

Alicja Dąbrowska  
 Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszcy

## WOKÓŁ ZMYŚLOWEJ WRAŻLIWOŚCI POZYTYWISTÓW. ELEMENTY MUZYCZNE W WYOBRAŹNI HENRYKA SIENKIEWICZA

Zbliżenie muzyki i literatury – literackich sposobów myślenia – do muzyki i umuzyczenia poezji, wiążące się z pojęciem jedności i dążnością do wzajemnego przenikania się sztuk, zapoczątkował marzący o komplementarnej sztuce syntetycznej romantyzm<sup>1</sup>. Najbardziej tajemnicza ze sztuk, jaką jest muzyka, staje się odtąd wzorem dla poezji pragnącej wyrażać nieskończoność, pierwiastki irracjonalne. Sztuka możliwości dźwięków staje się ideałem wzruszeń estetycznych. Literatura, zazdroszcząc muzyce siły zachwycania, próbuje słowem odtworzyć magiczną władzę dźwięków. Werbalizacja sensów operującego emocją języka muzyki jest jednak bardziej skomplikowana od literackiego opisu dzieła plastycznego. Dźwięk i słowo (tekst) stapiają się na wskroś tylko w syntetycznych gatunkach malarsko-poetycko-muzycznych, jak pieśń estradowa czy opera.

W pierwszej połowie XIX wieku rozpowszechnia się koncepcja *correspondance des arts*, oparta na wierze w wewnętrzną jedność strukturalną wszystkich sztuk, kładąca akcent na wzajemne ich inspirowanie się, tworzenie w różnym materiale odpowiedników nastrojowo-ekspresywnych. Zadaniem sztuki – wszelkiej – staje się przekazywanie myśli (semantyki), czemu podporządkowane zostają tworzywo i właściwe mu środki wyrazu. Jedność sztuk,

<sup>1</sup> Koncepcję tę zainicjowało wszakże już przekonanie starożytnych o pokrewieństwie, a często o swoiście rozumianej tożsamości różnych sztuk, które miało rozmaite uwarunkowania, przede wszystkim w przekonaniu, że różne sztuki naśladują rzeczywistość, przedstawiając ją (Arystoteles). Cel czynności poety, muzyka, malarza czy rzeźbiarza był dla nich podobny, jeśli nie wręcz identyczny. Legendarny twórca Orfeusz był jednocześnie znakomitym, natchnionym, boskim poetą, śpiewakiem i muzykiem. Jedność i korespondencja sztuk potwierdzały jedność osoby twórcy i wykonawcy zarazem. Dzieła poety, muzyka, malarza, rzeźbiarza łączył jednak przede wszystkim utrwalony w nich stosunek do przedstawianej rzeczywistości oraz sposób jej prezentacji.

nauk i filozofii oraz teorię sztuki uniwersalnej, ogarniającej wszechświat i łączącej wszystkie rodzaje ludzkiej twórczości, heglowską „totalnością” spajającej „sztuki plastyczne i muzykę [...] na szczeblu wyższym, w sferze samej duchowej strony wewnętrznej”, głosi Fryderyk Schlegel. Lirykę nazywa on „muzykalną poezją”<sup>2</sup>. W jego rozumieniu poezji – jako jednoczącej całości – sztuki dopełniają się wzajemnie, ale każdej przypadają inne funkcje i sposoby oddziaływania. Domeną muzyki ma być uczucie. Ideał „sztuk siostrzanych” przyświeca Novalisowi<sup>3</sup> przekonaniem, iż dzieł plastycznych nie należy oglądać bez muzyki, a dzieł muzycznych należy słuchać w pięknie dekorowanych salach. Zwolennikiem formuły integracyjnej sztuk w ujęciu romantycznym jest Eugène Delacroix jako człowiek uniwersalny – „malarz, poeta, muzyk”, budzący duszę<sup>4</sup>. Zainspirowany jego malarstwem Charles Baudelaire uważa, że malarstwo, poezja i muzyka w dziele tego artysty funkcjonują w pełnej harmonii. Rozpowszechniona przez tego geniusza synestezyjnego<sup>5</sup> mistyczna teoria powszechnych powinowactw i analogii, oparta na doktrynie Emanuela Swedenborga, pozostaje w związku z ideałami jedności i syntezy w sensie nie tylko metafizyczno-ontologicznym, ale i artystycznym (zacierania granic: słyszenie barw, widzenie dźwięków). Ryszard Wagner, łączący słowo, dźwięk i barwne nastrojenie teatralnej scenerii, zapłodnił swą ideą inne dziedziny twórczości artystycznej swoich czasów. Według zainspirowanego jego ideą artysty malarza Paula Gauguina: „malarstwo, jak muzyka, za pośrednictwem zmysłów działa na duszę; odcienie barw odpowiadają dźwiękom”<sup>6</sup>. Muzyce, opartej na wartościach muzycznych, aluzjach, sugerowaniu nieuchwytnych nastrojów i wrażeń<sup>7</sup>, pragnął „wydrzeć jej dźwięki i przenieść do poezji” także symbolista Paul Verlaine.

Na ile podobną postawę wyczulenia na wartości dźwiękowe słów reprezentuje Sienkiewicz? Twórczości autora *Janka Muzykanta* towarzyszy nieodłączny kontekst innych sztuk. Miarą poczucia ich wspólnoty jest dążenie twórcy do łączenia, przenikania i uzupełniania się sztuk: nade wszystko literatury z „malarskością”, ale i z „muzycznością”.

Wrażliwość Sienkiewicza na dźwiękowe, słuchowe, akustyczne fenomeny określa się jednak jako ograniczoną w stosunku do jego trwałego zainteresowania sztukami plastycznymi<sup>8</sup>. Malarstwo bowiem, odbierane jako literackie i stanowiące stały element ówczesnej kultury artystycznej, urzekło tego „czciciela obrazów”<sup>9</sup> zarówno jako przedstawiciela obrazowości w pisarstwie, jak i jako krytyka malarstwa o subiektywnym, nieprofesjonalnym estetycznym smaku<sup>10</sup>. Sienkiewiczowi przypisywany jest literacki styl odbioru dzieł

<sup>2</sup> J. Skarbowski, *Serdeczne związki poezji i muzyki*, „Poezja” 1980, nr 3, s. 4.

<sup>3</sup> Słyszycemu „chór gwiazd”, nazywającemu naturę „arfą eolską”, tamże.

<sup>4</sup> André Ferran, *L'esthétique de Beaudelaire*. Cyt. za: tamże.

<sup>5</sup> Zob. J. Guze (tłum. i oprac.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa 1992, s. 207; por. M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 188–189.

<sup>6</sup> H.H. Hofstätter, *Symbolizm*, Warszawa 1987, s. 157.

<sup>7</sup> Zob. J. Skarbowski, dz. cyt., s. 5.

<sup>8</sup> Zob. T. Sobieraj, *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki”, z. 6, s. 591–608 i m.in. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] tejsze (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń 1996, s. 115–140; W. Okoń, *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. 46(1998), z. 4, s. 5–39; T. Bujnicki, „Quo vadis?” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 149–160.

<sup>9</sup> W. Okoń, dz. cyt., s. 5.

<sup>10</sup> Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 123–124.

plastycznych<sup>11</sup>, mieszczący się w powszechnym w XIX wieku dostrzeganiu w dziełach malarskich odwzorowań sztuk innych. Elementy „opowieści i przeżycia”<sup>12</sup>, ukazywania własnych wrażeń i przeżyć wywołanych zaletami dzieł plastycznych stanowiły według Zofii Mocarskiej-Tycowej dwa najważniejsze składniki jego recenzji obrazów<sup>13</sup>.

Podobny literacki styl mówienia, będący pochodną kultury artystycznej, przyświeca także Sienkiewiczowskiemu traktowaniu (i odbiorowi) muzyki, zarówno w beletrystyce, jak i publicystyce. Michał Głowiński daje taki przykład w opisie wrażeń z koncertu kameeralnego Henri Frédérica Amiela, w którym przypisywanie utworowi muzycznemu sensów literackich czy filozoficznych staje się kryterium wartości<sup>14</sup>. Amiela zaś Sienkiewicz czyta w okresie, gdy pracuje nad *Bez dogmatu*. Według Poprzęckiej cechą literackiego stylu odbioru jest m.in. bogactwo opisu (wielosłowie), znajdujące odzwierciedlenie w Sienkiewiczowskich deskrypcjach koncertów.

Interesująca zatem wydaje się analiza miejsca muzyki jako środka wyrazu w twórczości artystycznej i publicystycznej oraz korespondencji Sienkiewicza. Refleksję pisarza na temat muzyczności śledzić można w powieściach współczesnych napisanych w latach 1890–1895 (*Bez dogmatu*, *Rodzina Połanieckich*) oraz w *Wirach* (1910), a także historycznych i w nowelach.

Temat i motyw muzyki przewija się pośrednio już we wczesnej publikacji dziennikarskiej pt. *Listy z podróży do Ameryki*. Stanowi w nich tylko przedmiot negatywnego wartościowania obywateli amerykańskich. Służy temu ironiczno-satyryczne felietonowo-reporterskie opisywanie zdolności muzycznych Amerykanów. Reportera razi ich „ubogi” w porównaniu z Europejczykami stosunek do muzyki i megalomania, że ta reprezentowana przez nich jest najlepsza. Relację z urządzanego szóstego dnia rejsu „Germanikusem” koncertu<sup>15</sup> podsumowuje niczym znawca i koncertowy koneser:

<sup>11</sup> Zob. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. III–II2: Literacki styl odbioru jest przede wszystkim elementem korespondencji sztuk, więc wzajemnego ich tłumaczenia się. Przykład stanowi wypowiedź Sienkiewicza o obrazie Stanisława Witkiewicza pod tytułem *Trzej jeźdźcy*. Zob. tamże. Według Waldemara Okonia: „Ci *Trzej jeźdźcy* – to cały poemat. Zapominasz, że jesteś w galerii – siadasz i poczynasz myśleć. Widzisz na nim lasy i zorzę wieczorną, a przed nimi drogę niezmiernie daleką, wiodącą nie wiadomo dokąd... Wyobraźnia twa pracuje dalej sama – i mimo woli tworzysz jakąś powieść, jakiś niedokończony poemat”. Cyt. za: W. Okoń, dz. cyt., s. 6.

<sup>12</sup> Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 124.

<sup>13</sup> Na przeżywający typ odbioru „pejzażu przez bohaterów” literackich i wprowadzane w beletrystyce „rozważania o warsztatowych problemach malarstwa” oddziałuje też bliskie Sienkiewiczowi środowisko malarzy. Tamże, s. 131.

<sup>14</sup> Zob. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 299–301.

<sup>15</sup> Którego „gwiazdą” jest Miss N., rzekomo „jedna z najznakomitszych artystek na świecie”, chluba Ameryki, dla Europy powód do „zgrzytania zębami z zazdrości” („Miss N. wykona etiudę skomponowaną przez bardzo znakomitego dżentelmena Szopena, [...] siada do fortepianu i poczyną do tego stopnia fałszować Szopena, że nasze polskie uszy literalnie wędną; potem następuje grzmot oklasków”), oraz „najznakomitszy w świecie tenor M. Charlie” (o „nieporównanym głosie [...] mającym moc wystraszenia wszystkich szczerów”, śpiewający włoską pieśń: *O fanciulla mia!*, którą gdyby usłyszał jaki Włoch, dostałby niezawodnie pomieszania zmysłów”), w rzeczywistości prawdziwa egzekucja dla uszu. H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 58. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie L i strony cytatu.

Trudno mi opisać i wypowiedzieć, jak mało zdolności muzycznych posiada anglosaksońska rasa. Między kilkunastu śpiewakami i śpiewaczkami nie słyszałem ani jednego głosu, którego by można słuchać bez zgrzytania zębami. Amerykanie jednak byli nadzwyczaj zadowoleni z siebie i z swoich talentów (L 58).

Uwagi te świadczą o wrażliwym na piękną muzykę uchu Sienkiewicza. Dowcipne konkluzje korespondenta na temat muzycznych talentów „anglosaksońskiej rasy” są jednoznacznie deprecjonujące również w późniejszych relacjach<sup>16</sup>.

W publicystyce krajowej Litwosa równie ostrej krytyce podlegają lansowane i modne wówczas formy życia muzycznego Warszawy, jak operetki<sup>17</sup>. Ubolewając nad „powodzą” Offenbachiad i „podkasanych spódniczek”, reprezentuje Sienkiewicz przyjęte przez twórców drugiej połowy XIX wieku dydaktyczne (użytkarne) podejście do muzyki (służebność sztuk wobec społeczeństwa, narodu). Powszechnie popularne operetki Offenbacha, kształtując gust muzyczny warszawiaków, mają zgubny wpływ. Poprzez śmiech bowiem ze wszystkich ideałów zobojętniają masę:

Ach, ten Offenbach! Spytacie: co grają w „Eldorado”? – Offenbacha. W „Alhambrze”? – Offenbacha. W Dolinie? – Offenbacha, słowem, wszędzie i na wszystkie strony Offenbacha. Smakuje, bo trafia w owo uczucie sceptycyzmu, nurtujące dziś wszystkie głowy i serca, nawet te, które same o tym nie wiedzą. Smakuje, a jednak trochę go za dużo – i z każdą chwilą może się rozpocząć reakcja<sup>18</sup>.

Przykład literackiego odbioru muzyki daje relacja Sienkiewicza z koncertu orkiestry pana Fliegego<sup>19</sup>:

[...] jeśli miło jest słuchać Rossiniego, upając się Beethovenem, Haydnem itp., słowem, jeżeli miło oddawać się wrażeniom i rozkoszom natury czysto idealnej, to tylko wówczas, kiedy wrażeniom tym nie towarzyszą inne, wprost im przeciwne i arcydziwne. Tymczasem w sali Doliny Szwajcarskiej dziwnie jednocześnie doświadczają się rozmaitych wrażeń. Oto grają np. *Wilhelma Tella*. Przemykasz oczy i z zachwytem słuchasz dźwięków górskiego rogu, którego echo roztrąca się o skały. Myślą przenosisz się do Szwajcarii. Widzisz góry i śniegiem okryte wierzchołki, i przepaście, i dzikie równiny. Słyszysz metaliczne dźwięki źródlanej wody uderzającej o skały – dochodzi

<sup>16</sup> W których podobnie wykpiwa gust muzyczny amerykańskich kobiet, tj. „tutejszych dziewic” grających nie „Haendla, Mozarta, Beethovena, Szopena, Liszta”, mistrzów francuskich lub włoskich, tylko „jakieś walce, polki, marsz *Georgia* i... – quousque tandem, Catilina! – *La prière d'une vierge* Bądarzewskiej”, „jeżdżąc wraz z krzesłem wzdłuż klawiatury, wzdychając, podnosząc oczy – słowem: zupełnie jak u nas, co ma oznaczać niewinność, idealność, panińskie tęsknoty, fałszywy apetyt i tym podobnie” (L 158).

<sup>17</sup> Zob. T. Sobieraj, dz. cyt., s. 592.

<sup>18</sup> *Chwila obecna II*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dziela*, t. 50, Warszawa 1950, s. 51–52. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Ch II (lub I) i strony cytatu.

<sup>19</sup> „Który z braku pogody odbył się w Sali, co nie wyszło na dobre ani panu Fliege, ani jego słuchaczom, bo od rana padał deszcz, z rzadka tylko przerywany wesołymi uśmiechami słońca, po południu zaś zachmurzyło się na dobre. [...] Drugie jej wystąpienie odbyło się już nie w Sali, ale na świeżym powietrzu, dlatego zgromadziło przeszło dwa razy tylu słuchaczy, co pierwsze. Bawiono się nieźle, lubo muzykalniejsze osoby narzekały na zbyt niedzielny program, dla profanów, nie dla znawców przeznaczony. Trzeba jednak wyrozumieć, że dyrektorowi więcej o ilość aniżeli o jakość słuchaczy musi chodzić i że skutkiem tego stara się przemawiać do uszu publicznych językiem, ile można, popularnym. Nie wątpimy jednak, gdy dłuższy pobyt w Warszawie przekona go o jej tak wychwalanym znanstwie i muzykalności, obawy jego rozproszą się i zamiast zniżyć się do swych słuchaczy, będzie się starał wznieść ich coraz wyżej” (Ch I 141–142).

cię huk wodospadu, nad którym kraczą orły. Słońce rozkłada w siedm barw promień w mgłę wodnego obrusa. Otacza cię natura i poezja. Marzysz... aż nagle urok pryska. Co się stało? E, to nie! To tylko uderzył cię nagle zapach wątróbki cielęcej, którą jak każdemu wiadomo, przyrządzają z cebulką. Oto właśnie garson stoi na końcu sali przy bufecie, trzymając w ręku dwa mocno dymiące talerze. Niezła to nawet rzecz jest ta wątróbka cielęca, tylko szkoda, że tak mocno pachnie i że nie podobna jej pogodzić z muzykalno-poetycznymi zachwykami. [...] wracając do orkiestry Fliege – kapela to liczna i dobrana. Znawcy specjalni ściślej opiszą wam, mili czytelnicy, jej przymioty i wady. Co do mnie, choćbym chciał to uczynić, Bóg widzi, że nie mogę dla braku wta- jemniczenia się, kiedy należy używać i w jakim sensie, mówiąc o muzyce, wyrazów takich, jak kontury, koloryt, cieniowanie, tło itp., które składają dzisiejszy język muzyczny. Gdybym użył tych wyrazów na chybi-trafi, napisałbym może potężną recenzję, ale nie stałbym się od innych zrozumialszy; wołę więc poprzestać na prostej uwadze, że orkiestra jest liczna i że będzie mogła śmiało zastąpić te dobre, które grywały dawniej (Ch I 141–143).

Podobnie literacki styl odbioru muzyki, w którym sedno stanowią opowieść i przeżycie, stosuje Sienkiewicz, recenzując w rubryce *Bez tytułu* warszawskie koncerty węgierskiej orkiestry Gungla w Tivoli:

Węgry nie tylko muzyką, ale i powierzchownością swoją liczną ściągają publikę. Wyobraźmy sobie kilkunastu prawdziwie typowych Madziarów w kostiumach z huzarska wyszywanych, czarnookich i czarnowłosych, wygrywających czardasze z ogniem i właściwą im, dziką namiętnością. A że przy tym i mazura grają z taką werwą, że aż struny pękają na skrzypcach, nic więc dziwnego, że i publiki drgają nogi, płoną się twarze i huczne: „Eleni” wyrывa się od czasu do czasu z rozradowanych piersi<sup>20</sup>.

Jest on jednak tylko wstępem do humorystyczno-krytycznego określania samych słuchaczy:

Publiczność zbiera się tam dość licznie, czego przyczyną jest po trochu środek miasta, po trochu oryginalność muzyki, a na koniec i restauracja. Ostatni ten powód odgrywa nie małą rolę i nadaje zebraniom owym charakter muzykalno-gastronomiczny. Zresztą, niedroga to muzyka, a jak dla nas ma jedną ważną wyższość nad innymi, tj. że przynajmniej pieniędzy za nią nie biorą ci, którzy biorą zawsze i za wszystko – Niemcy (Sb 68).

Komentarz tego muzycznego wydarzenia, wiążący się z informacją o poruszonym w pismach projekcie orkiestry miejscowej, ma charakter wartościujący, gdyż obrazowany jest jako „pole do walki [o uszy] między żywiołem germańskim a słowiańskim”, której skutki „odbiłyby się nie tylko na uszach; bo w razie zwycięstwa miejscowego artystycznego żywiołu powstrzymałaby się także w części emigracja naszych pieniędzy za granicę” (Sb 68–69). Muzyka jako wyraz ducha narodu ma nade wszystko do spełnienia obowiązek patriotyczny. Sienkiewicz-felietonista, upominając się o cele społeczne, a zarazem estetyczne, chętnie stosuje muzyczne metafory i porównania:

<sup>20</sup> H. Sienkiewicz, *Sprawy bieżące*, Warszawa 1950, s. 68. Por. przyp. 14. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Sb i strony cytatu.

Wszystkie [...] organy warszawskiej prasy wołają o lepsze oświetlenie miasta tak zgodnym chórem, że gdyby podobna harmonia panowała np. w chórach naszego Towarzystwa Muzycznego, z wieczorów piątkowych można by wychodzić bez szumu w głowie strzykania w uszach. [...] jeżeli nie czynią zadość [chóry] przestarzałym zresztą wymaganiom harmonii w śpiewie, sprawiają za to wrażenie nierównie potężniejsze, rzekłbym epiczne. Słuchając ich głosów pomieszanych z hałasem, jaki robi publika mimo woli przychodzi na myśl ta chwila przed stworzeniem, kiedy to jeszcze wszystkie żywioły były ze sobą pomieszane, a od zenitu do nadiru panował chaos (Sb 129).

Z podobną ironią pisze, że warszawiacy prześpiewują lato i przetańcowują zimą, kpiąc w ten sposób z narodowych skłonności naszego społeczeństwa do życia nad stan czy ukazując fiasko koncertowej dobroczynności Polaków:

gdy [...] koncerta wypróżnią nasze kieszenie, śpiewamy tak cienko, że niejedna primadonna nie potrafiłaby sprostać naszym domorosłym talentom. I kto by śmiał jeszcze zaprzeczać, że Warszawa jest najmuzykalniejszym miastem na świecie? Wczoraj [...] muzyczne na miasto słuchało koncertu na dochód niezamożnych studentów uniwersytetu. Dziś te koncerty [...] trochę się już przejadły (Sb 112);

Koncert [na dochód Towarzystwa Podupadłych Artystów] to był ze względu na program: ciekawy – ze względu na cel: zasługujący na współczucie i poparcie. Pan Minchajmer i artyści, biorący udział w programie, zrobili swoje sumiennie i uczciwie, [...], ale nasza arcymuzyczna i słynna z gotowości do ofiar Warszawa nie zgłosiła się do apelu. Akustyka sali koncertowej zapewne na takim braku przepelnienia zyskała, [...]. A jednak owa akustyka w kasie była najwybitniej rzucającym się w oczy rezultatem koncertu<sup>21</sup>.

Odnotowując zagraniczne, „lubo szlachetniejszego rodzaju rozrywki”, równie prześmiewczo recenzuje przedstawienia opery włoskiej pod dyrekcją pana Trombiniego<sup>22</sup>, kpiąc z przesadnego, pompacyjnego kultu pseudotalentów muzycznych warszawiaków:

Warszawa bowiem, jako miasto melomanów, ceni niezmiernie muzykę, a dobrych wykonawców stawia tak wysoko, iż dziwić się należy, że im samym w głowie się nie kręci. Dowodem takiej czci dla artystów jest i pan Laub, którego przyjazd i kilkakrotne wystąpienie tyle narobiły wrzawy, że gdyby sam Szopen zmartwychwstał i stanął widomie między nami, jeszcze by tego wystarczyło. Obecnie przyszedł właśnie czas na takie zachwyty; [...] koncertów mamy co niemiara. Powiedziałbym nawet: „Pływamy w powodzi koncertów”, gdyby nie to, że tę śmiałą uwagę robią co rok [...] reporterowie pism periodycznych. [...] Ponieważ więc piszącemu o muzyce, a nie znającemu się na niej, trudno być oryginalnym, wolimy przerzucić się do innej sztuki pięknej, [...] (Sb 143).

Uwzględniając w *Sprawach bieżących* kwestię Towarzystwa Muzycznego, pisze w poetyce krzywego zwierciadła satyry, wywołującej śmiech i jednocześnie refleksję czytelnika, jak rzekomo pożyteczna jest to instytucja<sup>23</sup>:

<sup>21</sup> „[...] Jeżeli koncert na Towarzystwo Wsparcia Podupadłych Artystów zdoła wejść w modę, będzie przynosił tysiące rubli, jeżeli nie modę nie wejdzie, na próżno pisma pisać będą o jego przeznaczeniu, pięknych celach etc. etc.” (Ch I 121).

<sup>22</sup> „którego samo nazwisko może natchnąć zaufaniem w muzyczne zdolności jego osoby. Trupa, jak twierdzą znawcy, ma być bardzo dobrą; niektórzy artyści znani są już naszej publiczności, [...]” (Sb 142).

<sup>23</sup> W której: „burze, rewolucje wewnętrzne, zmiany komitetowe, [...] ciche przygryzanie sobie, jeszcze cichsze wygryzanie się z rozmaitych miejsc” zajmują „trzy razy więcej czasu niż muzyka” (Sb 214).

bo jeżeli nawet nie kształci ogółu naszego muzycznie, to za to kształci parlamentarnie, [...] instytucja ta potrzebną jest dla zdrowia mieszkańców miasta Warszawy tak dalece, jak proszek karbolowy, polewanie ulic, projekta kanalizacyjne i inne mniej więcej trafne higieniczne środki i pomysły (Sb 214).

W felietonach kronikarza życia warszawskiego „Gazety Polskiej” pt. *Chwila obecna* autor z podobną przykrością nadmienia o kłótniach w szeregach członków tego Towarzystwa<sup>24</sup>, wzajemnie szkalujących się o złą wolę i niedołęstwo. W stylu humoru krzywego zwierciadła zestawia też poziom opery włoskiej repertuaru warszawskiego z niedościągłą operą paryską, jak i omawia kształtujący gust estetyczny poziom jej primadonn:

paryżanie dostali nową operę, w której mogą szukać pociechy. Nam zaś dostała się w udziale niepocieszona opera włoska, która może w tym roku ostatecznie wyleczy nas z upodobania w słuchaniu muzyki nie-włoskiej, wykonanej na sposób nowowłoski, tj. bez głosów. [...] publiczność warszawska corocznie zadawała się musi trupą składającą się z artystów albo jeszcze nie umiejących, albo już nie mogących. Chodzimy na operę po to, by odgadywać przyszłość lub domyślać się przeszłości, ale terażniejszości, która by łączyła w sobie umiejętność z możliwością, nigdy doczekać się nie możemy (Ch I 8; zob. Ch II 102–103);

Tymczasem w Teatrze Wielkim produkuje się dotąd opera włoska, która nareszcie ożywiła się nieco przybyciem pani Casanova-Cepeda. Jest to nie tylko dobra śpiewaczka, ale i artystka. Wprawdzie głos jej nie odpowiada wysokim partiom, w jakich pani C występuje. Ma ona mezzosopran, i dlatego siła cechująca śpiew w średnim rejestrze zupełnie znika, gdy wypada przenieść się w wysokie strefy. Dramatyczności pani Cepeda posiada dużo, intonacja pewna, i słucha się jej z tym błogim spokojem, jaki wzbudza przekonanie, że się ma przed sobą wytrawną artystkę. Ale reszta personażu – żal się Boże! Oprócz pana Pavani, który się świetnie oszczędza, i panny Mecocci, której zasoby od zeszłego roku gwałtownie się rozwinęły, i wreszcie prócz pana Sovestre, który by się bardzo spodobał, gdyby go można dosłyszeć, cały pozostały skład trupy mógłby śmiało znaleźć pomieszczenie w tutejszych chórach. [...] Dla takiego składu opery, [...] jedna tylko pozostaje szansa: wyjechać na prowincję i dawać tam przedstawienia<sup>25</sup>.

W listach Sienkiewicza do ceniącej tylko kulturę zachodnioeuropejską Jadwigi Janzewskiej, a stanowiących dokument kultury także muzycznej odnajdujemy wzmianki o kontaktach z „muzyką koncertową” w takich przybytkach sztuki, jak wiedeńska opera. Są to plastyczne realistyczne reportaże o tym, jak ten bywalec tyłu krajów Europy, przybywszy do stolicy ojczyzny muzyki, kupuje bilet na *Don Juana* Mozarta, dodając wartościujący ten muzyczny spektakl komentarz, będący opisem doznań artystycznych i wrażeń mu towarzyszących:

<sup>24</sup> „którego lista członków co do obszerności rywalizować może z księgami ludności miasta Warszawy. Wobec rozpowszechnionego zamiłowania do muzyki, znawstwa, zdrowego sądu o sztuce, szczerego zajęcia się nią, prawdziwego poświęcenia ze strony jej wyznawców [...] Towarzystwo Muzyczne, a raczej jego zarząd, podpada pod kontrolę opinii publicznej” (Ch I 3).

<sup>25</sup> Ch I 27. Po czasie dodaje w takimże stylu: „Odjeżdża opera włoska – żegnana bez żalu, choć opuszcza nas na wieki wieków. Wystawiono kilkanaście sztuk znanych jak pacierz, nakaleczono nam uszu, kazano nam patrzeć na prymadonny tak stare i tak zawsze odmładzające się jak kwestia wschodnia – aż wreszcie cała opera, jakby bojąc się nadchodzącej wiosny i jej śpiewaków – słowików, ucieka unosząc z sobą wspomnienia, pieniądze i katary, o jakie pewno we Włoszech nie łatwo” (Ch I 83).

Dusza moja potrzebuje takiej rzeczy. Święty Szczepan<sup>26</sup> znerwował mnie samym widokiem, w tej chwili chcę pogodnych linii, nie gotyku; Zdawało mi się, że wieża ze wszystkimi spiczastościami, załamaniem, strzelistościami etc. wlaża w głowę i bodzi w mózgu. *Don Juan* ma być lekarstwem na to wrażenie<sup>27</sup>.

Realizm tej korespondencji łączy się z jednej strony z humorem, a z drugiej z nasycenymi liryzmem refleksjami o silnym ładunku emocjonalnym<sup>28</sup>. Dowiadujemy się z niej, jak muzyka doskonale koi nerwy przybysza, lecząc złe wrażenia architektoniczne:

Na *Don Juanie* byłem, św. Stefan (ten gotyk) pokręcił moje nerwy, a *Don Juan* odprostował. Po prostu delektowałem się i do dziś jestem sobie wdzięczny, że poszedł, [...] Teatra kosztują, ale [...] ja byłem: na *Don Juanie*, *Cyruliku*, *Holendrze* – i parę razy u Ronachera (L 1 196–197 i 210).

Mozart, Wagner – oto zdradzane preferencje ucha Sienkiewicza, a obok tego także opera komiczna Rossiniego<sup>29</sup>. Sienkiewicz ocenia te opery z ostrożnością i zastrzeżeniem, że pochodzą od laika – jego krytyka ma charakter czysto subiektywny:

Pytasz o *Cyrulika*? Ja się nie znam – wiem, że to jest uważane za arcydzieło – ale podług mnie to o całe niebo niższe od *Don Juana*. Słyszałem to już raz w życiu – i teraz znów miałem wrażenie: to tylko to? – prawda, że było miernie dane. Rolę Rosiny śpiewała p. Abendroth – Polka. Śpiewa dobrze, ale głos niewielki i postać dość cudaczna. *Holender* bardzo ładny. Chciałbym być jeszcze na *Fauście* (L 1 211 i 212).

Bywając i na operach włoskich, uznaje je za nudne, dlatego w operze zamiast zatopić się tylko w muzyce, woli przyglądać się sukniom i kapelusom<sup>30</sup>. Jego oceny są negatywne:

Wczoraj [...] byłem na *Hugenotach*. I akt – nuda okropna. II-gi – jeszcze gorsza. III – trochę lepszy. IV – dobry, na piątym nie mogłem wytrzymać. Zimne, obliczone na efekta, pełne bębnow, piszczałek, urzędowo-operowe. [...] są miejsca świetne, ale w całości ta opera robi takie wrażenie, jakby ją pisał nie pojedynczy natchniony twórca, ale np. komitet wysadzony z łona obszerniejszej komisji muzycznej. Taki jest cały Twój Meyerbe[e]r (L 1 220–221).

Taka ekspresja i romantyczna estetyka z potężną, bogatą i zróżnicowaną instrumentacją zdecydowanie razi uczucia Sienkiewicza-słuchacza. Zauważa on z dezaprobatą tę nową od romantyzmu efektowną obecność instrumentów dętych o tonach niższych, które zwłaszcza u Meyerbeera dają głębszy wyraz uczuciom poważnym, groźnym.

Podejście do muzyki w publicystyce i listach Sienkiewicza zasadniczo jest jednak utylitarne – dominuje nakładanie na nią zadań społecznych i patriotycznych.

W beletrystyce sprawa stosunku między muzyką i literaturą wydaje się bardziej sporna, mniej przebadana niż jej relacja z malarstwem, do której zakładamy już dystans Lessin-

<sup>26</sup> Słynna gotycka katedra św. Szczepana w Wiedniu, z wieków XIV–XV, mająca bardzo wysoką wieżę (136 m).

<sup>27</sup> H. Sienkiewicz, *Listy*, t. 2: Część druga (Jadwiga i Edward Janczewscy), Warszawa 1996, s. 191. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie L 1 (lub 2) i strony cytatu.

<sup>28</sup> Zob. M. Bokszczanin, *Wstęp*, [w:] L 1 102.

<sup>29</sup> „Dziś idziemy na *Cyrulika sewilskiego* do Opery” (L 1 203).

<sup>30</sup> Wszakże o balecie-pantomimie *Puppenfee* pisze entuzjastycznie: „Cudo! Wróżka ożywia w nocy sklep z zabawkami” (L 2 219).



gowski. Wprawdzie zagadnienie „muzyczności” literatury, dociekania nad analogią czy pokrewieństwem obu sztuk Tadeusz Szulc uznał za niezasadne, gdyż nie istnieją żadne istotne związki między strukturą utworu muzycznego i utworu literackiego, więc „fałszem jest, jakoby utwór literacki był w stanie wywołać jakiegokolwiek doznania muzyczne”<sup>31</sup>. Szulc przeczy temu, że literacki opis „muzyki” może obiektywnie odtwarzać dzieło muzyczne. Całkowite negowanie zasadności traktowania zarówno struktury utworów literackich, jak i jej elementów jako przejawów „muzyczności” stanowi bardzo purystyczną kwarantannę. Oznacza „eliminację z badań literackich wszelkich sugestii muzycznych”<sup>32</sup>. Nieprzekładalność muzyki na literaturę wynika z jej trudno werbalizowanej mowy – emocji i uczuć. Ponieważ jednak muzyka istnieje jakoś w dziele literackim, przeciw tezę i metodologicznym postulatam Szulca występuje Tadeusz Makowiecki, podkreślając, że poznawanie dzieł, autorów, okresów literackich idzie w parze z poznawaniem muzyki, z którą współżyli ci twórcy<sup>33</sup>. Makowiecki zauważa, że tematyka „muzyczna” realizuje się w literaturze, gdy pisarz wprowadza tematyczną obecność muzyki, tj. mówi o określonym (rzeczywistym lub zmyślnym) utworze muzycznym, istniejącym poza tekstem, albo unaocznia „doznania, szukające wyrazu w muzyce i nigdzie indziej”. Twórca może też „rozprawiać o zagadnieniach muzycznych w ogólności”, spisywać „cudze i własne opinie i dyskusje o muzyce”<sup>34</sup>, tj. opisywać jakąś operę, koncert skrzypcowy etc., odtwarzając uczucia, które skryształizowały się kompozytorowi.

Skoro muzyka funkcjonuje jako tematyczny „środek wyrazu” literackiego i bezpośredni lub pośredni przedmiot opisu literackiego, nie podlega redukcji ważności roli „obrazów związanych z muzyką” i tego, na ile muzyka zajmuje miejsce wśród symboli. Ogólny schemat zespołu artystycznych sposobów oddania muzyki ustala Konrad Górski<sup>35</sup>, wskazując na „taki opis muzyczny, którego celem jest możliwie najbogatsze oddanie słowem muzycznego utworu i przeżycia, jakie on budzi”<sup>36</sup>. Właśnie przeżywający typ odbioru muzyki przez bohaterów literackich reprezentuje Sienkiewicz. Pisarskie praktyki opisywania wrażeń osób słuchających albo prezentacji zachowań muzyka stanowią według Bohdana Pocięja wyraz bezradności w odtwarzaniu samego dzieła muzycznego. Dzieło muzyczne nie da się odwzorować w materiale słownym, bo „słowa określają nas wobec muzyki, ale nie muzykę”<sup>37</sup>. Michał Głowiński zauważa, że dzieło muzyczne wychodzi poza swoje tworzywo, wprowadzając elementy umożliwiające traktowanie zorganizowanego zespołu dźwięków tak, że daje się on odczytać jako przekaz czegoś, czego układy dźwięków same w sobie nie przekazują. Dzieło muzyczne wychodzi więc poza swoje

<sup>31</sup> T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 77. Cyt. za: J. Błoński, *Ut musica poësis?*, „Twórczość” 1980, nr 9, s. 110; zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 283.

<sup>32</sup> C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, cz. 3, Wrocław 1988, s. 58. Por. S.W. Dąbrowski, „*Muzyka w literaturze*”, „Poezja” 1980, nr 3, s. 21.

<sup>33</sup> Zob. S.W. Dąbrowski, dz. cyt., s. 21.

<sup>34</sup> J. Błoński, dz. cyt., s. 110–111.

<sup>35</sup> Wskazując: – opis samego dzieła muzycznego (obiektywny/fachowy/subiektywny); – opis reakcji słuchacza na dzieło muzyczne (reakcji psychofizycznej: postawa zewnętrzna, doznania organiczne, reakcji duchowej: stany uczuciowe, stany moralne). Zob. S.W. Dąbrowski, dz. cyt., s. 23–24.

<sup>36</sup> Tamże.

<sup>37</sup> Tamże, s. 24.

tworzywo, by przekazywać treści literackie w sposób dwojaki: poprzez tytuł oraz poprzez cytaty. Muzyczność dzieła literackiego „wiąże się z mówieniem o muzyce, która staje się przedmiotem wypowiedzi”, a jej warunkiem jest „tematyzacja muzyki w wypowiedzi literackiej” (choć nie taka, „za jakiej sprawą muzyka jest jedynie przedmiotem opisu, obywa się zaś bez związków strukturalnych, w których obrębie zarysowuje się pewne podobieństwo między wypowiedzią literacką a dziełem muzycznym”<sup>38</sup>). Głowiński wyodrębnia reguły literackiego mówienia o muzyce<sup>39</sup>.

Utwór muzyczny jako **składnik fabuły**, element wypełniający rzeczywistość powieściową, to obecność sytuacji muzycznych – koncertów, śpiewów, utworów muzycznych itp., co nie wiąże się z rzeczywistym zainteresowaniem muzyką, tylko stanowi dogodną sytuację fabularną, umożliwiającą spotkania bohaterów, ujawnianie ich charakteru itp. Muzyka wprowadzana dla „efektu realności” miewa status realiów mówiących<sup>40</sup>. Wątki muzyczne są wprowadzane jako komponent powieści o artystach, ale uwaga nie musi koncentrować się na dziełach muzycznych, ich opisach i dotyczących ich refleksjach. Dzieła muzyczne bywają też pierwszoplanowymi elementami konstrukcyjnymi, splatającymi wątki.

Dzieło muzyczne jako bezpośredni **temat wypowiedzi w powieści**, niezależnie, czy przedmiotem opisu jest utwór istniejący, czy fikcyjny, istnieje nie samo w sobie, tylko jako byt dla bohaterów<sup>41</sup>. W literaturze mówi się o wykonywanych utworach muzycznych w języku percepcji<sup>42</sup>, tj. przez pryzmat bohaterów, charakteryzując je tak, jak on je słyszy i co one w nim wywołując, odkrywają. Język ten ma różne stopnie zaawansowania: od tego, gdy utwór muzyczny, choć ukazywany tak, jak go słyszy dana postać, nie traci swej substancji (kształtuje się „jakby swego rodzaju równowaga między artefaktem a jego percepcją”) do takiego, „gdy przekaz percepcji w pełni góruje nad opisem odbieranego dzieła”<sup>43</sup>.

Dzieło muzyczne w powieści, prócz uwikłania w fabułę i jako przedmiot bezpośrednich wypowiedzi, „odznacza się też pewnymi właściwościami symbolicznymi”. Staje się **symbolem** dla bohatera i dla czytelnika.

Muzyczność w twórczości prozaika pozytywistycznego Henryka Sienkiewicza objawia się poprzez wszystkie trzy sposoby istnienia w utworze literackim. Muzyka wyraża uczucia i stany duchowe bohaterów, stanowi symbol wartości wyższych, doprowadza bohaterów

<sup>38</sup> M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, dz. cyt., s. 231–323.

<sup>39</sup> Utwór muzyczny jako przedmiot opisu w dziele literackim pojawia się, gdy: „1. zostaje w pewien sposób uwikłany w fabułę, 2. stanowi bezpośredni temat wypowiedzi, 3. nabiera znaczeń symbolicznych o węższym zakresie. [...] Utwór muzyczny odgrywa największą w powieści rolę wtedy, gdy spełnia solidarnie wszystkie trzy, nie jest to wszakże regułą. [...] Mamy tu do czynienia z wyrazistym sfunkcjonalizowaniem, [...] dzieło przestaje być przedmiotem, staje się znakiem czegoś, co pozamuzyczne, a dla powieści ważne”. Tamże, s. 285.

<sup>40</sup> Zob. E. Ihnatowicz, *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.

<sup>41</sup> Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, dz. cyt., s. 289–290.

<sup>42</sup> „Opowiadanie o muzyce jest w literaturze opowiadaniem [...] o procesach słuchowego postrzegania, o tym, co odbierana kompozycja w słuchacza wyzwała, jakie budzi skojarzenia itp.”. Tamże, s. 291.

<sup>43</sup> Tamże, s. 293.

do doznań metafizycznych. Literackie obrazy muzyki na kartach dzieł Sienkiewicza mają swoją specyfikę – kreowania niewyraźnego.

W prozie Sienkiewicza muzyka, dźwięk jest również jakością metafizyczną (jak światło<sup>44</sup>) – nadaje przestrzeni dodatkowy wymiar. Prezentacja świata przedstawionego – zarówno w percepcji bohatera, jak i z pozycji narratora – w Sienkiewiczowskiej prozie o tematyce współczesnej zawiera bowiem szczególnie dużo odniesień do uprzywilejowanego chwilowe dźwięki impresjonizmu. Wrażliwość swoich bohaterów prezentuje autor przez najbardziej odpowiedni współczesnemu człowiekowi sposób odbioru urody świata.

W kwestii związków Sienkiewicza z muzyką zwraca uwagę treściowe podporządkowanie kwestii muzycznych programowi ideowego krzepienia serc<sup>45</sup>. Muzyczne motywy w *Panu Wołodyjowskim* pełnią służebną rolę wobec naczelną ideę *Trylogii*, pojawiając się jako składnik fabuły powieściowej. W sugestywnych opisach oddających charakter sarmackiej kultury słyszymy muzykę, śpiew, tupot pływających tancerzy. W *Panu Wołodyjowskim* na wieczerzy w dworku Ketlinga wystawny posiłek, podobnie jak w *Rozłogach*, obowiązkowo uzupełniają akcenty muzyczne:

przeszli do bawialnej izby. Tam panna Drohojowska, ujrawszy wiszącą na ścianie lutnię, zdjęła ją i poczęła w struny brzękać. Wołodyjowski prosił jej, żeby zaśpiewała co do wotru, [...]. Po chwili śpiew się rozległ: [...]<sup>46</sup>.

Charakter Krzysinej pieśni o „Kupida ostrych strzałach”<sup>47</sup> oraz jej predylekcja do śpiewu i gry na instrumencie stanowi zarazem istotny element w charakterystyce kobiecego typu sarmackiej niewiasty „roślinno-bezwolnej”<sup>48</sup> – o przewadze anielskości, ale przejawiającej i kokieterijną zalotność, dzięki której rozkochuje ona w sobie beznadziejnie zarówno Wołodyjowskiego, jak i Ketlinga. Na pytanie Zagłoby, jaką bronią włada Krzysia i jej odpowiedź, że żadną, Baśka odpowiada:

– Aha! Żadną! [...] i przedrwiwając Krzysię, poczęła śpiewać: Wierście rycerze, / [...] – taką ona bronią władnie, nie bójcie się! – dodała [...] – Sierzem też z niej nie lada!” (PW 56–57).

Zagłoba zaś wspomina, że za młodu w amorach był biegły, gdyż:

z lutnią na mrozie pod oknem pewnej czarnuszki stawał[em] (do Drohojowskiej była podobna) i pomięta[m], jakom śpiewał: Tam waćpanna śpiz po trudzie, / A ja tu brząkam na dudzie. / Hoc! Hoc! Chcesz, to ci tej pieśni pożyczę albo zgoła nową skomponuję, gdyż jeniusza mi nie brak (PW 104).

<sup>44</sup> Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 136.

<sup>45</sup> O podobieństwie treściowym między pisarstwem Sienkiewicza i malarstwem w programie ideowym „krzepienia serc” (apologii tradycji sarmackiej) zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 115.

<sup>46</sup> H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984, s. 49–50. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie PW i strony cytatu.

<sup>47</sup> „Wierście rycerze, / Na nic pancerze, / Na nic się tarcze zdały! / Przez stal, żelazo / W serca się wrażą / Kupida ostre strzały! [...] Lecz gdy pawęża / Hardego męża / Przed grotem nie obroni – / Młda białogłowa / Jakże się schowa / I gdzie się biedna schroni?” (PW 49–50).

<sup>48</sup> Zob. H. Sienkiewicz, *Mieszaniiny literacko-artystyczne*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dziela*, t. 50, Warszawa 1950, s. 123. W kontraście do statycznych, biernych, tj. „roślinnych”: Krzysi Drohojowskiej-Ketlingowej, Ewki Nowowiejskiej i Zosi Boskiej kreacja Basi z Jeziorowskich Wołodyjowskiej reprezentuje nowy damski typ kobiety.

Motyw zabawy u Wołodyjowskich w chreptiowskiej stancy, podkreślając rangę dynamizującego obraz tańca, ukazuje, że w żołnierskim życiu jest czas na muzyczną rozrywkę, którą jako niespodziankę przygotowuje Basi Kochający ją nad życie mały rycerz:

bom w tajemnicy przed Baską kapelę dziś z Kamieńca sprowadził. Kazałem im instrumenty w słomę pochować, [...] Dziś wieczór tańce okrutne wyprawuję. Lubi to ona, lubi, chociaż poważną matronę rada udaje (PW 279).

Relacja z tanecznej zabawy jest niezwykle szczegółowa, uwzględniająca prezentację kapeli<sup>49</sup> i zsynchronizowany z opisem muzyków obraz tańców przy wtórce żywiołowej muzyki<sup>50</sup>. Taniec przede wszystkim charakteryzuje tę, dla której płasy zostały zorganizowane, choć precyzyjnie opisane pod względem zarówno strojów tańczących, jak i ruchów, i ich ukrytych myśli, są jeszcze dwie następne pary<sup>51</sup>. Zabawa rozwija się w czasie:

starzy przy miodzie czynili gwar coraz mocniejszy, podobny do gwaru, jaki czynią koniki polne na ściernisku. Kapela jednak głużyła wszystkie głosy – w środku zaś izby ochota w sercach rosta i rosta (PW 282).

Polskie płasy łączą się też ze śpiewami z przytupem, w których bryluje Nowowiejski<sup>52</sup>. Poprzez opis żywiołowej muzyki do urządzanej zabawy unaocznia Sienkiewicz stereotypowe sarmackie uniwersum, pełnię życia „ludzi dawnych”, bujny i krewki charakter Sarmaty<sup>53</sup> oraz przemienność sarmackiego życia na wschodniej rubieży<sup>54</sup> (finał sarmackiego balu to prawdziwie szalona hulanka)<sup>55</sup>. Charakter chreptiowskiej zabawy unaocznia zarazem, że zgodnie z wiedzą historyczną w szlacheckich domach w zasadzie nie lubiano skocznych i wirowych, czyli tradycyjnie żywych tańców, bo polski taniec to: „raczej rytmiczne, posuwiste kroczenie do taktu muzyki aniżeli naprawdę taniec”. Dlatego Baśka,

<sup>49</sup> Składającej się z „dwóch skrzypeków, basetlisty, dwóch czekanistów i jednego z waltornią”. Tamże, s. 280.

<sup>50</sup> „Skrzypkowie cięli od ucha do ucha, aż chwilami ich zawracało, owym zaś grającym na czekanach i waltorni nabrzmiewały policzki i oczy krwią zachodziły” (PW 279).

<sup>51</sup> „W pierwszą parę szedł pan Muszalski, mimo podeszłych lat tancerza tak zawołany jak i łucznik, z Basią [...]. W drugą parę za Basią tańczyła przybrana w karmazynowy kubraczek Nowowiejska z Azją”; W trzecią zaś parę tańcował młody Nowowiejski z Zosią Boską” (PW 280–282).

<sup>52</sup> Który: „stanął przed kapelą i objąwszy jedną ręką Zosię, drugą wsparłszy się w bok, krzyknął na muzykantów: – Krakowskiego, grajki! Nuże! Ci zaś, baczni na komendę, od razu ucięli krakowskiego. Wówczas pan Nowowiejski przytupywać począł i zaśpiewał ogromnym głosem: Płyną jasne zdroje, / Potem w Dniestrze giną, / Tak w tobie, dziewczyno, / Ginie serce moje!, a na koniec wrzeszczący po kozacku: „U-ha!” Potem „pan Nowowiejski powiódł taniec dalej, dwakroć zatoczył wokół izby i stanąwszy przed muzyką, znów tak o sercu zaśpiewał: Ginie, lecz nie zginie / Na przekór Dniestrowi, / I jeszcze w głębinie / pierścionek wyłowi! / U-ha!”. Do śpiewu dołącza pan Zagłoba wołając: „– Bardzo grzeczne rytmy! [...] – jać się najlepiej znam na tym, bom też ich niemało ułożył! Doławiaj, kawalerze, doławiaj! A jak się pierścienia dołowisz, to ja ci wówczas zaśpiewam w takim sensie: Każda dziewczka hubka, / Każdy chłop krzesiwo, / Będzie iskier kupka, / Jeno krzescie żywo! / U-ha!”. Tamże, s. 283–284.

<sup>53</sup> Przetransponowana przez Sienkiewicza z gawędy „estetyka organiczna” kładła nacisk na empirię i realizm świata przedstawionego – zmysłowość, cielesność wyobrażenia Sarmaty, czemu służą motywy muzyczne. Por. A. Waśko, *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 2001, s. 97–104 i 107.

<sup>54</sup> Jak podsumowuje Baśka: „Raz bitwa, to znów łowy, to uciecha i tańce, i kapela, i żołnierzy moc” (PW 281).

<sup>55</sup> „Zwykła szlachecka dworność poczęła [...] ustępować stepowej dzikości. Kapela zagrzmiała; tańce zerwały się znów jak burza, oczy stały się rozpalone i ogniste, opar unosił się z czupryn. Najstarsi nawet puścili się w taniec, gromkie okrzyki rozlegały się co chwila i pito, hulano, spełniano zdrowie z trzewika Basi, palono z pistoletów do korków Ewki i huczal tak, i brzmiał, i śpiewał Chreptiów do samego rana, [...]” (PW 285).

w pierwszej parze z panem Muszalskim, choć „w oczkach paliła jej się radość i ochota, tańczyła jednak godnie, przesuając się obok małego rycerza” (PW 280), starając się poskromić żywiołową naturę, by obserwujący rycerze mogli ją podziwiać. Nieskromne i bardzo skoczne zagraniczne tańce bowiem, nie licujące ze starszslachecką powagą, na pośmiewisko wystawiłyby tancerzy. Wykluczone było również z tańców polskich poufniejsze, zwyczajne za granicą zbliżenie się tancerza do tanecznicy, więc zachowując stosowną odległość, tańczący mogli jedynie dłońmi przekazywać sobie jakieś uściski, bowiem Polki nie dawały się w tańcu obłapiać ani całować<sup>56</sup>. Podobnie jest w *Ogniem i mieczem*, gdy autor prezentuje kameralne przyjęcie w Rozłogach Kurcewiczów, łącząc ucztowanie z zalotami przy muzyce i tańcach. W relacji z tej gościny wyeksponowany zostaje następujący po suto zakrapianej miodem wieczerzy moment śpiewów oraz tańców przy dźwiękach bałałajek i bębenka. Przed wieczerzą już Helena:

wybiegłszy do sieni, wróciła po chwili z lutnią w rękę. Ciche dźwięki ozwały się w komnacie, a do wtóru im kniaziówna poczęła śpiewać pieśń pobożną: I w noc, i w dzień wołam do Cię, Panie! / Pofolguj męce i łzom żałośliwym, [...]. Słodki głos jej brzmiał coraz silniej i z tą lutnią w rękę, z oczyma wzniesionymi do góry, była tak cudna, że namiestnik oczu nie mógł od niej oderwać. Zapatrzył się w nią, utonął w niej – o świecie zapomniał<sup>57</sup>.

Podkreślanie urody kobiecej poprzez jej związek ze śpiewem i grą na instrumencie stanowi motyw powtarzalny w całej, nie tylko historycznej, twórczości Sienkiewicza. Muzyka w wieku XIX wiąże się z postacią ukochanej kobiety<sup>58</sup> jako „kulturowy odpowiednik” – symbol miłości. Głos kobiecy w powyższym fragmencie *Ogniem i mieczem* występuje zatem jako synekdocha uczucia namiestnika i doskonałego piękna obiektu jego rodzącej się miłości, przesłaniająca nawet, a raczej wzmagająca moc wyglądu obłubienicy<sup>59</sup>. Pierwszoplanowość melodyjności głosu – śpiewu Heleny i uduchowanie treści wykonywanej przez nią pieśni oznacza tym samym zastąpienie poetyki widzenia słyszeniem. Walory fizyczne dopełniane są o duchowe, sugerowane przez niedosłowną, subtelniejszą, tj. słuchową percepcję postaci kobiety, która ma piękne ciało, ale i duszę. Skrzetuski, słysząc, chce oczywiście i widzieć – Sienkiewicz, preferując śpiew, utożsamia wybranek bohatera z walorami estetycznymi, „uduchowia” sferę jego doznań erotycznych. Temat muzykowania ma bowiem u pisarza często, jak w malarstwie, konotacje erotyczne<sup>60</sup>. To „muzyczne” portretowanie młodej kobiety dla potrzeb ukazania zakochanego w niej mężczyzny wskazuje, że nie tylko malarstwo było dla Sienkiewicza sztuką o szczególnych

<sup>56</sup> Dlatego tańcząca z Azją Ewka Nowowiejska dodawała mu odwagi tylko „lekkimi z początku, a potem coraz mocniejszymi uściśnieniami dłoni”, a skromniejsza Zosia Boska, tańcząca z Adamem Nowowiejskim, „dreptała ze spuszczonej oczyma obok niego” (PW 281).

<sup>57</sup> H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984, t. 1, s. 53–54. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Om i strony cytatu.

<sup>58</sup> Dzielenie z nią przeżyć muzycznych jest ważną częścią miłosnego związku. Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Z kim się muzyką podzielię?*, [w] tejże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 5–20.

<sup>59</sup> Jak w stylizowanym na *Pieśń nad pieśniami* litanijskim *Hymnie o miłości* Tetmajera, w którym sam wygląd kobiecej urody jest mniej ważny od jej głosu.

<sup>60</sup> Na przykład wspólny śpiew pieśni i muzykowanie Olki i Klenia w scenie zaręczyn noweli *Organista z Ponikły* stanowiący przejaw ich miłosnego związku i nadziei na przyszłe małżeńskie szczęście.

możliwościach przekładania urody bądź szpetoty duchowej na wygląd fizyczny. Piękno moralne jest u Sienkiewicza rodzajem subtelnego, ukrytego artyzmu wewnętrznego, na którym natychmiast poznaje się poszukujący piękna w świecie istniejącym artysta na zasadzie współbrzmienia sztuk. Rolę charakteryzująco-wartościującą postaci kobiece pełni też ich związek z muzyką, stanowiąc tak ważny zabieg kreacyjny w powieściach, jak zestawienia malarskie, przy czym analogie plastyczne idą czasem w parze właśnie z muzycznymi<sup>61</sup>.

Wezwanie do tańcowania po skończonej wieczerzy dotyczy wszakże w *Ogniem i mieczem* wszystkich obecnych we dworze<sup>62</sup>. Bohuna natomiast cechuje predylekcja do lirycznego śpiewu<sup>63</sup>, którego ze zgrozą słucha w Czortowym Jarze Horpyny porwana kniaziówna i rozpoznając ów głos, mdleje z przerażenia<sup>64</sup>. Określając Kozaka, pieśniowość łagodzi jego charakter, dodając mu akcent romantyczny<sup>65</sup>. Muzyczność w *Trylogii* stanowi zatem nieodzowny i ważny element nie tylko w konstruowaniu zgodnie z kulturą opisywanej siedemnastowiecznej epoki fabuły, ale i funkcję charakteryzującą sarmackich bohaterów.

W *Rodzinie Połanieckich* muzyka określa drugoplanową postać obdarzonego tą wrażliwością Bigiela, współnika Połanieckiego, lubiącego w wolnych chwilach wygrywać na wiolonczeli. Ten rozsądny w ryzykownych interesach człowiek, bardzo ostrożny i wyważony w sytuacji pomysłu Połanieckiego<sup>66</sup> odnośnie do lokowania finansów, ożywia się bardzo podczas gry na instrumencie. Muzyka w przekonaniu Bigiela przynosi same pozytywne efekty również w innych dziedzinach życia:

Ja, jak gram, to niby nic innego mi nie w głowie, a tymczasem nieprawda! Jakaś cząstka mózgu zastanawia się wtedy nad innymi rzeczami, i co szczególne, to, że najlepsze pomysły właśnie wówczas przychodzą. To rzekłszy siadł, chwycił wiolonczelę między kolana, przymknął oczy i rozpoczął *Pieśń wiosenną*. Zawidowski odszedł tego do sie-

<sup>61</sup> Klara Hilst z *Bez dogmatu* w momentach muzycznego uniesienia jest jak św. Cecylia z obrazu Rafaela. Obraz ten jest przywoływany w powieściach Sienkiewicza nie ze względu na swoje malarskie walory, lecz ze względu na zawartą w nim refleksję filozoficzną – harmonię etycznego z estetycznym. Podobnie jak promował malarstwo tematyczne, traktujące kolor i światło nie wyłącznie w płaszczyźnie jakości estetycznych, ale przede wszystkim w płaszczyźnie refleksyjnej i światopoglądowej, w takich samych kategoriach ujmując także odwołania muzyczne. Zob. tamże, s. 126–127.

<sup>62</sup> „Przyszli też kozackowie wezwani do tańcowania na tym większą ochotę. Zadzźwięczały bałabajki i bębenek, przy których odgłosach zaspane pacholęta musiały pisać. Później i młodzi Bułyhowie poszli w prysyudy. Stara kniahini wzięwszy się pod boki, poczęła dreptać w miejscu, a podrygiwać, a podśpiewywać, co widząc pan Skrzetuski sunął z Heleną do tańca. Gdy ją objął rękoma, zdawało mu się, iż kawał nieba przyciska do piersi. W zawrotach tańca długie jej warkocze omotały mu szyję, jakby dziewczyna chciała go przywiązać do siebie na zawsze. Nie wytrzymał tedy szlachcic, ale gdy zrozumiał, że nikt nie patrzy, pochylił się i z całej mocy pocałował jej słodkie usta” (Om 56).

<sup>63</sup> Gdy namiestnik wyjeżdża z Rozłogów do Łubniów, to napotyka na drodze w głębi lasu Kozaka na pokrytym pianą i błotem koniu i dochodzą go „urwane słowa pieśni: Tużu, tużuu, serce bołyt...” (Om 63).

<sup>64</sup> „doszły do niej płynące z daleka dźwięki teorbanu i jednocześnie jakiś głos zaczął nucić do wtóru znaną pieśń: Oj, cei lubosti. Hirsze od słabostki! / Słabost' perebudu, / Zdorowże ja budu, / Wirnoho kochania / Po wik ne zabudu”. Również moment wyjazdu Bohuna oznajmiają Helenie „słowa pieśni rozłamanej na kilkanaście głosów: Bude sława sławna / Pomeż Kozakami, / Pomeż druhami, / na dowija lita, / Do końca wika...” (Om 28).

<sup>65</sup> Na temat kreacji Bohuna zob. A. Dąbrowska, *Kreacje Kozaków i Tatarów w Trylogii Henryka Sienkiewicza*, [w:] M. Pająkowska-Kęsik, A. Paluszak-Bronka, K. Kołatka (red.), *Język – wielokulturowość – tożsamość*, Bydgoszcz 2013, s. 95–97.

<sup>66</sup> Który namawia go do rozporządzenia gotowizny i kredytu ich Domu Handlowego na hurtowne zakupy zboża.

bie zachwycony domem, ludźmi, ich prostotą, *Pieśnią wieczorną*, a szczególnie panią Pławicką<sup>67</sup>.

Czyni to już Bigiel także podczas wcześniejszej wizyty Stacha po powrocie z Reichenhallu, gdy wieczorem: „sam w obszernym, pustym mieszkaniu, siedział we drzwiach otwartych na ogrodową werandę i wygrywał na wiolonczeli tak, aż wszystko w domu drgało”. Muzyka Bigiela jednak w tym ujęciu ma moc kojącą nerwy Połanieckiego, który prosi wiolonczelistę o dalszą grę, a gdy skończył, prosi go jeszcze o bis:

Bigiel począł grać *Träumerei* i grając przymykał oczy lub podnosił je na księżyc. W ci-szy muzyka zdawała się napelniać słodyczą dom, ogród i samą noc [...] – Zagraj jeszcze raz *Träumerei*. Dźwięki ozwały się po raz drugi, spokojne i rozmarzone. I Połaniecki był zbyt młodym, by nie miał być również choć trochę marzycielem. Więc wyobraził sobie, że Marynia słucha z nim razem *Träumerei* z rękoma w jego rękach, z głową na jego piersiach, kochająca bardzo i nad wszystko na świecie kochana (RP 97–98).

Marynia, już jako żona Połanieckiego, gdy z Bigielem gra serenadę Händla, w podobny kojący sposób wpływa na roztrzęsionego uczuciami i myślami Zawilowskiego:

Zawilowski miał wrażenie, że dusza z niego wychodzi, bierze te łagodne tony w siebie i leci wśród nocy kołysać nimi do snu Linetę. Późnym wieczorem wyszedł jakby porzeczony widokiem tych zacnych ludzi (RP 417).

Bigiel charakteryzuje też kobiety poprzez ich stosunek do muzyki. Po zaręczynach Zawilowskiego z Linetą u Osnowskich i urządzonym po kolacji dancing party, w czasie którego narzeczona długo walcuje z Kopowskim (co zazdrosnemu Zawilowskiemu przypomina „równie cyniczny jak prawdziwy wiersz Byrona o walcu”), wiolonczelista „na zakończenie wieczoru odegrał preludium szopenowskie” i rzekł:

Bukacki wymyślał rozmaite podziały i typy kobiet, a ja mam swoje kryterium muzyczne. Są kobiety, które **lubią muzykę duszą**<sup>68</sup>, a są takie, które ją **lubią skórą** – i takich bym się bał (RP 457).

Pociąg Linety do tańca waloryzowany jest zdecydowanie negatywnie – jako swoista maska zmysłowych skłonności do innego partnera (który potrafi tańczyć). Lineta tłumaczy się Zawilkowi z feblika do walca, przyznając się:

Widzisz, ja bardzo lubię muzykę... nawet walce, nawet polki. Tak to na mnie dziwnie działa... Jak ten pan Bigiel ładnie gra!... Ja przecież wiem, że są rzeczy wyższe od walców (RP 453).

Zawilowski jako ten, który „nigdy w życiu nie tańczył i nie miał o tym najmniejszego pojęcia”, dotyka tym bardzo narzeczoną i panią Broniczową, uzmysławiając odbiorcy, że cenią one tylko blichtr, reprezentowany przez Kopowskiego. On bowiem:

posiadał tę sztukę w wysokim stopniu, on więc rozpoczął tańce z panną Linetą jako bohaterką wieczoru. Tworzyli razem śliczną parę i oczy mimo woli zwracały się za nimi.

<sup>67</sup> H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1976, s. 337–338. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie RP i strony cytatu.

<sup>68</sup> Wszystkie wyróżnienia – A.D.

[...] oni zaś walcowali długo i była w tych tonach walca, a zarazem w ich poruszeniach, jakby jakaś upajająca i upojna omdlałość, co jeszcze bardziej drażniło Zawidowskiego, [...] (RP 452–453).

Ten kontrast postaci poprzez umiejętność tańca wartościuje jednak partnerkę. Podziwia ona z zazdrością taniec pani Maszkowej z Połanieckim jako tym, który „lepiej tańczy od pana Kopowskiego” i mówi, jak „chciałaby choć raz z nim zatańczyć...”, bowiem „ten walc, to jakby jakiś miły dreszcz. Oni płyną, nie tańczą” (RP 454). Marynia jednak, patrząc na tańczącą parę, „doznawała jeszcze większego uczucia przykrości niż przed chwilą Zawilowski, [...]”; poddała się zwątpieniom, widząc męża pozostającego pod wrażeniem nie tyle tańca, co tancerki:

widziała doskonale, jak jego ręka silnie obejmuje stan pani Maszkowej, jak jego oddech oblewa jej szyję, jak rozdymają mu się nozdrza, a spojrzenia ślizgają po obnażonym gorsie (RP 454).

Taniec to zmysłowość, obca kobietom lubiącym muzykę duszą, nie skórą, dlatego Marynia wołała „nie wierzyć oczom” (RP 454). Muzyka stanowi także istotny element porównań: Połaniecki, przekonując się przy grobie Litki, że ta „tak bardzo niegdyś kochana dziecina zbłękitniała mu już w duszy i rozwiła w cień”, zauważa, że po upływie czasu „przestała być dla niego prawie zupełnie realną istotą, a stała się tylko [...] **rodzajem takiego wspomnienia, jakie zostawia muzyka**” (RP 442).

Koncert w Dolinie stanowi natomiast dla Połanieckiego tylko naturalną okazję do zobaczenia Maryni – muzyka jest dlań drugorzędna, toteż relacja ma charakter podmiotowy:

Połaniecki **lubił czasem muzykę**, ale nie wybierał się wcale na koncert, gdy mu jednak Pławicki o tym wspomniał, chwyciła go chęć zobaczenia Maryni. [...] ludzie zgromadzili się licznie i całe zgromadzenie miało pozór letni. Wszędy mnóstwo jasnych sukien, jasnych parasolek i młodych kobiet, które wyroiły się jak kolorowe motyle przygrzane słońcem. Między tym rojem, [...] zgromadzonym tu zarówno dla muzyki, jak w poszukiwaniu miłości, miała się znajdować i Marynia. [...] Tymczasem orkiestra poczęła grać, zanim mógł odnaleźć tę, której w tłumie upatrywał. Trzeba było sięść i słuchać, co uczynił z przymusem, niecierpliwiąc się w duszy na Bigiela, **który słuchał bez ruchu, z przymkniętymi oczyma** (RP 103).

Sienkiewicz zupełnie nie opisuje muzyki tego koncertu ani reakcji słuchaczy (z wyjątkiem Bigiela); koncentruje się na reakcjach bohatera – oddaniu jego uczuć związanych z siedzeniem blisko Maryni, obserwowaniem jej profilu i całej postaci oraz jej zachowania wobec Maszki. Relacjonuje raczej to, co działo się podczas pauz aniżeli w czasie kolejnych numerów koncertu. Pod koniec Połaniecki zauważa, „jak dalece Maszko wchodzi w rolę starającego się” i że Marynia „o ile nie słuchała muzyki, rozmawiała tylko z Maszką”, kokietując go. Koncert jest prawdziwą torturą dla zakochanego Stacha, mówiącego z bezradnością: „to jest dla mnie po prostu męka ta myśl, że ona za niego wyjdzie...” (RP 105–106).

W powstałej w roku 1890 powieści-pamiętniku *Bez dogmatu* (poświęconej nie przeszłości, lecz najnowocześniejszym zjawiskom życia) Leon Płoszowski, główny bohater i narrator zarazem, stosuje **muzyczne porównanie** przyjaciela Śniatyńskiego: „on przy tym jest bystry człowiek, **wrażliwy jak skrzypce Stradivariusa** i posiada zupełną świadomość



swego szczęścia<sup>69</sup>. Anielka, zachwycająca Leona niewinnością i oznakami kobiecości (jak kokieteria uśmiechów i opuszczanych/podnoszonych frędzlistych rzęs/powiek na oczy) na ich pierwszym balu ukazana zostaje poprzez taniec z Leonem:

Anielka doskonale tańczy, a tego walca tańczyła tak właśnie, jak kobieta powinna walczyć, to jest z pewnym zapamiętaniem się i oddaniem tancerzowi. [...] Rozumiałem, że się w niej coś poczyna (Bd 30).

Służy on do pośredniego przekazu erotycznych porywów i wzruszeń tej dziewczęcej dziewczycy płonącej się, gdy tylko Leon dotyka w zabawie jej sukni czy przytrzymuje jej dłoń.

O swoim dwoistym stosunku do Anielki w kontekście wyznań o odpływie woli do czynu pisze Leonowa „dusza złożona, chora, ale prawdziwa”, „umysł sceptyczny, prze rafinowany i nie wspierający się na niczym” (L 2 174), używając muzycznych metafor:

Kładłem ręce na **struny** tej **duszy** i **dawałem sobie po prostu koncerta**. A przecież to, co dla mnie jest **sonatą Quasi in fantasia**, to dla niej może być **sonatą Quasi in dolore**. Tak jest! Wygrywam na niej od rana do wieczora – i co więcej! [...] wiem, [...], że będę tak samo grał jutro i pojutrze, jak grałem wczoraj i onegdaj, bo [...] ją kocham. Pragnę jej coraz więcej. **Nie chcę już koncertów** – chcę jej. [...] sądziłem, że w sprawach uczuciowych władnę sobą jak mało kto, **ja, który się mam za artystę koncertowego**, [...] byłem teraz tak wzruszony jak student (Bd 46, 49, 55).

Również stosunki z panią Davisową, dzielącą jego smutek po śmierci ojca i starającą się go łagodzić, określa, m.in. dając aluzje muzyczne:

[...] widuję łzy w jej oczach. Spozstrzegłszy, że muzyka koi moje potargane nerwy, grywa do późna w noc. Nieraz siadam po ciemku w swoim pokoju, patrzę trochę beżmyślnie przez otwarte okno na podzierzgane w srebrną siatkę morze i słucham tych tonów zmieszanych z pluskiem fal, słucham aż do zapamiętania się, aż do półsnu, w którym zapominam o rzeczywistości i jej strapieniach (Bd 70).

Poznając bliżej tę kochającą piękno klasyczne „hedonistkę w każdej dziedzinie”<sup>70</sup>, stwierdza, że muzyka dla Laury-modliszki stanowi używany z premedytacją chwyt uatrakcyjniania samej siebie i środek zaspokajania własnych żądz, by po kilku dniach zmienić zdanie i mówić o jej faktycznym rozmiłowaniu się w muzyce:

Chcąc powiększyć the attraction swego salonu, uczyniła z niego przybytek muzyki. Sama śpiewa jak syrena i rzeczywiście ściąga tym ludzi. [...] Zdaje się, że Laura naprawdę rozmiłowała się w muzyce (Bd 122–131).

Poznanie Klary natomiast prowokuje go do oceny jej gry z zastrzeżeniem, że nie umie poznać się na grze „polegającej na sile”, porównanej do „wybijania zębów fortepianom”<sup>71</sup>, ale i do szerszych refleksji na temat niezrozumienia samej muzyki:

<sup>69</sup> H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985, s. 31. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Bd i strony cytatu.

<sup>70</sup> M. Rabikowska, *Trzy typy seksualizmu kobiecego w „Bez dogmatu”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 167.

<sup>71</sup> „Widuję też często u niej fortepianistkę, Klarę Hilst, młodą i hożą Niemkę ogromnego wzrostu, [...]. Słuchając ostatnim razem Hilstówny u Laury, pomyślałem w duchu, że gdyby fortepian był człowiekiem, który uwiódł jej siostrę, nie mogłaby go walić zawzięciej. Grywa ona także na fisharmonii. Utwory jej mają wielkie powodzenie

Przychodzi mi jednak do głowy pytanie: czy muzyka, dla której zrozumienia potrzeba być profesorem konserwatorium, od której nie mają klucza już nie tylko prostaczkowie, ale nawet ludzie rozwinięci i poniekąd muzycznie wykształceni – jest tym, czym być powinna? Obawiam się, aby idąc tą drogą, muzycy nie wytworzyli z czasem kasty egipskich kapłanów, przechowujących wiedzę i piękność wyłącznie dla siebie. Mówię to dlatego, że zauważyłem, iż od czasów Wagnera muzyka, w porównaniu na przykład z malarstwem, idzie wprost przeciwną drogą. Nowsze malarstwo [...] ogranicza się zupełną świadomością tego, co robi, do odtwarzania kształtów i plam barwnych. Muzyka od czasów Wagnera wprost przeciwnie; usiłuje być nie tylko harmonią dźwięków, ale zarazem filozofią tej harmonii. Sądzę, że wkrótce przyjdzie jaki wielki geniusz muzyczny, który powie jak w swoim czasie Hegel: „Tylko jeden mnie rozumiał – a i ten mnie nie rozumiał”. Hilstówna należy do kategorii filozofujących o muzyce, co jest tym dziwniejsze, że dusza jej jest pełna prostoty. Ta kariatyda posiada jasne, naiwne oczy dziecka, jak również jego szczerłość i dobroć (Bd 122–123).

Muzyka zostaje skojarzona z jej witalizmem i żywiołowością okazywaną w trakcie gry. Nimb sztuki całkowicie rekompensuje wszystkie braki jej urody<sup>72</sup>: gra zmienia jej fizjonomię, dokonuje transformacji, która nadaje postaci świętość. Kolejny wpis o grze podobnej do „wielkiej harfy” Hilstówny jest odmienny:

Hilstówna grała na fisharmonii. [...] lubię ją, gdy zasiada do melodykonu i biorąc pierwsze akordy, trzyma oczy spuszczone na klawiaturę. Jest w niej jakaś powaga, skupienie, a przy tym nadzwyczajny spokój. Przypomina mi ona wówczas świętą Cecylię, która jest mi najsympatyczniejszą ze świętych i w której kochałbym się, gdybym był jej współczesnym. Ten sam pogodny, czysty profil, te same szlachetne a chrześcijańskie linie. Szkoda, że Klara jest tak duża, ale jednak, gdy się ją widzi grającą, zapomina się o tym. Od czasu do czasu spuszczone jej oczy podnoszą się ku górze, jakby chciała sobie przypomnieć jakąś nutę zasłyszaną gdzieś na wysokościach w chwili natchnienia – i sama wygląda wtedy jak natchniona. [...] Powiedziałem, że lubię ją widzieć, nie zaś słyszeć; muzyki jej, niestety, jak zawsze, nie rozumiem, a przynajmniej chwytam jej myśl z trudnością. Sądzę jednak, że wbrew moim złośliwym uwagom, ma ona niezwykły talent (Bd 131–132).

Płoszowski, wyposażony w umiejętność introspekcji człowiek o głębokiej inteligencji i wrażliwy esteta, w formie dziennikowej narracji dokonujący analizy własnej świadomości, szczerze korzysta z muzycznych aluzji. Wnika w ten sposób w swoje wnętrze, przeżycia, doznania, słowem prezentuje „sceptycyzm podniesiony do kwadratu”, swoje „nerwy bardzo wrażliwe, wydoskonalone przez kulturę całych pokoleń” (Bd). Rozmawiając o Klarze i relacjonując ze szczegółami koncert Hilstówny w Warszawie<sup>73</sup>, wyraża swój

---

w tutejszym świecie muzycznym i uchodzą za głębokie, prawdopodobnie dlatego, że gdy się je słyszy raz dziesiąty, człowiek mówi sobie: Może za jedenastym coś zrozumiem. Przyznaję, że te uwagi moje są złośliwe, a nawet zuchwałę, gdyż nie jestem znawcą” (Bd 122).

<sup>72</sup> „[...] spostrzegłem, że obfitość jej kształtów, jej jasna cera, ciemne włosy, błękitne, za wypukłe oczy i usta koloru wiśni, słowem, że cała jej piękność przypomina niesmaczne obrazy przedstawiające haremowe huryski lub co gorzej, oel-druki widywane w drugorzędnych hotelach” (Bd 205–206).

<sup>73</sup> „Klara siadła do fortepianu, [...]. Poczęła grać koncert Mendelssohna, który umiem na pamięć – i czy to dlatego, że czuła, iż oczekują od niej niezmiernie wiele, czy też była wzruszona niezwykle serdecznym przyjęciem, dość, że zaczęła grać gorzej, niżem się spodziewałem. [...] usłyszałem kilka uderzeń mętnych, bez należytej siły i wyrazistości. [...] Nigdy fortepian ze swymi tonami, w których brak ciągłości zwiększa się jeszcze przez odległość

poparty obserwacją pogląd na temat artystów jako ludzi najszcześliwszych na świecie, ponieważ mających kontakt z czymś mistycznym:

artysta, byle miał serce czyste, napelnione nie lichą miłością własną, ale miłością sztuki, może być najszcześliwszym człowiekiem na świecie, bo styka się ustawicznie z czymś nieskończonym i bezwzględnie doskonałym. Z życia przychodzi wszystko zło, ze sztuki płynie tylko szczęście. [...] Anielka była po mojej stronie, [...] uderzyła mnie jedna jej uwaga [...]: „**Muzyka to najlepsza pociecha**”. Ja widziałem w tym mimowolne wyznanie, że nie jest szczęśliwa i że zdaje sobie z tego sprawę (Bd 148).

Zasiadła znowu i zagrała *Sonatę cis-moll* Beethovena, której nie było w programie. Nie ma, podług mnie, na świecie utworu, w którym by tak wyraźnie było widać wielką duszę targaną przez jakiś tragiczny niepokój. [...] jak żyję, nie słyszałem tak granego Beethovena i nie odczułem go tak dokładnie. Jam nie muzyk, ale przypuszczam, że i muzycy nie widzieli dotąd, ile się w tej sonacie mieści. Nie umiem znaleźć innego wyrazu na określenie wrażenia, jakiego doznali wszyscy, tylko: ucisk! Miało się poczucie, że staje się **coś mistycznego**, widzenie jakiejś zaświatowej pustki, przeraźliwie smutnej, bez kształtów, w półrozwidnionej przez światło księżycy – wśród której krzyczy, łka i wyrывa sobie włosy beznadziejna rozpacz. Było to i straszne, i przejmujące, bo działo się jakby już z drugiej strony życia, a zarazem nieprzeparcie pociągające, gdyż, co do mnie przynajmniej, nigdy muzyka nie zetknęła mnie tak blisko z czymś absolutnym. Nie będąc więcej od innych ludzi wrażliwy, miałem niemal halucynację. Wydało mi się, że w tej pustce, w tym bezkształcie, w tym zagrodowym mroku szukam kogoś droższego mi niż świat cały, bez którego żyć nie umiem, nie mogę, nie będę, a szukam z tym przekonaniem, że muszę to czynić przez wieczność całą i że nigdy go nie odnajdę. Miałem serce tak ściśnięte, że mi tamowało oddech – nie zwróciłem uwagi na stronę zewnętrzną wykonania, które zresztą musiało dojść do tych wyżyn, na których nie ma już o nim kwestii. Cała sala była pod podobnym wrażeniem, nie wyjmując samej Klary. [...] Gdy skończyła grać, pozostała czas jakiś z głową i oczyma podniesionymi w górę, z twarzą pobladłą i rozchylonymi ustami. I nie był to efekt estradowy, było to proste, wyższe tym razem nad wszelką wątpliwość, natchnienie i zapamiętanie. [...] Widziałem głowy pochylające się do rąk Klary. Ona miała łzy na rzesach, ale twarz natchnioną, jasną i spokojną (Bd 158–160).

Podobnie jak relacja powyższa, tak i ta z domowego koncertu Klary w małym kółku znajomych jest okazją nie tylko do oddania niezwykłego kunsztu artystki muzycznej, ale też wrażliwości bohatera i przez porównanie – uczuć zakochanego dla Anielki:

[...] siedziała przy fortepianie, i tym razem widocznie Mozart odpowiadał najbardziej jej usposobieniu, bo usłyszeliśmy *Don Juana*. Zaledwie ozwały się pierwsze dźwięki, już była to inna Klara: nie owo hoże i wesołe dziecko, z którym rozmawialiśmy podczas śniadania, ale jakby uosobiona Cecylia. Wytwarzało się powinowactwo między jej zewnętrzną postacią a muzyką; spływała na nią jakaś duchowa powaga i harmonia, które czyniły ją wyższą od zwykłych kobiet. [...] Klara grała cudownie. Szukając wrażeń na twarzach innych, niebawem jednak spostrzegłem, że Anielka szuka ich na mojej.

i przygłuszoną tłokiem akustykę sali, nie wydał mi się nędzniejszym instrumentem. [...] Po jakimś czasie Klara odzyskała równowagę, ale podług mnie cały koncert grała miernie. Ogarnęło też mnie prawdziwe zdziwienie, gdy po zakończeniu rozległy się takie oklaski, jakich nie słyszałem nigdy w Paryżu, [...]. Wysza ze spuszczonej oczyma, [...]. Klara nadto kocha sztukę, by ją mogły zadowolić niezasłużone oklaski” (Bd 158).

Bywala to prosta ciekawość czy też mimowiedny niepokój serca, które nie umiałoby powiedzieć, czego się obawia, a jednak się obawia? (Bd 179–180).

Leon, jeśli relacjonuje inne koncerty, to zawsze przez pryzmat odczuć związanych z obecnością na nich Anielki<sup>74</sup>.

Na prośbę Płoszowskiego, podczas pobytu u ciotki Leona, Klara tłumaczy „na język muzyki ten las, słońce, szum drzew i całą tę wiosnę”:

Powiedziała mi, że już jej się w duszy śpiewa jakiś *Frühlinslied* i że próbuje go wygrać. Rzeczywiście widać było po jej wyrazie, że w niej coś śpiewa – bo zresztą **ona jest jak wielka harfa, która wypowiada się tylko dźwiękami**. [...] Potem Klara improwizowała przy fortepianie swój *Frühlinslied*. Zapewne Płoszów, od czasu jak istnieje, nie słyszał takiej muzyki, [...]. Nuty *Pieśni wiosennej* napelniały ciągle salon. Słowik odpowiadał Klarze z gęstwiny przez otwarte drzwi szklane. Był to niezwykły wieczór, na który złożyły się ciepła majowa noc, muzyka i miłość. [...] W tym świetlistym mroku [...] [Klara] robiła istotnie wrażenie zjawiska. Światło księżycy, wnikając coraz dalej w głąb salonu, oświetliło wreszcie ją i fortepian, że zaś przybrana była w jasną suknię, więc wyglądała teraz jak jakiś srebrny duch muzyki (Bd 181–183).

Wrażliwa na dźwięki natury, odprowadzana do powozu Klara, słysząc „rzechotanie żab w płoszowskich stawach”, mówi: „Finał mojej *Pieśni wiosennej*”, a na zacytowany przez Śniatyńskiego ustęp z *Kupca weneckiego* podsumowuje: „Byłam zawsze pewna, że to wszystko gra”<sup>75</sup>. Klara, mimo że tak zatopiona w muzyce, potrafi zrezygnować z niej, tak jak łamie zasady moralne i poświęca swoją opinię, nie liczy się z konwenansem w momencie wyższej konieczności niesienia pomocy potrzebującemu tego w chorobie Leonowi<sup>76</sup>.

We wcześniejszym sporze o trzy rozmaite typy kobiece, porównując Śniatyńską, Anielkę i Klarę, tak podsumowuje typ piękności Klary:

[...]; na piękność Klary składają się jej pogodne rysy, głównie zaś błękitne oczy i przezroczysta cera, jak powszechnie miewają Niemki; gdyby jednak nie jej powołanie, które sprawia, iż **patrzac na nią myśli się zarazem o muzyce**, twarz uchodziłaby co najwyżej za hożą (Bd 178–179).

Klara o wrażliwości i delikatności nieadekwatnej do jej zewnętrznej „hożości” poświęca się całkowicie dla dobra przedmiotu swej miłości i choć mówi z dużym wyczuciem o swej artystycznej wspólności z Leonem<sup>77</sup>, rezygnuje ze złożonej jej przez Leona propozycji małżeństwa, bo jej miłość do Leona nie pozwala jej poświęcać go dla siebie. Zachowuje w ten sposób własną godność. Natomiast w Anielce, której twarz czyni na Leonie „wrażenie

<sup>74</sup> „Wieczorem byliśmy na *Fliegender Holländer* Wagnera. Zaledwie słyszałem cośkolwiek albo inaczej mówiąc, słyszałem tylko uczuciem, rozumiałem tylko przez moją miłość. Zadawałem pytanie Wagnerowi: «Jakie ty na niej czynisz wrażenie? czy twoja muzyka wnika w nią, czy ją usposabia do kochania, czy ją przenosi w jakieś światy, gdzie miłość jest najwyższym prawem?» To tylko mnie obchodziło” (Bd 318–319).

<sup>75</sup> „... Jak cicho / Śpi na pagórku tam światło miesiąca! / Spocznijmy trochę, i niech dźwięk muzyki / Płynie nam w ucho: noc i nocna cisza / Godzą się z słodkim urokiem harmonii...” (Bd 183–184).

<sup>76</sup> „Klara nie zważała na nic; zaniedbała dla mnie muzykę, naraziła się na trud, na bezsenność, prawdopodobnie na obmowę ludzką, i wytrwała przy mnie” (Bd 336).

<sup>77</sup> „Pan także jest artysta! Można nie grać, nie pisać, nie malować, a w duszy być artystą. Ja to od pierwszej chwili poznania pana dostrzegłam [...]” (Bd 234).

muzyki przetłumaczonej na rysy ludzkie, był jednocześnie urok dziewczyny i ponętej kobiety” (Bd 305), uwięzionej we własnym dogmatyzmie modelu „świętej Polki”.

Najwyraźniej jako symbol wartości występuje muzyka w *Wirach*. Służy też obrazowaniu przeżyć i duszy bohaterów; stanowi wreszcie dla nich prawdziwe przeżycie metafizyczne na miarę ujęć romantycznych czy neoromantycznych (jak w jednym z wpisów Leona w *Bez dogmatu*). Symbol sztuki stanowi w tej powieści, podobnie jak Klara w *Bez dogmatu*, szesnastoletnia skrzypaczka Marynia Zbyłtowska. Większość bohaterów ma dla niej „kult bez granic”, jak rejent Dzwonkowski, „największy meloman, [...] który uwielbia pannę Marynię Zbyłtowską, [...]” i dla której „do *Sonaty księżycowej*, w układzie Benoit na skrzypce dorobił akompaniament na flecie i przesłał jej go do Warszawy”. Obawiając się o zgodę:

na urządzenie wieczoru muzycznego w dzień pogrzebu krewnego [...] począł dowodzić, że **muzyka towarzyszyć może tak dobrze śmierci jak życiu, a poważna towarzyszy zawsze pogrzebom** – i że skoro ludzie nie wymyślili nic lepszego od niej, nawet ku czci Pana Boga, przeto można przypuszczać, że ułatwia ona wlot dusz ku niebu, a nawet i zbawienie<sup>78</sup>.

Muzyka powiązana zostaje zatem z religią. Kieruje myśli ku Bogu i ostatecznym pytaniom o sens świata (zob. W 43–45). Muzyka podnosi też wartość wiejskiej ziemi i „uważanego za istotne i normalne” życia wiejskiego. O nie to właśnie i o rolnictwo w opinii Grońskiego rozbija się socjalizm:

Towarzystwo zawróciło do domu, [...] rozmawiając [...] o wsi, wiosennych wieczorach i muzyce. Pani Krzycka zapewniała [...], że w Jastrzębiu i przed ich przybyciem nie brakło muzyki, albowiem w parku tyle jest słowików, że czasem spać nie dają (W 22–23).

Mania starego Dzwonkowskiego, dla którego, jak „i dla panny Maryni tak wielkim uczuciem była muzyka”, wypełniając jemu i jej całkowicie życie, stanowi punkt zazdrości Grońskiego. On bowiem „nie poświęcił niczemu swych wszystkich sił duchowych wyłącznie”, gdyż „treścią jego duszy był lekki, smutny sceptycyzm” (W 23) (w czym przypomina Płoszowskiego). Muzyka to bowiem dla starego Dzwonkowskiego i młodzieńczej Maryni taka wartość, że Groński:

ilekroć widział ich razem, tylekroć miał przed oczyma żywy przykład, że jednak istnieją rzeczy, którymi można sobie wypełnić życie od zarania aż do ostatniej chwili... byle ich nadto nie analizować (W 24).

Niecierpliwemu staruszkowi szkoda było nawet „czasu na jedzenie i na rozmowy, choćby nawet o muzyce, ale lekkie, błahe, a wygłaszane przez profanów, niemających o niej pojęcia (W 24). Dlatego zwraca uwagę dopiero na wywody Grońskiego podnoszące wartość muzyki i zwalczające darwinowską teorię, że:

pieśń i gędzba powstała w jakimś zamierzczłym okresie życia ludzkości z miłosnego oznajmiania się i nawoływania w lasach – mężczyzny i kobiety. [...] [albowiem] u naj-

<sup>78</sup> H. Sienkiewicz, *Wiry*, Gdańsk 1990, s. 20–21. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie W i strony cytatu.

dzikszych właśnie ludów nie istnieją żadne ślady pieśni miłosnych, a natomiast istnieje muzyka i śpiew wojenny. Teoria nawoływania się po lasach wydała się paniom poetyczniejszą. Groński uspokoił je jednak, że to nie zmniejsza **cywilizacyjnego znaczenia muzyki**, ale przeciwnie nawet dowodzi, że ona, wraz z tańcem, **jest jednym z pierwszych czynników wprowadzających do rozproszonych gromad ludzkich pewną organizację**. [...] Groński jał mówić dalej o dziejach muzyki: jak przez cały ciąg wieków służyła wojnie, obrzędowi państwowym, jak świeckim i religii, a nader późno dopiero rozwinęła własne skrzydła, na których unosi się obecnie jak orzeł, nad całą ludzkością. Dziwna sztuka – kończył – najbardziej pierwotna, a dziś więcej od innych na nauce oparta; najściślej w pewne techniczne warunki jak gdyby w jakieś tamy i groble ujęta, a najbardziej bezbrzeżna, najbardziej mistyczna i najbardziej przelewająca się gdzieś poza krańce bytu i życia, co właśnie może jej dawać tę niepojętą władzę nad ludzką duszą – najmniej wyraźnym językiem mówiąca i najdelikatniejsza, a najpotężniej podniecająca do czynów... Tak!... polskim pułkom pruskie kapele grały pod Gravelotte *Jeszcze Polska nie zginęła!*... [...] Dziwna sztuka! Najbardziej kosmopolityczna i najbardziej zarazem narodowa – powszechna i indywidualna... (W 25–26).

Jest to „ze wszystkich sztuk najczystsza” – dodaje pani Otocka, a Władysław Krzycki mówi z widoczną chęcią zakończenia rozmowy, że „nie tylko każdy naród, ale i każdy człowiek ma swoją muzykę” i że tą jego jest taki śpiew chłopaków i dziewczyn w polu przy robocie, „że aż w widłach i grabiach dzwoni (W 25–26). Reprezentuje on wrażliwość na ludowy model muzyki, przejawiającej się w wiejskim śpiewie.

Wieczorny koncert w salonie Maryni poznajemy w głąboko przeżywającego muzykę percepcji Grońskiego:

Groński patrzył z zachwytem na jej [...] szczupłą a wyrośniętą, dziecianną jeszcze postać i myślał, że sam taki widok starczy za muzykę, a przynajmniej, że taka skrzypaczka może uchodzić za jej wcielenie i symbol (W 27).

Krzyckiemu zaś, niemogącemu także oczu od niej oderwać,

jakkolwiek **brakło mu gruntownego artystycznego wykształcenia**, jednakże przechodziło mu obecnie przez głowę, że ta dziewczyna z jasną i spokojną twarzą, pochyloną nad skrzypcami, mogłaby być posłużyć któremu ze starych mistrzów jako model do świętej Cecylii – albo do jednego z tych grajków anielskich, których widywał na obrazach Fra Angelico. Inni słuchacze [...] patrzyli na nią również jak na cudowny obrazek (W 27).

Akcent narracji Sienkiewicza pada na przeciągającą się chwilę rozpoczęcia koncertu:

jakiś czas jeszcze panna Zbyłtowska wodziła smyczkiem po strunach, przykręcała kołeczki skrzypiec lub, prowadząc palcem po nutach, wskazywała coś siostrze i rejentowi – po czym nastąpiła cisza przerywana tylko niewyraźną rozmową zgromadzonej za oknami służby, która po raz pierwszy w życiu miała zobaczyć grającą na skrzypcach pannę (W 28).

Relacja ma charakter literackiego (poetyckiego) odbioru muzyki z perspektywy bohatera. Są to bowiem głębokie wewnętrzne reakcje Grońskiego na tę czarowną muzykę przemienianych w postać poetyckich wizji obrazowych, których doznaje podczas gry sonaty Beethovena (dematerializacja, która się w nim dokonuje, ma charakter mistycznego oderwania):

Ozwały się pierwsze akordy *Sonaty księżycowej* i rozpoczęły się czary. Groński, który miał wyobraźnię poety i mocny dar zmieniania wrażeń w wizję, przymknął oczy i **począł ją wysnuwać z duszy**. Oto błądny promień wkrada się przez szczelinę i dotyka czoła śpiącego, jakby chciał zbudzić myśl, a potem ust, jakby chciał zbudzić słowo, a potem piersi, jakby chciał zbudzić serce. Ale strudzone ciało usnęło ciężkim snem, natomiast **dusza wysuwa się z jego objęć, jak motyl z kokona i leci w przestwór**. Noc jasna i cicha. W dole olchy majączą w muślinowej mgle. Na leśnych polanach tańczą korowody nimf, którym faun przygrywa na flecie, a wokół stoją w koronach z rogów jelenie z płonącymi błękitnie oczyma. We wrzosach tlą się świętojańskie czerwce, wśród mchów fosforyzują muchomorzy, a spod ich baldachów drobniuchne elfy leśne przypatrują się korowodom. Z próchniska i bajorów podnoszą się błędne ogniki i chodzą lekkie, tajemnicze, jakby szukały czegoś na próżno. Księżyc wybija się coraz wyżej na niebo i pada rosa obfita. [...] Kraina śpiętrza się z wolna... A oto góry, [...] To morze! [...] Lecz **ty, o duszo, lecisz wyżej i wyżej**. [...] **Słychać muzykę sfer**. Wieczność owiewa tu już swym tchnieniem i przejmując dreszcz zaświatowy. [...] **Wracasz z wyżyn wszechbytu, wykąpana w falach nieskończoności, czystsza i doskonalsza**. [...] Świta! Świata!... Tak widział i myślał Groński. Dźwięki ucichły wreszcie i nastąpiło milczenie. Panna Marynia stała przy fortepianie z twarzą zawsze jednako pogodną, ale jakby zbudzoną ze snu (W 28–30).

Wędrownka, której doznaje przez fantastyczne krainy, ma charakter całkowitego metafizycznego zjednoczenia z kosmosem-wiecznością i muzyką sfer. To przykład utworu muzycznego jako stanu duszy, jako zjawiska percepcji (przekładu zgodnie z teorią korespondencji sztuk) muzyki poprzez symbole pozamuzyczne<sup>79</sup>. Jego wrażliwość na grę Maryni jest nie tylko naturalna, ale i wsparta wykształceniem. Jednak urokowi tej muzyki nie oparł się nikt ze słuchających, nawet Laskowicz:

pod urokiem tej muzyki stało się ze słuchającymi to, co staje się z ludźmi zawsze, gdy obwieje ich tchnienie prawdziwego geniuszu. Jak czasem we śnie zdaje się człowiekowi [...]. Nerwy uczyniły się wrażliwsze i subtelniejsze, a dusze bardziej lotne, bliższe tej jakiejś granicy, za którą rozpoczyna się wieczność. Było to poczucie nieświadome, po przejściu którego codzienne życie miało ich ogarnąć i sprowadzić znów na dół, ale podczas tej chwilowej egzaltacji zbudziły się w nich nieznane im samym władze chwytania, pojmowania i odczuwania piękności i w ogóle takich rzeczy, których w zwykłym nastroju nie odczuwali i nie wiedzieli, że mogą je odczuwać” (W 31).

W Laskowiczu, studencie medycyny i socjaliście (badającym postać panny Maryni w chwili, w której stanęła do gry jak anatom – „trup w prosektorium”), w momencie pierwszych akordów muzyki całkowicie zmieniają się odczucia:

gdy Beethoven położył mu rękę na głowie, rozbudziły się jednak i w nim lepsze i wyższe uczucia. Widział ściągające się podczas gry usta i brwi panienci i jął przypuszczać, że „ona jednak coś czuje”. Skutkiem tego [...] z wolna i z trudem – na wpół uświadamiał sobie, na wpół zgadywał, że to są nie tylko ręce, ale i dusza grająca. Nie posiadał dość kultury, by muzyka przemówiła do niego tak, jak na przykład do Grońskiego, zrodziło się w nim wszelako jakieś głuche poczucie, że to jest coś takiego jak powietrze, którym wszystkie piersi mogą oddychać bez względu na to, czy kochają, czy nienawidzą. [...] w końcu tak dalece utożsamiał muzykę z postacią grającej dziewczyny, że gdy stary rejent [...] ucałował jej ręce – prawie że miał ochotę uczynić to samo (W 32).

<sup>79</sup> Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, dz. cyt., s. 213–215.

Laskowicz też zauważa ambiwalentną dwoistość Maryni, w której chce widzieć „kobietę należącą do tak zwanych klas sytych” i „istot bezmyślnych”, a tymczasem „przez skrzypce przemówiła do niego dusza”:

były w tej panience jakby dwie istoty, z których **jedna** przejawiała się w muzyce jako wysoka artystka, skupiona, pełna w sobie egzaltacji, roztopiona w fale dźwięków i grająca tak, jakby pociągała smyczkiem po własnych nerwach – **druga** występowała w życiu codziennym i w zwykłych z ludźmi stosunkach. Ta ostatnia wydawała się na pierwszy rzut oka, jeśli nie pospolitą, to zwyczajną, pełną prostoty, a nawet wesołości dziewczyną, która prycha jak kot, gdy na przykład Dołhański mówił rzeczy dla niej niemiłe, przekomarzała się z Grońskim, opowiadała niedorzeczności o duchach lub uciekała do ogrodu, by ku wielkiemu strachowi Grońskiego i starszej siostry wozić się czółnem po stawie (W 71).

Laskowiczowi, ogarniającemu wzrokiem tę dziewczynę ze skrzypcami w rękę, „jej dziewczęcą postać, wysuniętą na brzeg estrady, skąpaną w blaskach elektryczności, samą przez się świetlistą”, przypominał się: „alabastrowy posążek, który stary kanonik uważał za największy swój skarb” i gdy patrzył na jej czystą, spokojną twarz lub na linie jej postaci i ubrania, budziło się w nim uczucie, że jest ona „nadziemskim widzeniem, do którego można się było modlić” („coś z poezji i coś z kościoła”)<sup>80</sup>. Cześć ta kłóciła się w nim z buntem przeciw wszelkiemu bóstwu. Ta szesnastoletnia panna, kształcona w konserwatorium w Brukseli, ma tę tylko jej przynależną cechę, że przy wszystkich zwyczajnych zachowaniach, w momencie gry na skrzypcach zamienia się w jej symbol, albowiem: „cała jej dusza siedzi w skrzypcach i prawdopodobnie na zawsze w nich zostanie” (W 10). Taka jest Marynia, gdy na pożegnanie Jastrzębiowi, przed wyjazdem do Warszawy gra koncert z pamięci (jakby muzyka odmaterializowywała się):

[...] wróciła ze skrzypcami. Przez chwilę trzymała je oparte o ramię i, podnosząc w górę oczy, namyślała się, co wybrać – i wybrała: *Ich grolle nicht* Schumanna. Rozlewne tony napelniły ciszę ogrodową. Poczęły śpiewać, tęsknić i płakać, kołysać się, uciszać i śnić, a z nimi czyniły to samo dusze ludzkie. Smutek stawał się smutniejszym, tęsknota mocniej tęskniącą, miłość rzewniej i głębiej rozkochaną. A „**bóstewko**” **grało wciąż, białe w swej muślinowej sukni, spokojne, z zamyślonymi oczyma, zagubionymi gdzieś w nieskończonej dali, niepokalane i jakby wniebowzięte przez muzykę i własną grę. Grońskiemu zdawało się, że ma przed sobą jakąś lilię mistyczną** – i rozpoczął do niej w duszy jakby litanie, w której każde słowo było uwielbieniem małej skrzypaczki za to, że gra i że wzbudziła w nim miłość tak pozbawioną najdrobniejszego nawet pyłu ziemi, jakby była nie dziewczyną, złożoną z krwi i ciała, ale naprawdę jakąś lilią mistyczną. [...] wszyscy słuchali w dalszym ciągu tej muzyki, która jak echo grała jeszcze w nich samych (W 147).

Ta niezwykła skrzypaczka swoją muzyką wpływa udoskonala jąco na ludzi słuchających, wyszlachetnia ich, łącząc jakby z innym wzniosłym światem – transcendentnym. Czuje tak przede wszystkim Groński. On to w swoich wywodach rozumie tę dziwną sztukę – muzykę we wszystkich jej odsłonach: pierwotnej, opartej na nauce i najdoskonalszej – mistycznej. Tę najczystsza ze wszystkich sztuk próbowano znieprawić, ale, jak

<sup>80</sup> Tamże, s. 258.



przekonuje Groński, „rozpasanie nie może być rytmicznym ani harmonijnym, i dlatego z tych prób urodził się tylko jakiś antychryst muzyki” (W 26). Marynia zmienia się diametralnie podczas wykonywania utworów, błyskawicznie się przeobraża, gdy tylko staje ze skrzypcami obok reagenta Dzwonkowskiego przedmuchiującego flet:

Śliczna, ale dziecinna twarz rozbawionej i ciekawskiej dziewczyny nabrała w jednej chwili wyrazu powagi i głębokiego spokoju. Oczy jej stały się jakby zamyślane i smutne. [...] jej wąska biała postać wyglądała jak stylizowany rysunek na kościelnym witrażu. Było w niej coś po prostu hieratycznego (W 186).

Muzyka ma moc przemieniania uczuć ludzi, tak jak Krzyckiego, którego serce i zmysły szalały z powodu panny Anney:

Łagodne tony poczęły kołysać Krzyckiego. Zmysły jego usypiały z wolna i żądze gasły. Serce zaległa mu cisza. Miłość jego zmieniała się w wielkiego skrzydlatego anioła, który wziął swą umiłowaną na ręce, niby dziecko, niby uśpioną lunaticzkę, i poszybował z nią w niezmierne przestworza, przed ołtarze uczynione z blasków zórz wieczornych i wieczornych światła gwiazd (W 186).

Broniąca skrzypiec przed zdruzgotaniem o mur przez motłoch Marynia – „wcielona pieśń”<sup>81</sup> umiera tragicznie od otrzymanej rany postrzałowej. Ginie bezwinnie i chowana jest niczym Sienkiewiczowski Hektor kamieniecki, żegnana słowami: „Oto grzebiemy dziś harfę, która chciała grać dla ludzi, a którą podeptał brudnymi nogami motłoch...” (W 278). To symboliczny pogrzeb symbolizowanych przez skrzypaczkę wartości sztuki, kultury, całej cywilizacji, Polski-Matki wreszcie, a odprowadzają ją dźwięki granego przez orkiestrę marsza pogrzebowego Szopena. Ostrzeżenie co do dalszych losów świata, wpisane w ten finał, łączy Sienkiewicz jednak z nadzieją, która żyje „we wszystkich razem – i przeżyje wszystkie wiry na świecie” (W 281). Ostatni głos jest mimo obawy „pustyni” duchowej i zatroskania o świat wartości pełen optymizmu i wiary w duchową przyszłość również Polski.

Sienkiewicz także jako nowelista przekonuje, jak dziewiętnastowieczna muzyka poprzez symbol odtwarza rzeczywistość pozamuzyczną. W okresie pozytywizmu, od około 1860 roku temat muzyczny w prozie realistycznej funkcjonuje, według Mieczysława Tomaszewskiego, jako swoisty punkt wyjścia refleksji natury społecznej, obyczajowej i moralnej<sup>82</sup>. Obrazki rodzajowe Sienkiewicza – *Jamiol*, *Janko Muzykant* czy *Organista z Ponikły* apelują do uczuć, emocji czytelnika. Czy faktycznie tylko służący dydaktycznej idei jest sposób przedstawiania muzyki i doznań akustycznych w małych formach prozatorskich Sienkiewicza? W prozie współczesnej znajdujemy obiektywno-realistyczne ujęcia muzyki. W „obrazku wiejskim” pt. *Jamiol* z 1878 roku prócz nawiązań w ujęciu tematyki tej noweli do dziewiętnastowiecznego nurtu malarstwa realistycznego i pokrewnego mu naturalistycznego opisu Sienkiewicz wykazuje też predylekcję do odbiorczego uwrażliwienia zmysłu słuchu. Elementy muzyczne w strukturze noweli podkreślają głęboki pesymizm naturalistyczny. Nastrój kolejnych trzech scen tekstu, ukazujących

<sup>81</sup> Tamże, s. 277.

<sup>82</sup> Zob. M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykowa, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 585.

bohaterkę Marysię, równie bierną, bezradną jak dzieci na obrazach Kotsisa i nieświadomą własnego tragicznego losu<sup>83</sup>, współbuduje w znaczącym stopniu dźwięk. W pierwszej, typowo obrazkowej, statycznej (anowelistycznej) sekwencji w kościele współtworzy wraz z elementami malarskimi nastrój minorowy. Opis pogrążonego w cieniu i półmroku kościoła oraz znajdujących się w nim osób, adaptując przede wszystkim metodę opisu dzieła malarskiego<sup>84</sup>, współgra ze ściszym dźwiękiem „ponurej” pieśni o skonaniu<sup>85</sup>. W scenie drugiej, tworzącej rodzajowy obrazek środowiska<sup>86</sup> i „karczemny” akt dramatu Maryśki Kalikstowej, wprowadza autor dynamizujący akustyczny motyw muzyki z katarzynki grającej początkowo „na wabia” (gdy jeszcze „w środku nie było nikogo”). Motyw z katarzynki (która „wciąż grała oberka”) rozwija się, dominując w dialogu wiejskich kobiet, toczonym najpierw żalonym głosem, a następnie przechodzącym w śpiew jednej z nich o śmierci „na nutę oberka”, co wprowadza dysonans charakteru muzyki i tematu (J 16). Sienkiewicz wyznacza motywowi muzycznemu znaczącą rolę w strukturze tej noweli, bowiem nagła cisza, która nastaje po przerwaniu gry katarzyniarza, uwypuklając postać wyznaczonego do przewiezienia Marysi nowego gościa – woźnicy Wojtka Margaly, akcentuje zwrotny moment akcji. Ustanie melodii katarzynki wyznacza (alegorycznie ucina) los sierotki. Ma bowiem swoje następstwa w katastrofalnej chaotycznej jeździe po lesie i wywrotce kończącej jazdę Marysi z opiekunem. Ten zgrzyt ciszy nastającej po oberku znajduje swoją kontynuację w ciszy lasu, tylko pozornie bezpiecznego. Ostatnią i zarazem kulminacyjną scenę, będącą opisem samotnej Marysi w lesie współtworzy skontrastowany z kontekstem naturalistycznym schemat baśni<sup>87</sup>, operujący uspokajającą ciszą jasnej nocy lasu, z której emanuje „jakiś ogromny spokój [...], który dziecku dodawał otuchy”. W „słabym szmerze” kropeł wody, spływających z obfitej „złudzi” leżącej na gałęzi, a poza tym w absolutnej ciszy personifikowanego i uosabiającego (w mniemaniu dziecka) opiekę bożą „dobrego, poczciwego lasu”, więc opiekuńczego, który „słyszał” głośny płacz dziewczynki, niespodziewanie pojawia się zło upostaciowane w wilku:

Zresztą naokół cicho, cicho, biało, milcząco, głucho! [...] Topniejąca złódź szemrała jednostajnie a jakoś żałośnie. [...] Cicho! Istotnie ktoś idzie; śnieg, choć miękki, szeleści, szeleści wyraźnie, kroki zbliżają się i zbliżają ciche, ale szybkie. [...] Szara

<sup>83</sup> Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, dz. cyt., s. 122 i teźże, *Inspiracje malarstwem w nowelach Sienkiewicza*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 125–133.

<sup>84</sup> Zwracając uwagę i na tworzywo (funkcja światła i barwy, tonacji barwnej, perspektywa i hierarchia oraz selekcja szczegółów, dobór i sekwencja nazw zastępujących operację barwą i światłem i cieniem); układ sceny jest perspektywiczny (zweźający się stopniowo) – na końcu, po ogólnym opisie, autor przedstawia – przybliża bohaterkę (budowa całości też jest perspektywiczna – zweźająca się ku końcowi). Zob. G. Zając, *Fabula nowel „sytuacyjnych” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4, s. 447–462 (zwłaszcza 451–152).

<sup>85</sup> „Kobiety nie śpiewały, ale raczej mruzały sennymi i zmęczonymi głosami pieśń, w której ustawicznie powtarzały się słowa: A kiedy przyjdzie skonania godzina, / Uproś nam, uproś u twojego Syna... [...] Czasem też przestawano śpiewać; jedna z bab stawała w ławce i poczynała mówić drżącym głosem: Zdrowaś Maria, łaskiś pełna”. H. Sienkiewicz, *Wybór nowel*, Warszawa 1977, s. 15. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie J i strony cytatu.

<sup>86</sup> W której na tle turpistycznego i posepnego opisu miasteczka ukazana jest droga „bab” i Marysi do karczmy, wypełniony pijaństwem i lamentacyjnymi żalami nad sierotą pobyt w karczmie, przybycie do gospody Wojtka Margaly.

<sup>87</sup> Zob. T. Bujnicki, *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968, s. 282–360.

jakaś trójkątna głowa o sterczących uszach przypatruje się dziecku pilnie... straszna, ohydna... (J 21–23).

Służąca ekspresywności i potęgowaniu napięcia gra akustycznych elementów bańniowych (kłócących się z naturalistycznym schematem) doskonale ludzi czytelnika pozorami optymistycznego rozwiązania (jak w konwencji baśni) i w konsekwencji przygotowuje końcowy zaskakujący efekt niespodzianki dla odbiorcy – ostrego kontrastu okrutnej prawdy i pozorów.

W *Janku Muzykancie* z 1879 roku motyw muzyczny w biograficznej części ekspozycyjnej uwypukla (obok determinizmu biologicznego i środowiskowego) fascynację utalentowanego dziecka z ludu wszędzie słyszaną muzyką, która całkowicie determinuje wiejskiego „odmieńca”. Pisarz przekazuje w opisie doznań Janka jego „muzyczny” sposób przyswajania tego, co go otacza:

[...] na jedną rzecz był tylko łapczywy, to jest na granie. Wszędzie też je słyszał, [...] myślał, że tam coś w boru grało... [...] Sosny, buki, brzezina, wilgi, wszystko grało: cały bór [...]! Echo też... W polu grała mu bylica, w sadku pod chałupą ćwierkotały wróble, [...] nawet wiatr grał na widłach. [...] Do kościoła matka nie mogła go brać, bo, jak [...] **zahuczą organy lub zaśpiewają słodkim głosem, to dziecku oczy tak mgłą zachodzą, jakby już nie z tego świata patrzyły...**<sup>88</sup>.

Janek wykazuje wrażliwość i fantastyczność dziecka romantycznego jako „inaczej złożonego” niż człowiek dorosły i normalny, które „stawało się patologiczne, a [jego] urok szedł w parze z niesamowitością”<sup>89</sup>. Znamienna była „ich tajemnicza, nieprzekładalna odmienność [...]”. Dziecko w romantyzmie czy chce czy nie, ciągle coś słyszy i czuje” (JM 14). Taki jest też Janek (porównywany z niezwykłym Orciem z *Nie-Boskiej komedii* Z. Krasińskiego – dzieckiem-poetą sytuowanym w wyraźnej opozycji wobec wizerunku dziecka tzw. normalnego, którego przeznaczeniem jest śmierć<sup>90</sup>). Janko też nie bawi się jak inne „wiejskie dzieciaki”, a „do roboty był ladaco” (słowem: nie wykazuje normalności w dziecięcych zabawach jak Orcio)<sup>91</sup>. Równie charakterystyczny dla niezwykłości jest także wygląd zewnętrzny i zachowanie „nierozgarniętego bardzo” Janka (ponowne analogie z dziesięcioletnim Orciem<sup>92</sup> oczywiście w zakresie reprezentowanej przez obu chłopców sfery): jego chudość, wydęty brzuch, zapadłe policzki, „wytrzeszczone oczy,

<sup>88</sup> H. Sienkiewicz, *Janko Muzykant*, [w:] tegoż, *Wybór nowel*, dz. cyt., s. 6–7. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie JM i strony cytatu.

<sup>89</sup> Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981, s. 11–14.

<sup>90</sup> Matka wróży Orciowi, że w przyszłości zostanie poetą, gdyż poetyckie wyróżnienie dziecka jest zarazem jego skazaniem, poezja – siłą fatalną, bo prowadzącą ku śmierci. Zob. A. Kubale, *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984; teźże, *Dziecko*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykowa (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991, s. 199.

<sup>91</sup> Który nie „hasa na kijku”, „nie wbija na pal motyli i nie morduje much” jako z natury pozbawiony chęci do badania budowy anatomicznej owadów i innych żyjątek, „nie tarza się również po trawnikach, czyli nie biega i nie skacze, nie cieszy się przyrodą i świeżym powietrzem, nie wykazuje potrzeby wyhasania się jak każde normalne, zdrowo rozwijające się dziecko.

<sup>92</sup> Orcio ma błękitne oczy i jasne pukle, rączki białe i śniade lica, a zgięte piersi wskazują na drobną i chorowitą budowę ciała. „Każdy co spojrzy na ciebie, zatrzyma się i powie: Jakie śliczne dziecko”. Jego **zachowanie** budzi również niepokój: nie bawiąc się i nie ciesząc rzeczami zwykłymi dla dzieci, często się rumieni, „wzrokiem sięga nieba jakby z kimś rozmawiał wtedy”.

patrzące na świat, jakby w jakąś niezmierną dalekość wpatrzone”, którymi „spoglądał zadzierając jak ptak głowę do góry” – anormalność ta mieści się zarówno w naturalistycznej patologii, jak jego niesamowitość w romantycznym „wybraństwie” dziecka-artysty. Tak jak Orcio Janek jest dzieckiem nadzwyczaj spokojnym i jakby nie z tego świata, często uciekającym myślami gdzieś daleko („palec do gęby wkładający”), dokąd nie ma dostępu matka i inni ludzie. Też żyje on swoim własnym wewnętrznym światem muzyki na prawach niedostępnych do zobaczenia gołym okiem, owładnięty tajemniczym i nieodgadnionym darem-stygmatem w dziedzinie sztuki<sup>93</sup>. Janko to chłopak nawiedzony, opętany przez ducha muzyki (jak Orcio przez ducha poezji), którą słyszy zawsze i wszędzie, a słuchając, odchodzi od przytomności. Kilkanaście zdań zdających sprawę z przebiegu dotychczasowego jego życia, aż do momentu, w którym czytelnicy na bieżąco jakby bezpośrednio obserwują jego poczynania (narracja unaoczniająca) – umacnia postać bohatera w roli osnowy konstrukcji fabularnej tekstu, na nią w pierwszej kolejności kierując uwagę odbiorcy. Wstępna, charakteryzująca bohatera część tekstu kończy się fragmentem:

Wcale nie był jak inne dzieci, był raczej **jak jego skrzypki gonta**, które zaledwie brzęczały. Na przednówku przy tym przymierał głodem, bo żył najczęściej surową marchwią i także chęcią posiadania skrzypek (JM 6–8).

Muzyka jak fatum determinuje i pragnienia Janka, i jego fatalistyczny los. Kulminację stanowi najsilniej liryzowany opis „kradzieży” skrzypiec lokaja w kredensie. „Nocna” scena skradania się po ów czarowny przedmiot marzeń operuje, prócz „mobilnego ujęcia światła przyrody towarzyszącego zdarzeniu”<sup>94</sup> i wyostrzającego obraz skrzypiec, równie dramatyzującymi punkt kulminacyjny dźwiękami ożywionej na wietrze przyrody. Taki spersonifikowany obraz świata roślin i zwierząt współdziałających jakby w decyzjach bohatera, wprowadzający składnię poetycką (apostroficzność, paralelizmy), świadczy o celowym czerpaniu z ugruntowanej w świadomości społecznej tradycji romantycznej:

zazumiały cicho drzewa, załopotaly łopuchy, [...] słowik zaczął śpiewać i pogwizdywać cicho, to głośniej: [...]! Lelek pocziwym cichym lotem zakręcił się koło głowy dziecka i zawołał: [...] a tymczasem słowik cichuteńko pogwizdywał: [...]! Zarzechały zaraz ogromnie żaby w stawie ogrodowym, [...] ale potem ucichły. Słowik przestał pogwizdywać, łopuchy szemrać. [...] Po chwili z ciemności wyszedł dźwięk cichutki i płaczliwy, jakby ktoś nieostrożnie strun dotknął – i nagle... [...] – Kto tam? [...] Słychać kłątwy, uderzenia, płacz dziecka, wołanie: „O! dla Boga!” szczekanie psów, [...] hałas w całym dworze... (JM 10–11).

Ta romantyczna, liryczna akustyka ciemności właśnie jest szczególnie przejmująca. Kończąca utwór śmierć małego grajka, mającego nadzieję na otrzymanie w niebie prawdziwych skrzypek, ale i zasłuchanego:

w te odgłosy wiejskie, które wchodziły przez otwarte okno. [...] dziewczęta, wracając od siana, śpiewały [...], a od strugi dochodziło granie fujarek. Janek wsłuchiwał się ostatni raz, jak wieś gra... [...] Nad Jankiem szumiały brzozy... (JM 12–13).

<sup>93</sup> Zob. T. Bujnicki, dz. cyt., s. 282–360.

<sup>94</sup> Zob. G. Zajac, *Na kanwie pewnego losu. Konstrukcja fabuły w Sienkiewiczowskich nowelach „postaciowych”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 99–106.

Na biologiczny związek Janka z naturą nakłada się i uwyrażnia romantyczna więź dziecka romantycznego, czującego inaczej, przenikającego świat duchowy poprzez korespondencję dźwięków.

Podobnym „całym światem” i pragnieniem, jak dla Janka, jest muzyka dla bohatera *Organisty z Ponikły*, który: „od dziecka nasłuchiwał tylko, gdzie grają”<sup>95</sup>. Nieznane jest źródło jego muzycznych wrodzonych zdolności<sup>96</sup>, ale jego gra na organach w czasie sumy, odmieniająca go całkowicie ma i na słuchaczy – prostych chłopów – działanie porywające ducha<sup>97</sup>. Kleń swoją grą wyraża to, co niewypowiedziane, własne wnętrze. Prosta pieśń *Mój zielony dzban*, wygrywana/wydmuchiwana na oboju (na wspomnienie zaręczyn z Olką) w czasie powrotu do domu przez las w mroźną noc oddaje radosny nastrój bohatera z powodu odwzajemnionego uczucia Olki i nadziei na szczęśliwe z nią wspólne życie. Tak jak w *Jamiole* wizja optymistycznego finału zostaje skontrastowana z naturalistycznym zakończeniem, w którym brzask uwidacznia „jego siedzącą postać z obojem przy długich nogach i jego zsiniałą twarz, jakby zdziwioną i zarazem jakby zasłuchaną w ostatnią nutę piosnki [...]” (OP 267) miłości.

Traktowana przedmiotowo w tekstach publicystycznych Sienkiewicza muzyka w beletrystyce autora *Wirów* staje się wielosemantycznym elementem: współkonstruującym fabuły, charakteryzującym wnętrza bohaterów, wielowalorowym symbolem, w tym nośnikiem treści metafizycznych. Opisy muzyki, mieszczące się w literackim stylu odbioru muzyki, określają Sienkiewicza jako twórcę starającego się w różnoraki sposób zmierzyć z tą asemantyczną, niewerbalną sztuką.

## BIBLIOGRAFIA

Błoński J., *Ut musica poësis?*, „Twórczość” 1980, nr 9.

Bujnicki T., „*Quo vadis?*” – *Sienkiewiczowska powieść w obrazach*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.

Bujnicki T., *Pierwszy okres twórczości Henryka Sienkiewicza*, Kraków 1968.

Cieśla-Korytowska M., *Z kim się muzyką podzielić?*, [w] tejże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.

Dąbrowska A., *Kreacje Kozaków i Tatarów w Trylogii Henryka Sienkiewicza*, [w:] M. Pająkowska-Kęsik, A. Paluszak-Bronka, K. Kołatka (red.), *Język – wielokulturowość – tożsamość*, Bydgoszcz 2013.

<sup>95</sup> H. Sienkiewicz, *Organista z Ponikły*, [w:] tegoż, *Nowele*, Warszawa 1976, t. 3, s. 263. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie OP i strony cytatu.

<sup>96</sup> „Skąd się w Kleniu wzięła taka „sprytność” do oboja, do organów i do różnych instrumentów, na których się rozumiał, trudno było wiedzieć” (OP 262–263).

<sup>97</sup> „zapamiętywał się całkiem przy organach. [...] zdawało mu się, że organy same grają, że głosy ołowianych rur podnoszą się jak fale, płyną jak rzeki, leją się jak upusty, sączą się jak źródła, kapią jak krople dżdżu, że wypełniają cały kościół, są pod sklepieniem i przed ołtarzem, i w kłębach kadzideł, i w świetle słonecznym, i w duszach ludzkich – jedne groźne i wspaniałe jak grzmoty; drugie jakby ludzkie śpiewanie żywymi słowami mówiące; trzecie słodkie, drobne, rozsypane na kształt paciorków lub kłaskań słowicznych [...] jak weźmie grać, to i Panu Bogu nie marketno i człowieka aż zamgli!” (OP 263).

- Dąbrowski S.W., *Muzyka w literaturze*, „Poezja” 1980, nr 3.
- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Głowiński M., *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
- Guze J. (tłum. i oprac.), *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa 1992.
- Hofstätter H.H., *Symbolizm*, Warszawa 1987.
- Ihnatowicz E., *Literacki świat rzeczy. O realiach w pozytywistycznej powieści obyczajowej*, Warszawa 1995.
- Krzyżanowski J. (red.), *Dzieła*, t. 50, Warszawa 1950.
- Kubale A., *Dziecko romantyczne*, Wrocław 1984.
- Kubale A., *Dziecko*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykova (red.), *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994.
- Mocarska-Tycowa Z., *Inspiracje malarstwem w nowelach Sienkiewicza*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.
- Mocarska-Tycowa Z., *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] tejże (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń 1996.
- Okoń W., *Henryk Sienkiewicz, obrazy i „Quo vadis”*, „Roczniki Humanistyczne” 1999, t. 46(1998), z. 4.
- Piwińska M., *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Warszawa 1981.
- Poprzęcka M., *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
- Rabikowska M., *Trzy typy seksualizmu kobiecego w „Bez dogmatu”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.
- Sienkiewicz H., *Bez dogmatu*, Warszawa 1985.
- Sienkiewicz H., *Dzieła*, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz H., *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986.
- Sienkiewicz H., *Listy*, t. 2: Część druga (Jadwiga i Edward Janczewscy), Warszawa 1996.
- Sienkiewicz H., *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 50, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz H., *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984.
- Sienkiewicz H., *Organista z Ponikły*, [w:] tegoż, *Nowele*, t. 3, Warszawa 1976.
- Sienkiewicz H., *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984.
- Sienkiewicz H., *Rodzina Polanieckich*, Warszawa 1976.
- Sienkiewicz H., *Sprawy bieżące*, Warszawa 1950.
- Sienkiewicz H., *Wiry*, Gdańsk 1990.
- Sienkiewicz H., *Wybór nowel*, Warszawa 1977.

Skarbowski J., *Serdeczne związki poezji i muzyki*, „Poezja” 1980, nr 3.

Sobieraj T., *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki”, z. 6.

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

Tomaszewski M., *Muzyka i literatura*, [w:] J. Bachórz, A. Kowalczykowska, *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, Wrocław 1991.

Waśko A., *Romantyczny sarmatyzm. Tradycja szlachecka w literaturze polskiej lat 1831–1863*, Kraków 2001.

Zajac G., *Fabula nowel „sytuacyjnych” Henryka Sienkiewicza*, „Ruch Literacki” 1995, z. 4.

Zajac G., *Na kanwie pewnego losu. Konstrukcja fabuły w Sienkiewiczowskich nowelach „postaciowych”*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Henryk Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.

Zgorzelski C., *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Problemy teorii literatury*, cz. 3, Wrocław 1988.

**Słowa kluczowe:** zmysł sluchu, muzyka, powieść, korespondencja, felieton, literacki styl odbioru, semantyka

## **Abstract**

### **The Sensual Sensitivity of Positivists. Musical Elements in Henryk Sienkiewicz's Imagination**

The topic of the article concerns recognising the place of music, as a means of expression, in the artistic and journalistic works and correspondence of Sienkiewicz. The writer's reflections on musicalness are followed (analysed) in contemporary novels, historical novels, short stories, feuilletons and letters of the writer. The analysis shows differences in the use of musical elements. Whereas in Sienkiewicz's journalistic texts music is treated like an object, the fiction written by the author of 'Whirlpool' presents it as a polysemantic element which co-creates the plot, characterises the soul of characters, becomes a multivirtuous symbol and a carrier of metaphysical content.

**Keywords:** sense of hearing, music, novel, correspondence, column, the literary style reception, semantics