Alicja Dąbrowska
Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy,
Instytut Filologii Polskiej i Kulturoznawstwa

Kobieta muzykująca jako remedium na niedomagania psychofizyczne w świetle wybranych utworów Henryka Sienkiewicza

Różnice w sposobie myślenia i w naturze przedstawicieli dwóch odmiennych od siebie płci stanowią odwieczną kwestię sporną. Kobieta wzbudzała w mężczyźnie zainteresowanie odmiennościami przeżywania świata i oceny jego zjawisk. Problematyka obarczona została emocjami „wojny płci", gdyż rzekomo niższy rozwój umysłowy kobiet był argumentem w dyskusji o równouprawnienie. Jedną z odwiecznych teorii wyjaśniających kwestie płciowości i mechanizmy łączenia się ludzi w pary stanowi koncepcja angrogynii, wywodząca się z wielowątkowego mitu o powstawaniu płci, przytoczonego przez Platona w *Uczcie*[1]. Znamienne dla różnych wersji tego mitu[2] jest podkreślanie pierwotnego współistnienia obu płci i ich dążenia do ponownego złączenia się ze sobą, które oznacza powrót do „upragnionego pogodzenia, syntezy, hipotetycznej prajedni, oczekiwanej postjedni"[3].

[1] Zob. Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2008, s. 52-53. Według tej koncepcji androgyn, łącząc w sobie początkowo elementy obu płci, jest potężniejszy od istoty jednopłciowej i próbuje sięgnąć boskości. Rozdzielony za to przez bogów na dwie części składające się z pojedynczej płci, pragnie ponownego zjednoczenia się z drugą połową aż do granic autodestrukcji. „Więc każdy z nas jest jak kupon od biletu całego, bo każdy powstał, niby ryba płaszczka wraz z kimś drugim z jakiejś dawnej jednej istoty. Toteż zawsze każde z nas swego kuponu szuka… A jeśli kiedy taki czy jakikolwiek inny człowiek przypadkiem znajdzie swą drugą połowę, wtedy nagle dziwny na nich czar jakiś pada, dziwnie jedno drugiemu zaczyna być miłe, bliskie, kochane, tak, że nawet na krótki czas nie chcą się rozdzielać od siebie. […] A stąd to wszystko pochodzi, że dawna natura nasza była właśnie taka, że były z nas kiedyś skończone całości. Miłość jest na imię temu […] dążeniu do uzupełniania siebie". K. Pospiszyl, *Psychologia kobiety*, Warszawa 1978, s. 211-212.

[2] U Mircea Eliade«go koncepcja androgynii, choć rozgrywa się nie na planie cielesnym (człowieka) (jak w koncepcji Platona), ale duchowym (stworzyciel jednoczy w sobie obie płcie), „implikuje ideę, że doskonałość, a więc byt, opiera się ostatecznie na jedno-pełni […]. Wszystko, co istnieje tak naprawdę, *par excellence*, musi być całością, musi zawierać *coincidentia oppositorum* na wszystkich poziomach i we wszystkich kontekstach". M. Eliade, *Mefistofeles i candrogyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994, s. 112.

[3] Zob. M. Piwińska, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Gdańsk 2005, s. 275.

Ponieważ „rozdzielenie człowieka na dwie jego połówki dokonane było jako *zabieg* osłabiający istotę ludzką”[4], drogą odzyskania pierwotnej siły twórczej jest dla człowieka odnalezienie i połączenie się ze swą „drugą połową”. Właściwość siły i doskonałości człowieka stanowi zatem wynik połączenia ze sobą obu pierwiastków – cech psychicznych: żeńskich i męskich, tj. tego, ile posiądzie on cech przedstawicieli płci przeciwnej. Mężczyzna stanie się doskonalszy, gdy przezwycięży tkwiącą w jego naturze skłonność do agresywności, a przyswoi sobie właściwą kobietom żywszą, wrażliwszą umiejętność wnikania w ludzką psychikę. Doskonalenie się może osiągnąć najwyższy poziom, jakim jest kreatywna twórczość w dziedzinach kultury materialnej i duchowej pod warunkiem „łączenia się obu pierwiastków”[5]. Przyjmując cechy znamienne dla płci przeciwnej, człowiek zwielokrotnia sposób swego odczuwania, zachowując cechy typowe dla swej płci. Typowo kobiecy i typowo męski obraz świata jest obrazem jednostronnym; wskazuje słabe strony w zachowaniu przedstawiciela płci przeciwnej i tylko przy pozytywnym doń stosunku emocjonalnym następuje przejmowanie niektórych jego cech psychicznych[6].

Poglądy mężczyzn na temat cech myślenia kobiet na przełomie XIX i XX stulecia stały na stanowisku, że kobieta nie potrafi oddzielić emocji („żywości serca”) od umysłu, przez co jej myślenie jest powierzchowne, mniej konsekwentne, ale dzięki czemu „posiada dużą świeżość”. W czasach spencerowskich zaznaczał to psycholog i filozof pozytywistyczny, Julian Ochorowicz[7]. Postępowanie kobiet, w świetle badań społecznych poglądów mężczyzn w tej kwestii z 1910 (Gerardusa Heymansa), znamionuje „pilność i obowiązkowość”, „szybkość przyswajania wiadomości mających zastosowanie praktyczne”[8], tj. cechy myślenia przydatne w warunkach spokoju, miłości i koleżeństwa, podczas gdy mężczyzn – cechy przydatne w sytuacjach zagrożenia. Kobieta widziana oczyma filozofów była bowiem słaba: „Musimy traktować kobiety jako rodzaj istot z natury upośledzonych” (Arystoteles); kobieta jest „nieudanym mężczyzną, istotą przypadkową”, powstała bowiem z nadliczbowej kości Adama (św. Tomasz z Akwinu); „Co za nieszczęście być kobietą! A przecież największe nieszczęście dla kobiety – to nie rozumieją, iż jest to nieszczęście” (mówił Søren Aabye Kierkegaard); że „dwie płcie muszą się od siebie różnić: jedna ma być aktywna, dru-

[4] K. Pospiszyl, dz. cyt., s. 212.

[5] Tamże, s. 214.

[6] Każdy prawdziwie zakochany zaczyna widzieć świat innymi oczami, przez co staje się bliższy owej pierwotnej jedności, o której mówi legenda z *Uczty* Platona.

[7] Zob. J. Ochorowicz, *Pogadanki i spostrzeżenia z dziedziny psychologii, pedagogiki i nauk społecznych*, Warszawa 1879. Zob. K. Pospiszyl, dz. cyt., s. 195.

[8] Tamże, s. 194.

ga pasywna, że pasywność jest udziałem strony żeńskiej"[9] – uważał Georg Wilhelm Friedrich Hegel. Nasilenie tendencji antykobiecych na przełomie wieków XIX i XX, wiąże się z kryzysem męskości doświadczanym w świecie, który zaczyna gwałtownie zaprzeczać dotychczasowemu porządkowi świata poprzez zaburzenie dotychczasowych ról, rozmycie granicy między obowiązkami i powinnościami kobiety i mężczyzny. Z lęku tej proweniencji, utwierdzanego m. in. przez rozprawę Artura Schopenhauera *O kobiecie* (1851)[10], akcentującą służebną i podrzędną rolę kobiety wobec mężczyzny, coraz popularniejszymi przedstawieniami kobiety w literaturze przełomu wieków stają się warianty figury *femme fatale* (wizerunki Salome, Lilith i innych kobiet-modliszek[11]). Sienkiewicz zdaje się polemizować z antykobiecą, kładącą nacisk tylko na biologizm filozofią Schopenhauera, stającą się jedną z podwalin mizoginizmu młodopolskiego, zwłaszcza z jego zdaniem, że kobiety, jako wysłanniczki ślepej woli życia:

> **ani dla muzyki**, ani dla poezji, ani dla sztuk plastycznych nie mają […] zmysłu ani wrażliwości; jest to tylko małpowanie dyktowane chęcią podobania się, jeśli je udają. Powoduje to, że nie są zdolne do czysto obiektywnego udziału w czymkolwiek […][12].

Także teorie biologizmu i ewolucjonizmu z 2 połowy XIX w., zarysowane przez Herbeta Spencera (rozwinięte przez Charlesa Darwina) tłumaczą różnice między płciami kwestią przyrodniczego doboru płciowego i popełniają w rozważaniach na temat specyficznych cech myślenia u kobiet ten sam błąd, co Heymans. Zarówno zdaniem Spencera, jak i Ochorowicza, jest to nadmierna koncentracja na szczegółach[13], drobiazgowość myślenia kobiet (przemawiająca za rolą gospodyni domowej), co stoi na przeszkodzie przejawianiu przez nie

[9] Cyt. za: S. de Beauvoir, *Druga płeć*, t. 2. *Kształtowanie się kobiety, sytuacja, usprawiedliwienia i ku wyzwoleniu*, przeł. M. Leśniewska, Poznań 1997, s. 48, 33, 51.

[10] Zob. A. Schopenhauer, *O kobiecie*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i Paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Kęty 2004.

[11] Zob. I. Sikora, *Wstęp*, [w:] *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, Wrocław 1993, s. 9.

[12] Tamże. Również F. Nietzsche, uwypuklając cechy związane stereotypowo z płcią żeńską, przeznacza kobietom rolę w pomnażaniu gatunku i sprzeciwia się wyzwoleniu płci żeńskiej jako czyniącemu kobietę niezdolną do jej powołania pierwszego i ostatniego, tj. do rodzenia krzepkich dzieci. Podkreśla antagonizm między płciami wykluczający partnerstwo i stwierdza **asymetryczny podział ról płciowych**: mężczyznę czyni stroną aktywną, czynną, kobietę – bierną, sprowadzoną do roli przedmiotu, roli rozrywki. Jedyną formą współistnienia z kobietą jest, według Nietzsche'go, sprawowanie nad nią władzy. Widzi on „kobietę taką, jaką chce widzieć; nie chce współzawodniczki męskiej, wygłasza też zdanie pod obawą, że wielka rewolucja odebrała urok życia, znosząc przywilej stanów; każdy dobija się prawa, więc i kobiety; straciły one w tej walce urok poezji, zmysł delikatności i swój wpływ dawniejszy. Nietzsche chce mieć kobietę różną od mężczyzny – delikatną, słabą, tajemniczą; te przymioty według niego wzbudzają szlachetne uczucia męskie". G. Majewska, *Nietzsche i kobiety*, „Strumień" nr 11/1900, s. 171. Wszystkie podkreślenia w cytatach i tekście głównym – A. D.

[13] Ochorowicz wyraził sąd, że „kobieta rozumuje tylko „szczegółami o szczegółach". K. Pospiszyl, dz. cyt., s. 196.

postawy twórczej w dziedzinach wymagających umiejętności tworzenia szerokich uogólnień. Kobietom całkowicie brak umiejętności dokonywania samodzielnych analiz naukowych, brak rozumowania wolnego od emocji i wykazują one trudności w myśleniu abstrakcyjnym. Nierówność pomiędzy płciami, rozwój mózgu przemawiający na rzecz wyższej inteligencji mężczyzny ukazują psychologowie[14]. Mizoginia przełomu wieków, kładąc szczególny nacisk na różnice płci i stosując różnego rodzaju metody umniejszania kobiety i kobiecości w przestrzeni zarówno życia codziennego, jak i artystycznej, sprawiła jednocześnie, że problemy płciowości i roli kobiety, do tej pory często pomijane bądź spychane w zapomnienie, objawiły się z jasnością.

Kategoryczne rozróżnienie płci doprowadza do poglądu, że „moralność kobiety jest »**moralnością opieki**«, natomiast moralność mężczyzny jest »etyką sprawiedliwości«, jako faktu samego siebie"[15]. Ponieważ kobiety zajmowały się wówczas sprawami wymagającymi drobiazgowego podejścia – prowadziły dom, wychowywały dzieci? **opieka i poświęcanie się dla innych** są płaszczyzną, według której kobieta ocenia siebie, a także jak oceniają ją inni. Kobiecy intelekt działa inaczej niż mężczyzny – kieruje się intuicją, dlatego:

> Kobieta jest w pewnym sensie istotą amfibiotyczną, która żyje w […] dwóch światach, w najpokorniejszym świecie materialnym i w najbardziej wzniosłym świecie duchowym. Stworzona zarówno do prac domowych i gospodarczych, jak i do praktykowania czystej miłości i **poświęcenia**, od jednych zajęć do drugich przechodzi w sposób naturalny, nie okazując i nie budząc zdziwienia[16].

Kobieta opiekująca się i poświęcająca się w wariancie **kobiety muzykującej** jawi się w twórczości artystycznej Henryka Sienkiewicza jako charakterystyczne **remedium, antidotum**, na **choroby** i różnorakie dolegliwości doskwierające przedstawicielom płci męskiej. Literackie obrazy kobiecych doświadczeń wobec choroby i zapobiegania utracie zdrowia łączą się z kwestią uzdrowicielskiej mocy muzyki, bezpośrednio wiązanej z kreacjami kobiety muzykującej. W prozie pisarza uwypuklona zostaje szczególna predyspozycja estetyczna kobiecych bohaterek w kierunku świata dźwięków. Sienkiewiczowska figura kobiety muzykującej pozostaje w opozycji z poglądem Henryka Nussbauma, odpowiadającego (w referacie *Kobieta w społeczeństwie ze stanowiska przyrodniczego* z 1897) na pytanie „Czy kobieta i mężczyzna są to istoty […] równe sobie czy różne? Czy którakolwiek z nich jest doskonalszą?"[17] i zauważającego na podstawie założenia wyni-

[14] Sigmund Freud, a przed nim zaś – neurolog i pionier psychoterapii, Paul Juliusz Möbius, który w *O umysłowym i moralnym niedorozwoju kobiety* wyraża przekonanie o niższości intelektualnej płci żeńskiej w porównaniu z męską z faktu, że mózgi kobiet są mniejsze niż mężczyzn.

[15] K. Pospiszyl, dz. cyt., s. 295.

[16] J. Guitton, *Kobieta, miłość, rodzina, rodzina*, tłum. B. Durbajło, Warszawa 1994, s. 21.

[17] A. Galant, *Kobieta, literatura, medycyna*, [w:] *Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant i A. Zaliszewska, Szczecin 2016, s. 25.

kającego z pomiarów czaszek (o wadze mózgu pozostającej „w stosunku prostym do uzdolnienia umysłowego"), że „zawód lekarski tylko pozornie odpowiada »geniuszowi kobiecemu«, z którym kojarzy się cierpliwość, współczucie, łagodność". Ważniejsze są, zdaniem Nussbauma, dla lekarskiej profesji właściwości „mniej reprezentatywne w umysłowości kobiecej"[18]. Sienkiewicz zaś wyposaża kobiece kreacje w umiejętności lecznicze osiągane dzięki ich uwrażliwieniu muzycznemu. Autor *Wirów* kreuje te postacie zgodnie ze stwierdzającymi znaczne różnice w odbiorze wrażeń zmysłowych między obiema płciami psychologami[19], uwypuklając, że kobiety wykazują większą wrażliwość na **bodźce słuchowe** (mają więc rozwiniętą pamięć słuchową i wykazują wyższą od mężczyzn inteligencję werbalną). Pozytywista idzie też tropem twórców pierwszej połowy XIX wieku, którzy szukając dla kobiety właściwych porównań i symboli kojarzyli kobietę z archetypem raju utraconego, przyrównując ją do anioła, nazywając:

> kwiatem, motylem, gołąbką. Postać porównywali do jutrzenki, **gracją ruchów do muzyki**, uśmiech do słonecznego promienia. Kobieta zwiewna, nietrwała [...] znikła, aby na kartach utworów literackich zaprezentować się jako istota przede wszystkim seksualna. [...] Symbole stawały się ułamkowe [...] zawierały pochwałę gładkiej skóry, pięknego owalu twarzy, krągłego biustu i pośladków, strzelistości nóg[20].

W drugiej połowie XIX w. oraz na przełomie wieków (w okresie od 1890 do 1905 roku) wizerunek kobiety zarysowuje się w dwóch skrajnych jego jednowymiarowych wersjach: bliskiej Sienkiewiczowi wywodzącej się jeszcze z romantyzmu *femme fragile* (uduchowiona, bezcielesna, krucha, efemeryczna, anioł) lub nowym typie kobiety – *femme fatale* (demoniczne uosobienie ciemnych sił natury, seksualna, silna i niebezpieczna, niszcząca kobieta-modliszka, posiadająca władzę nad mężczyzną i przyczyniająca się do jego zguby). Ta ostatnia jest **wysłanniczką choroby** i zniszczenia; swym porażającym urokiem i pięknem zwabia kochanka do królestwa śmierci. Jednak nie tak, jak czyni to romantyczna świtezianka, tylko jak „istota, która pozwoliłaby nadwyrężonym nerwom mężczyzny – estety, sybaryty, nerwowca – doznać rozkoszy nowych wrażeń, pobudzić jego zmysły, ożywić pragnienia, dostarczyć wiecznie głodnej wyobraźni nowych podniet i impulsów"[21], „stereotyp kobiety zrodzony z męskich fantazji, obsesji, lęków i pożądań"[22], obaw przed kobiecą emancypacją i zachwianiem

[18] Jak: rozwaga, głęboki krytycyzm, stanowczość postanowienia, zimna krew, konsekwencja stosowania metod leczniczych i obiektywizm oraz samodzielność pomysłu i czynu wobec chorego. Tamże, s. 25-27.

[19] Jak David Wechsler. Zob. K. Pospiszyl, dz. cyt., s. 200.

[20] J. Guitton, dz. cyt., s. 201.

[21] P. Siemaszko, *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999, s. 117.

[22] M. Bogucka, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2006: „Obok drapieżnego sfinksa i kocicy, obok *femme fatale*, funkcjonował obraz naiwno-pierwotnej dziewczynki, rozbudzającej pierwotne namiętności i miotanej histerią nimfomanki".

tradycyjnego modelu rodziny – patriarchalnego porządku świata, w którym głównym kobiecym zadaniem było pozostawanie skromną i stateczną panią domu, wychowawczynią przyszłych pokoleń, piastunką ogniska domowego.

W Sienkiewiczowskiej prozie współczesnej, a tym bardziej – historycznej rzadko pojawiają się takie, jak w modernizmie (zgodne z mitem kobiecości demonicznej) przedstawienia żeńskiego pierwiastka jako zmysłowej, wyzwolonej z norm obyczajowych, aktywnej, ekspansywnej czy agresywnej, sprzymierzonej w zniewalaniu mężczyzny z zepsutą naturą, demonicznej siły[23]. Zaś jeśli już (np. Laura Davisowa w *Bez dogmatu* czy Aneta Osnowska i Lineta Castelli, a także Terka Krasławska-Maszkowa w *Rodzinie Połanieckich*), to jako kontrast tych tradycyjnych i muzykujących. Wydaje się wprawdzie, że Davisową, starającą się łagodzić smutek Leona po śmierci jego ojca, określa **muzyczna empatia**:

> Spostrzegłszy, że **muzyka koi moje potargane nerwy, grywa do późna w noc**. Nieraz siadam po ciemku w swoim pokoju […] i **słucham tych tonów zmieszanych z pluskiem fal, słucham aż do zapamiętania się, aż do półsnu, w którym zapominam o rzeczywistości i jej strapieniach**[24].

Gdy wszakże poznaje bliżej tę „hedonistkę w każdej dziedzinie"[25], stwierdza, że **muzyka** stanowi dla niej tylko używany z premedytacją chwyt uatrakcyjniania samej siebie środek zaspokajania żądz własnych. Rzekome rozmiłowanie się w muzyce śpiewającej „**jak syrena**" (Bd 122–131) Laury-modliszki nie pozwala uznać jej za Sienkiewiczowską **figurę kobiety muzykującej**, albowiem nie stanowi ona bezinteresownego środka zaradczego na XIX-wieczne neurozy. Podobnie jak Linety, której pociąg do tańca waloryzowany jest jako maska zmysłowych skłonności do innego, w przeciwieństwie do narzeczonego potrafiącego tańczyć partnera. Feblik do walca, z którego tłumaczy się ona rozdrażnionemu jej długim walcowaniem z Kopowskim Zawiłkowi[26], kontrastuje ze stosunkiem doń Maryni. Podczas gdy Castelka podziwia z zazdrością taniec Maszkowej z Połanieckim (jako tym, z którym „chciałaby choć raz […] zatańczyć…", bo „ten walc, to jakby jakiś miły dreszcz"), odczucia Połanieckiej, patrzącej na męża pozosta-

[23] Zob. A. Tytkowska, *O modernistycznej demonizacji mitu miłości i kobiecości*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, t. IX, red. A. Żarnowska i A. Swarc, Warszawa 2006 i M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974, s. 167.

[24] H. Sienkiewicz, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985, s. 70. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie Bd i strony cytatu.

[25] M. Rabikowska, *Trzy typy seksualizmu kobiecego w „Bez dogmatu"*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996, s. 167.

[26] „Widzisz, ja bardzo lubię muzykę… nawet walce, nawet polki. Tak to na mnie dziwnie działa… […] Ja przecież wiem, że są rzeczy wyższe od walców". H. Sienkiewicz, *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1976, s. 452-453. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie RP i strony cytatu.

jącego pod wrażeniem nie tyle tańca, co tancerki, są minorowe ogarnia ją zwątpienie, choć woli „nie wierzyć oczom" (RP 452-453). Taniec bowiem to zmysłowość, obca takim jak Marynia **kobietom, lubiącym muzykę duszą, nie skórą**. Różnicujący binarnie kobiece kreacje sposób słuchania określa ich przynależność do figury muzykującej kobiety o walorach leczniczych, wartościując ją najwyżej. Takie dwa typy odbioru muzyki wedle kryterium muzycznego wyróżnia Bigiel-wiolonczelista: „Są kobiety, które **lubią muzykę duszą**, a są takie, które ją **lubią skórą** – i takich bym się bał" (RP 457).

Kreacje sienkiewiczowskich **kobiet muzykujących** wpisują się w kulturowy porządek świata – spełniają oczekiwania społeczne wobec ról kobiecych, w które wpisane one zostały zwł. po 1795 roku, kiedy jedynym miejscem i domeną kobiety stała się prywatna sfera ogniska domowego, będąca zarazem jedyną ostoją polskości i centrum życia kulturalnego[27]. W okresie modernizmu, gdy łamią się te tradycyjne role płciowe, następuje odwrót od przyjmowanej powszechnie za jedyną słuszną figury Matki Polki – ikony aksjologii narodowej, która szczęście domowego kółka podporządkowuje losom ojczyzny[28]. Lata 80., stanowiące czas powieści Sienkiewicza, lansują model rodziny jako „wzorzec plemiennej mocy"[29]. Według Ewy Paczoskiej narracje rodzinne drugiej połowy XIX w. ukazują przemiany obrazu rodziny w dwóch typach: przechodzą od „opowieści o scalaniu" (wersja Sienkiewicza) do „opowieści o rozkładzie" i destrukcji[30], a Jan Prokop mówi o końcu czasu upodobań idyllicznych w biedermeierowskim stylu, zaznaczanym u pozytywistów, naturalistów i modernistów (Przybyszewski, Zapolska, Orkan, Reymont, Wyspiański, Brzozowski)[31]. Mimo przemian w strukturze społeczno-rodzinnej oraz umacniania roli kobiety w wyniku przybierania na sile tendencji i postulatów emancypacyjnych, połowa XIX i przełom XIX i XX w. stanowi czas obowiązywania wśród społeczeństwa obiegowych poglądów zarówno na rolę kobiety, jak i rodziny[32]. Figura **kobiety muzykującej** jako remedium na

[27] Zob. E. Paczoska, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 104. Z racji zaborów ziem Rzeczypospolitej „kształtuje się w naszej świadomości narodowej stereotyp domu jako miejsca przekazywania narodowej tożsamości" i „konstruktu" będącego układem odniesienia dla literatów walczących o „Sprawę Polską". J. Prokop, *Uniwersum polskie. Literatura, wyobraźnia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993, s. 21; 31; zob. tenże, *Kobieta Polka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 414-417.

[28] Do opowiadającej o rodzinie i jej domowych rytuałach literatury biedermeierowskiej, twórczość postyczniowa wprowadza kultywowanie „wspólnoty interesu narodowego". E. Paczoska, dz. cyt., s. 106.

[29] Tamże, s. 107. Zob. R. Koziołek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2009.

[30] E. Paczoska, dz. cyt., s. 103 i 113.

[31] Zob. J. Prokop, *Uniwersum polskie…*, s. 30.

[32] Jako wspólnoty interesów, bowiem „wzajemne stosunki rodziców i dzieci miały w tym czasie wiele z transakcji handlowej". J. Hoff, *Rodzice i dzieci – norma obyczajowa na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX, wiek XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, Warszawa 1979, wyd. 23, s. 230. Por. E. Paczoska, dz. cyt., s. 104.

niedomagania psychofizyczne (w twórczości Sienkiewicza), tak jak uprzywilejowane doświadczenie macierzyństwa (w literaturze tego okresu), stanowi jeden z elementów kobiecej tożsamości. Zakorzeniony w powszechnej polskiej świadomości dzięki epoce romantyzmu i pozytywizmu mit i wzorzec Matki-Polki[33] burzy dopiero literatura modernizmu, ukazująca wizerunki macierzyństwa uszkodzonego, toksycznego, badająca przyczyny tych patologii[34]. Kobieta Polka, postrzegana przez pryzmat relacji matka – dziecko, ale i żona – mąż, poza służącą sprawie polskiej[35], pozostaje czułą opiekunką, troszczącą się o dzieci i męża, współodczuwającą ich troski, przeciwdziałającą lękom, łagodzącą cierpienia. Przejawiająca się dwupłaszczyznowo[36] rola opiekunki społecznej i strażniczki kultury narodowej[37], nakazywała wpajać dziewczynkom od najmłodszych lat ich życiowe zadania[38]. Domowe wychowanie dawało pannom wykształcenie powierzchowne, oparte na zgodnym z panującym w rodzinach układem patriarchalnym przekonaniu:

> iż serce i tradycja nauczy przyszłą matkę i żonę wszystkich rzeczy potrzebnych do wypełniania obowiązków rodzinnych[39].

Już w pierwszym dziesięcioleciu XIX w. pojawia się w edukacji przez bardzo małe „e", mającej zwiększyć matrymonialne szanse brylujących w towarzystwie nie intelektem a cnotą córek, **koncepcja artystycznego kształcenia dziewcząt**, ograniczona do szlifowania niezależnie od indywidualnych uzdolnień **umiejętności gry na fortepianie**, dzięki której:

> zdolna panna mogła zabłysnąć podczas towarzyskiego spotkania, a przy odrobinie szczęścia przykuć serce jakiegoś młodzieńca. […] Wiedziały o tym dziewczęta, więc całymi dniami cierpliwie

[33] Mający swoje źródło w wierszu Mickiewicza *Do Matki Polki*, który „przyjęło się [...] traktować jako okrutne proroctwo, dokładnie spełnione w dobie [...] represję". M. Zielińska, *Puszkin i Mickiewicz wobec wolnościowych zrywów swoich rówieśników*, „Teksty Drugie" nr 5 (53)/1998, s. 45.

[34] Np. lęk przed cielesnością – fizyczne objawy ciąży i porodu oraz możliwe niebezpieczeństwa dla kobiet; naturalistyczne, wskazujące na cierpienie matki opisy porodu, konsekwencji ciąży i porodu dla deformacji ciała kobiety w literaturze młodopolskiej (Zapolska, *Dzieje grzechu* Żeromskiego); sytuacje kobiet-matek oziębłych i problem przyczyn ich niechęci do potomstwa, także matek wyrodnych – morderczyń własnych dzieci (*Suka* Reymonta *Dzieje grzechu*); odkrycie cielesności (seksualności) kobiet w literaturze modernizmu (*Maria Magdalena* Daniłowskiego) – przełomem w odejściu od jednowymiarowych *femme fatale* czy *femme fragile*.

[35] Zob. D. Siwicka, *Do matki Polki*, [w:] J. M. Rymkiewicz, D. Siwicka i in., *Mickiewicz Encyklopedia*, Warszawa 2010, s. 111; M. Goik, *Kobiety w literaturze*, Warszawa 2010, s. 198-199.

[36] Tj. w obrębie własnego majątku i szerzej zakrojonej terytorialnie działalności. Zob. tamże, s. 119.

[37] Zob. K. Szafer, *Matka – opiekunka – społecznik. Rola kobiety w Wielkim Księstwie Poznańskim na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] red. K. Jakubiak, *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, Bydgoszcz 2000, s. 111.

[38] Były nimi: „małżeństwo, macierzyństwo, gospodarstwo domowe oraz posłannictwo w konkretnej społeczności". J. Syguła, *Pozycja i rola kobiety w rodzinie na ziemiach polskich w XIX stuleciu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne" z. 136/2009, MCCCIV, s. 59.

[39] Tamże, s. 59-60.

„męczyły fortepiany" w imię lepszej przyszłości. Latem, idąc ulicą, co rusz można było usłyszeć z uchylonych okien jakieś nieudane sonaty, mazurki, polonezy – istna kocia muzyka autorstwa panien na wydaniu. Dla wielu z nich gra była zajęciem tak przykrym jak picie tranu i chodzenie do spowiedzi, [...]. Zaraz więc po ślubie – skoro cel został osiągnięty – niejedna młoda mężatka oddychała z ulgą, zamykając na zawsze wieko instrumentu[40].

Tadeusz Boy-Żeleński nazywał ten instrument „bez ogródek narzędziem tortur dla córek", a Anna Fischer-Dückelmann w poradniku lekarskim z 1912 roku określiła tę praktykę „modernistyczną zarazą"[41]. Już w latach 1807-1817 powstają pierwsze niższe i średnie szkoły muzyczne żeńskie. W 1821 roku Instytut Muzyki i Deklamacji, czyli Konserwatorium Warszawskie otwiera szkołę dla kobiet chcących kształcić się w śpiewie na wyższym poziomie, pierwszą tego typu uczelnię w Europie. Dziedziną uprawianą w szerokim stopniu jest też **muzyka**. Dawną lutnię wypierają takie instrumenty jak: harfa, skrzypce, flet oraz kosztowny fortepian, dzięki czemu:

w pierwszym trzydziestoleciu XIX wieku, [...] w zadziwiający sposób rozszerzyło się w Polsce muzykowanie[42].

Stąd kobiety w twórczości Sienkiewicza, stanowiąc przykład realizacji *femme fragile*, w szczególny sposób wyposażane są w zdolności muzyczne. Są bardziej wrażliwe na bodźce słuchowe, niźli wzrokowe, co pozostaje zgodne z badaniami postaw ówczesnej psychologii w kwestii różnic płci w odbiorze wrażeń zmysłowych[43]. W **kreacjach muzykujących kobiet** uwidacznia się także to, że kobiety zorientowane są w swym myśleniu i działaniu na osobę (a mężczyźni – na obiekt) i liczniej reprezentują **typ estetki** i społecznika[44]. Autor *Bez dogmatu* zdaje się podzielać opinie na rolę kobiety zawarte w haśle „Kobieta" *Encyklopedii powszechnej* Samuela Orgelbranda:

Kobieta przeznaczona jest przez naturę głównie na matkę i zachowawczynię rodzaju ludzkiego, na kapłankę domowego ogniska, strażniczkę i opiekunkę cnót rodzinnych, otrzymała już do tego właściwą organizację fizyczną, która jej cięższych prac fizycznych podejmować nie pozwala i uosobienie psychiczne, jako to większą czułość i wrażliwość, większą delikatność i bierność, a mniejsze [...] zdolności umysłowe. [...] Rodzina jest podstawą społeczeństwa, a kobieta podstawą

[40] A. Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 22.

[41] Tamże, s. 23.

[42] Wybitną artystką w tej dziedzinie była Maria w Wołoskich Szymanowska, „która oprócz talentu wirtuozowskiego posiadała uzdolnienia kompozytorskie. Skomponowała wiele preludiów, etiud, mazurków, polonezów, wariacji na fortepian, wiele pieśni i innych utworów, które wydane zostały drukiem powiększając sławę **pierwszej fortepianistki polskiej**". D. Wawrzykowska-Wierciochowa, *Od prządki do astronautki*, Warszawa 1963, s. 163-165.

[43] Jak to, że lepsza orientacja wzrokowo-przestrzenna u przedstawicieli płci męskiej jest cechą zdeterminowaną przez płeć. Zob. K. Pospiszyl, dz. cyt., s. 197-198.

[44] Zaś wśród mężczyzn – teoretyka, ekonomisty i polityka. Zob. tamże, s. 204-206.

rodziny. Skierowanie kobiety do innych zajęć osłabia jej przywiązanie do rodziny i podkopuje byt społeczny[45].

W twórczości Sienkiewicza dodatkową kobiecą rolą społeczną określającą jej tożsamość (prócz wskazanej wyżej gospodyni domowej i strażniczki narodowej) jest estetyczna funkcja wykorzystywania przez nią (nieświadomego i bezinteresownego) umiejętności muzycznych w celu uzdrawiającego przeobrażania świata męskiego. W nawiązującej do kultury romantyzmu[46] prozie pozytywisty, kobieta jest muzyką, a jej traktowanie bliskie dziewiętnastowiecznego „petrarkizmu"[47]. „Zmysł estetyczny" pisarza utożsamia muzykę – symboliczny „nośnik" najważniejszych spraw i wartości, z tym, co drogie, piękne i obdarzane uczuciem (także z dotykiem „nieodgadnionego"). W najgłębszym charakterze jest kobieca muzyka przejawem harmonijnego porządku istniejącego w rzeczywistości oraz „**lekiem**" na dolegliwości duszy i ciała. Stąd w estetyce autora *Wirów* bohater kreowany jest w postawie nasłuchiwania głosów cieszącej w każdorazowym wrażeniu i doskonalącej estetycznie i etycznie muzyki, zwłaszcza wykonywanej profesjonalnie przez kobiety. W zależności od nacechowania danego typu dźwięków muzycznych, inne są kreowane przez nie emocje i wrażenia. Sienkiewicz łączy w powieściach z łagodnymi odgłosami **muzyki** (także natury) odczucie szczęścia, spokoju, ładu i harmonii; oddaje jej **kojącą wartość**. Na prośbę Leona Płoszowskiego Klara Hilst, podczas pobytu u ciotki Leona, tłumaczy „na język muzyki ten las, słońce, szum drzew i całą tę wiosnę"[48]. Wrażliwa na dźwięki natury, słysząc „rzechotanie żab w płoszowskich stawach" i zacytowany przez Śniatyńskiego ustęp z *Kupca weneckiego* mówi:

> Finał mojej *Pieśni wiosennej*. […] Byłam zawsze pewna, że to wszystko gra. […] 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).

[45] S. Orgelbrand, *Encyklopedia powszechna*, t. 8. *K. Kruszyńki*, Warszawa 1900, s. 332-333.

[46] Zob. D. Samborska-Kukuć, *Tematyzacje muzyczne w powieściach Sienkiewicza*, [w:] *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*, Warszawa 1918, s. 248.

[47] Muzyka wiązana jest z postacią ukochanej kobiety jako „kulturowy odpowiednik" – symbol miłości, a dzielenie z nią przeżyć muzycznych stanowi ważną cząstkę miłosnego związku, jak w akcentującej rolę muzyki serenadzie Mickiewicza pt. *Te rozkwitłe świeżo drzewa [Pieśń pielgrzyma]*). Zob. M. Cieśla-Korytowska, *Z kim się muzyką podzielę?*, [w] tejże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 5-20.

[48] „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. […] Klara improwizowała przy fortepianie swój *Frühlinslied*. Zapewne Płoszów, od czasu jak istnieje, nie słyszał takiej muzyki, […]. Nuty *Pieśni wiosennej* napełniały ciągle salon. Słowik odpowiadał Klarze z gęstwiny przez otwarte drzwi szklane. […] W tym świetlistym mroku […] [Klara] robiła istotnie wrażenie zjawiska. Światło księżyca, 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).

Zarówno *Pieśń wiosenna*, jak i nocna muzyka chórów żab, wzmaga u Leona uczucie miłości do Anielki, wywołując wyznanie:

> Przecież ty musisz widzieć i rozumieć, że cała moja istota należy do ciebie, że ja ciebie jedną kochałem i kocham dziś jeszcze jak szalony! (Bd 185).

Jednak, gdy **uzdrowicielski czar muzyki** pryska, Płoszowski ponownie pogrąża się w refleksji, wahaniach i krytyce.

Reprezentatywna kobieta muzykująca, Klara, choć całkowicie zatopiona w muzyce, potrafi zrezygnować z niej, tj. z siebie samej dla drugiego człowieka. Tak jak łamie zasady moralne i poświęca swoją opinię, tak nie liczy się z konwenansem w momencie wyższej konieczności niesienia pomocy potrzebującemu tego w chorobie Leonowi[49]. Typ jej kobiecej „pięknodobroci" Leon określa następująco:

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

Hilstówna o wrażliwości i delikatności nieadekwatnej do jej zewnętrznej „hożości" poświęca się całkowicie dla dobra przedmiotu swej miłości i choć mówi o swej artystycznej wspólnocie z Leonem[50], nie przyjmuje złożonej jej przez Leona propozycji małżeństwa, miłość do Leona bowiem nie pozwala jej, by on poświęcił się dla niej. Natomiast choć twarz Anielki czyni na Leonie „**wrażenie muzyki przetłumaczonej na rysy ludzkie**" (Bd 305), to uwięzionej we własnym dogmatyzmie modelu „świętej Polki". Nie ona jest uleczającą muzyczną wirtuozką.

Subtelne brzmienia muzycznych profesjonalistek prozy Sienkiewicza (Maryni Zbyłtowskiej, Klary Hilstówny) mimo że chwilowe, gwarantują wielkość przeżycia estetycznego i emocjonalnego, uczą szukać mocy i nieograniczonych możliwości w samym sobie. Doświadczeniu muzyki jako zetknięciu się z nieodgadnionym i przeżyciu ekstazy w przeniknięciu tajemnic metafizyki[51] towarzyszą dźwięki, będące zapowiedzią odrodzenia duchowego jednostki. Tęsknota za „kobiecą" muzyką, mającą charakter **uzdrawiającego panaceum**, bo poruszającego wyobraźnię, towarzyszy bohaterom Sienkiewiczowskich dzieł, zarówno współczesnych (*Bez dogmatu* – *Sonata Księżycowata* Beethovena czy *Pieśń wiosenna* grane przez fortepianistkę Klarę, *Wiry* – sonata Schumanna i również *Księżycowa* grana w Jastrzębiu przez skrzypaczkę Marynię), jak i incydentalnie także powieści historycznych (w *Krzyżakach* gra na lutni i śpiew Danuśki z towarzy-

[49] „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).

[50] „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).

[51] Zob. M. Cieśla-Korytowska, dz. cyt., s. 11.

szeniem rybałtów, w *Ogniem i mieczem* – Heleny[52], w *Panu Wołodyjowskim* – Krzysi[53] i treściowe podporządkowanie muzykujących bohaterek programowi ideowego krzepienia serc[54]). Na pewien sposób wszystkie one kojarzą się wyobraźniowo ze świętą Cecylią, będącą od początku średniowiecza patronką muzyki, muzyków, śpiewaków i budowniczych instrumentów, jak i olśniewającego piękna, miłości nieosiągalnej i śmierci męczeńskiej[55].

Podkreślanie urody kobiecej poprzez jej **związek ze śpiewem i grą na instrumencie** stanowi motyw powtarzalny w całej, przywołującej tradycję romantyczną twórczości Sienkiewicza. Głos kobiecy w cytowanym fragmencie *Ogniem i mieczem* występuje jako synekdocha uczucia namiestnika oraz doskonałego piękna obiektu jego rodzącej się miłości, przesłaniająca nawet oddziaływanie wyglądu oblubienicy. Pierwszoplanowość melodyjności głosu – śpiewu Heleny i uduchowienie treści wykonywanej przez nią pieśni oznacza tym samym zastąpienie poetyki widzenia słyszeniem. Walory fizyczne dopełniane są o duchowe,

[52] W *Ogniem i mieczem* autor, prezentując kameralne przyjęcie w Rozłogach Kurcewiczów, wyeksponował moment śpiewów oraz tańców przy dźwiękach bałałajek i bębenka. Helena: „wybiegłszy do sieni, wróciła po chwili **z lutnią** w ręku. Ciche dźwięki ozwały się w komnacie, a do wtóru im kniaziówna poczęła śpiewać pieśń pobożną: I w noc, i we dnie wołam do Cię, Panie! / Pofolguj męce i łzom żałośliwym, […]. Słodki głos jej brzmiał coraz silniej i z tą lutnią w ręku, 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" (H. Sienkiewicz, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984, t. 1, s. 53-54. Muzyczność w *Trylogii* stanowi funkcję charakteryzacyjną. Cechująca Bohuna predylekcja do lirycznego śpiewu (którego ze zgrozą słucha w Czortowym Jarze Horpyny porwana kniaziówna i rozpoznając ów głos, mdleje z przerażenia), łagodzi jego kozaczy charakter, dodając mu akcent romantyczny. Zob. A. Dąbrowska, *Kreacje Kozaków i Tatarów w Trylogii Henryka Sienkiewicza*, [w:] *Język, wielokulturowość, tożsamość*, red. M. Pająkowska-Kensik, A. Paluszak-Bronka i K. Kołatka, Bydgoszcz 2001, s. 96-97.

[53] W *Panu Wołodyjowskim* na wieczerzy w dworku Ketlinga wystawny posiłek uzupełniają akcenty muzyczne: „przeszli do bawialnej izby. Tam panna Drohojowska, ujrzawszy wiszącą na ścianie lutnię, zdjęła ją i poczęła w struny brzękać. Wołodyjowski prosił jej, żeby zaśpiewała co do wtóru, […]. Po chwili śpiew się rozległ: […]" (H. Sienkiewicz, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984, s. 49-50). Charakter Krzysinej pieśni o „Kupida ostrych strzałach" („Wierzcie 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 – / Mdła białogłowa / Jakże się schowa / I gdzie się biedna schroni?" (tamże, s. 49-50) oraz jej **predylekcja do śpiewu i gry na instrumencie** stanowi zarazem istotny element w charakterystyce kobiecego typu sarmackiej niewiasty „roślinno-bezwolnej" (H. Sienkiewicz, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 50, Warszawa 1950, s. 123) – o przewadze anielskości, ale przejawiającej i kokieteryjną 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: Wierzcie rycerze, / […] – taką ona broną władnie, nie bójcie się! – dodała […] – Szermierz też z niej nie lada!" (*Pan Wołodyjowski*, s. 56-57).

[54] Zob. Z. Mocarska-Tycowa, *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] tejże (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń 1996, s. 115).

[55] Zob. Ks. W. Al. Niewęgłowski, *Leksykon świętych*, Warszawa 2006, s. 187-188; W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji* kultury, Warszawa 1988, s. 139; *www.brewiarz.pl/czytelnia/swieci/11-22a.php3*.

sugerowane przez niedosłowną, subtelniejszą, tj. słuchową, percepcję postaci kobiecej, która ma piękne i duszę, i ciało. Skrzetuski, słysząc, chce także i widzieć – jednak Sienkiewicz, preferując śpiew, utożsamia wybrankę bohatera z walorami estetycznymi, „uduchowia" sferę sarmackich doznań erotycznych. „Muzyczne" portretowanie kobiety dla potrzeb ukazania zakochanego w niej mężczyzny wskazuje, że nie tylko malarstwo było dla Sienkiewicza sztuką o szczególnych możliwościach przekładania urody na wygląd fizyczny. Piękno moralne jest u Sienkiewicza rodzajem subtelnego, ukrytego artyzmu wewnętrznego, na którym poznaje się rycerz poszukujący piękna w napotkanej krasawicy poprzez jej muzykę.

Związek postaci kobiecych z muzyką (i z plastyką) pełni rolę charakteryzująco-wartościującą, stanowiąc ważny zabieg kreacyjny. Hilstówna w momentach muzycznego uniesienia jest jak św. Cecylia z obrazu Rafaela, który przywoływany jest w powieściach Sienkiewicza nie ze względu na walory malarskie, tylko z uwagi na zawartą w nim harmonię etycznego z estetycznym. Fortepianistka Klara doprowadza Leona nie tylko do szerszych refleksji na temat samej muzyki[56], ale i oceny jej gry „polegającej na sile", porównanej do „wybijania zębów fortepianom"[57] i **skojarzenia z witalizmem i dziecięcą żywiołowością** okazywaną w trakcie gry. Nimb sztuki całkowicie rekompensuje wszystkie braki kobiecości Klary[58] – gra zmienia jej fizjonomię, dokonuje transformacji, nadającej postaci świętość. Mocy symbolicznej gry Hilstówny dopełnia odmienny, wprost sakralizujący, opis

> Hilstówna grała na fisharmonii. […] **lubię ją, gdy zasiada do melodykonu** i […] trzyma oczy spuszczone na klawiaturę. **Jest w niej jakaś powaga, skupienie, a przy tym nadzwyczajny spokój**. **Przypomina mi ona wówczas świętą Cecylię** […]. Ten sam pogodny, czysty profil, […] szlachetne a chrześcijańskie linie. […] 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" (Bd 131-132).

Płoszowski, człowiek wyposażony w umiejętność introspekcji o głębokiej inteligencji i wrażliwy esteta, relacjonując (zagrany „miernie"[59]) koncert Hilstów-

[56] „Muzyka od czasów Wagnera […] 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 zrozumiał«. 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 szczerość i dobroć". (Bd 122-123).

[57] „Słuchając ostatnim razem Hilstówny u Laury, pomyślałem w duchu, że gdyby fortepian był człowiekiem, który uwiódł jej siostrę, nie mogłaby go walić zawzięciej" (Bd 122).

[58] Przypominającej Leonowi „niesmaczne obrazy przedstawiające haremowe huryski lub co gorzej, oel-druki widywane w drugorzędnych hotelach" (Bd 205-206).

[59] Z którego fortepianistka wyszła „ze spuszczonymi oczyma", nadto bowiem „kocha sztukę, by ją mogły zadowolić niezasłużone oklaski" (Bd 158).

ny w Warszawie, wyraża zarazem swój poparty obserwacją pogląd na temat artystki jako mającej „serce czyste, napełnione nie lichą miłością własną, ale miłością sztuki" i „najszczęśliwszego człowieka na świecie", gdyż mającego styczność z czymś mistycznym („nieskończonym i bezwzględnie doskonałym") i ofiarowującego innym cząstkę tego doznania. Pogląd Leona, że: „ze sztuki płynie tylko szczęście" potwierdza swoją uwagą Anielka: „Muzyka to najlepsza **pociecha**" (Bd 148). Wrażenia Płoszowskiego z wykonywanej w drugiej części tego koncertu *Sonaty cis-moll* Beethovena, kontrastowe i oddające jego skołataną duszę schyłkowca, doznającą korespondującego z dramaturgią utworu niepokoju duchowego i cielesnej duszności, umożliwiają mu jednak „pociągające" zetknięcie się z absolutem:

> Nie ma […] na świecie utworu, w którym by tak wyraźnie było widać wielką **duszę targaną przez jakiś tragiczny niepokój**. […] 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, wpółrozwidnionej przez światło księżyca – wśród której krzyczy, łka i wyrywa 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**. […] miałem niemal **halucynację**. **Wydało mi się, że w tej pustce, w tym bezkształcie, w tym zagrodowym mroku szukam kogoś droższego mi niż świat cały** […]. **Miałem serce tak ściśnięte, że mi tamowało oddech** – […]. Cała sala była pod podobnym wrażeniem, nie wyjmując samej Klary. […] Ona miała łzy na rzęsach, ale twarz natchnioną, jasną i spokojną (Bd 158–160).

Relacja z domowego koncertu Klary w małym kółku znajomych, na którym ta „jakby uosobiona Cecylia" zagrała *Don Juana* Mozarta, pozwala zauważyć wpływ muzycznego kunsztu tej artystki na wydobycie wrażliwości u słuchających, uzmysłowienie sobie przez Leona, dzięki spływającej na fortepianistkę „jakiejś **duchowej powagi i harmonii**, które czyniły ją wyższą od zwykłych kobiet", własnych uczuć lokowanych w Anielce i jej „niepokoju serca" (Bd 179–180). Leon swoją relację z Anielką określa odnosząc do niej muzyczną metaforykę: porównując ją z przyjemnością płynącą z obcowania jakby z muzyką:

> 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 – […], bo […] ją kocham. […] **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).

W twórczości Sienkiewicza kobieca muzyka objawia się poprzez trzy sposoby literackiego mówienia o niej[60]: dzieło muzyczne – jako składnik fabuły (obecność sytuacji muzycznych – koncertów, śpiewów), bezpośredni temat wypowie-

[60] Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] tegoż, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992, s. 285.

dzi i wyraz uczuć, stanów duchowych bohaterów[61] oraz jako symbol wartości wyższych dla bohatera i czytelnika. Literackie obrazy muzyki na kartach dzieł Sienkiewicza mają swoją specyfikę – kreowania niewyrażalnego, **muzyka, zwł. w kobiecym wykonaniu** bowiem doprowadza bohaterów do doznań metafizycznych, jest, jak światło[62], jakością metafizyczną. Nie tylko cechująca kobiety predylekcja do muzyki, ale i przypisywana każdej z postaci prozy Sienkiewicza „umiejętność słuchania muzyki i odnajdywania w niej treści podniosłych, wrażliwość na jej głębię i piękno stanowią kryterium waloryzacji bohaterów", „oznakę wysublimowanej kultury duchowej i wartościowych postaw moralnych"[63]. Pisarz wykorzystując doznania i wrażenia związane z przeżyciem chwili muzycznej „jako formy przekroczenia progu inicjacyjnego lub odsłonięcia przesmyku transcendencji"[64], nadaje im również formułę swoiście „**uzdrawiającą**". Dlatego muzyka dla Połanieckiego, lubiącego wprawdzie słuchać amatorskiej gry Bigiela na wiolonczeli, na koncercie w Dolinie stanowi dla niego wartość drugorzędną, uczestnictwo w koncercie bowiem jest tylko naturalną okazją do ujrzenia Maryni, a udział w nim prawdziwą torturą[65]:

> Połaniecki **lubił czasem muzykę**, ale nie wybierał się wcale na koncert, gdy mu jednak Pławicki o tym wspomniał, chwyciła go chęć zobaczenia Maryni. […] Między tym rojem, […] zgromadzonym tu zarówno dla muzyki, jak w poszukiwaniu miłości, miała się znajdować i Marynia. […] orkiestra poczęła grać, zanim mógł odnaleźć tę, której w tłumie upatrywał. **Trzeba było siąść i słuchać, co uczynił z przymusem**, niecierpliwiąc się w duszy na Bigiela, **który słuchał bez ruchu, z przymkniętymi oczyma** (RP 103).

Narrator, przyjmując perspektywę bohatera, koncentruje się na jego antymuzycznych reakcjach – oddaniu uczuć związanych z siedzeniem blisko Maryni, obserwowaniem jej profilu i całej postaci oraz zachowania; relacjonuje raczej to, co działo się podczas pauz, aniżeli w czasie kolejnych numerów koncertu. Muzyka nie przynosi ulgi zakochanemu.

Praktyczny wspólnik Połanieckiego, bardzo ostrożny w ryzykownych interesach i wyważony odnośnie do lokowania finansów Bigiel, przeobraża się całkowicie podczas gry na wiolonczeli. Muzyka w jego przekonaniu przynosi pozytywne efekty we wszystkich 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

[61] Zob. tamże, s. 289-291.

[62] Zob. Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 136.

[63] T. Sobieraj, *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki", z. 6/2004, s. 606. Zob. D. Samborska-Kukuć, dz. cyt., s. 246.

[64] Tamże, s. 247.

[65] Mówi: „to jest dla mnie po prostu męka ta myśl, że ona za niego [Maszkę] wyjdzie…" (RP 106).

wówczas przychodzą. […] chwycił wiolonczelę między kolana, przymknął oczy i rozpoczął *Pieśń wiosenną*" (RP 337–338).

Grając, Bigiel ma, przypominając w tej roli muzykujące kobiety, moc kojącą nerwy Stacha:

> Bigiel począł grać *Träumerei* i grając przymykał oczy lub podnosił je na księżyc. W ciszy muzyka zdawała się napełniać 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 gra z Bigielem serenadę Händla, w podobnie kojący, uwznioślający i krzepiący sposób wpływa na roztrzęsionego uczuciami poetę:

> Zawiłowski miał wrażenie, że dusza z niego wychodzi, bierze te łagodne tony w siebie i leci wśród nocy kołysać nimi do snu Linetę (RP 417).

Ani najpiękniejsze dźwięki natury ziemskiej, ani świadczące o harmonijnej jedności mikroświata człowieka z makrokosmosem głosy wszechświata nie dorównują stanowiącemu wartość najwyższą dźwiękowi kobiecego głosu, śpiewu czy jej gry na instrumencie. Jak w późniejszej liryce Tetmajera głos kobiecy „pełen melodii uroczej" „co o srebro trąca"[66], jest odcieleśniająco-uduchawiającą synekdochą doskonałego piękna miłości i jej obiektu, tak i Sienkiewicz w sposób adekwatny do prozy uduchawia obraz Danuśki w *Krzyżakach*, zarówno w opisie jej koncertu w Tyńcu, w gospodzie pod „Lutym Turem"[67], jak i w deskrypcji jej śpiewu, mającego wartość pociechy skazanego z wyroku kasztelańskiego na ucięcie głowy mieczem i uwięzionego za zakratowanym oknem wieży Zbyszka, którego duszą miotają niedola, niepewność i utrata „wszelkiej otuchy", że się śmierci wywinie. Gdy Danusia przychodzi do niego w odwiedziny „ze swoją luteńką za pasem", to pozostający w utrapieniu i rozżalony ogromnie tym, że już jej pawich czubów pod nogi nie położy, młodzian:

[66] K. Przerwa Tetmajer, *A jednak, gdyby teraz…*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 74; K. Przerwa Tetmajer, *Muszla*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, wstęp I. Sikora, Wrocław 1991, 434. Zob. A. Dąbrowska, *Wokół semantyki dźwięków i ciszy w liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, [w:] *Tożsamość – kultura – nowoczesność*, t. 1, red. B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017, s. 275.

[67] „[…] stanęła owa młódka, która niosła za księżną nabijaną miedzianymi ćwieczkami lutnię. Na głowie miała wianeczek, włosy puszczone na ramionach, suknie niebieską i czerwone trzewiczki z długimi końcami. Stojąc na ławce wydawał się małym dzieckiem, ale zarazem przecudnym jakby jakowaś figurka z kościoła albo z jasełeczek. […] ona zaś **wzięła przed się lutnię, podniosła do góry głowę jak ptak, który chce śpiewać**, i przymknąwszy oczęta poczęła srebrnym głosikiem: Gdybym ci ja miała/ […]. Rybałci zawtórowali jej zaraz, […] a dzieweczka śpiewała dalej głosem cieniuchnym, dziecinnym i świeżym jak śpiewanie ptaków w lesie na wiosnę: […]". H. Sienkiewicz, *Krzyżacy*, t. 1-2, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 1990, s. 21-22.

jął prosić Danusi o to, by mu zaśpiewała tę samą pieśń, którą śpiewała wówczas, kiedy ją to chwycił z ławki i przyniósł do księżnej. Więc [...], choć było jej nie do śpiewania [a do ronienia łez myśląc „o przyszłym niepewnym losie rycerzyka" – A. D.] wzniosła zaraz główkę ku sklepieniu i przymknąwszy jako ptaszek oczki poczęła: Gdybym ci ja [...] (K 111-112).

Reakcje Zbyszka na śpiew dziewczyny są typowe dla bohaterów sienkiewiczowskich: idealistyczny zachwyt za pierwszym razem oraz uniesienie i ogromny żal z powodu niemożności wyratowania się z opresji śmierci:

Zbyszko patrzał z boku na jej jasne włosy, na podniesioną głowę, na zmróżone oczki i na całą postać oświeconą zarazem blaskiem świec woskowych i blaskiem wpadających przez otwarte okna promieni miesiąca [...]. Zdawało mu się, że już ją kiedyś widział, ale nie pamiętał, czy we śnie, czy gdzieś w Krakowie na szybie kościelnej. [...] porwał ją na ręce [...] i począł chodzić z nią po izbie powtarzając w uniesieniu: [...]. Danusia objąwszy go za szyję skryła spłakaną twarz na jego ramieniu – a w nim żal wstawał coraz większy, który płynąc z głębi polnej natury słowiańskiej, zmieniał się w tej prostej duszy w pieśń polną: [...]. (K 23; 112).

Pocieszeniu poprzez muzykę towarzyszy w *Krzyżakach* realny ratunek, gdy w dniu egzekucji Danusia, jako niewinna dziewka, rzuca na głowę prowadzonego na śmierć Zbyszka „zasłonę na znak, że chce za niego wyjść za mąż, tym samym zbawiała go od śmierci i kary" (K 136).

Odkrycia w psychiatrii przełomu XIX i XX w. dotyczyły szczególnych kobiecych uwarunkowań psychicznych. Badając przyczyny histerii u kobiet, podkreślano „rolę badań naukowych, penetrujących coraz odważniej głębię ludzkiej nieświadomości niby nieznane lądy zaludnione demonami leków, pragnień, marzeń, instynktów"[68]. Bohater *Wirów* Sienkiewicza – Laskowicz, przyczyniający się do kryzysu dotychczasowego porządku świata, jest zaburzony w rozpoznawaniu ról wyznaczonych płciom, a „mężczyzna zagrożony – albo męskość zagrożona – wywołuje reakcję lękową"[69] i agresywną. Stąd negatywne i wrogie, destruktywne jest jego postrzeganie panny Zbyłtowskiej. Jednak wpływ jej muzykującej kobiecości jest przemożny, aczkolwiek spóźniony. Odrodzeńczy wpływ muzykującej panny w *Wirach* na większość bohaterów jest powszechny. Muzyka Maryni jako symbol wartości wyższych służy obrazowaniu przeżyć i odrodzenia duszy bohaterów: stanowi dla nich prawdziwe przeżycie metafizyczne na miarę ujęć romantycznych czy neoromantycznych. Większość postaci powieściowych ma dla szesnastoletniej skrzypaczki „kult bez granic", jak uwielbiający ją i dorabiający do *Sonaty księżycowej* akompaniament na flecie rejent Dzwonkowski, dowodzący, że powiązana z religią: „**muzyka towarzyszyć może** tak dobrze **śmierci jak życiu,** a **poważna towarzyszy zawsze pogrzebom** – i [...] **ułatwia** [...] **wzlot dusz ku niebu**, a nawet i zbawienie", kieruje myśli ku Bogu, osta-

[68] P. Siemaszko, dz. cyt., s. 117.

[69] P. Czapliński, *Kobieta jako Inny*. Literatura wobec ponowoczesności, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010, s. 20.

tecznym pytaniom o sens świata[70] oraz podnosi wartość wiejskiego życia i ziemi. Mania starego Dzwonkowskiego, dla którego, jak „i dla panny Maryni tak wielkim uczuciem była muzyka", wypełniając im całkowicie życie, stanowi punkt zazdrości Grońskiego, który „nie poświęcił niczemu swych wszystkich sił duchowych wyłącznie", gdyż „treścią jego duszy był lekki, smutny **sceptycyzm**" (W 23), dlatego „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). Przypomina w tym Płoszowskiego, stanowiąc potencjalnego **„chorego" do „uzdrawiania" poprzez muzykę**. Groński głosi wprawdzie wywody podnoszące wartość muzyki i zwalczające teorię darwinowską[71]. Jednak dopiero ożywczy wpływ koncertu skrzypaczki budzi jego „czucie" muzyki i uśpione pokłady witalizmu.

Wieczorny skrzypcowy koncert Maryni w salonie poznajemy w percepcji Grońskiego głęboko przeżywającego tę wcieloną w skrzypaczkę czarowną muzykę i ewoluującego duchowo pod jej wpływem[72]. Narracja Sienkiewicza ma charakter przypisywanego mu[73] literackiego stylu odbioru[74] muzyki, bowiem wyróżnikiem

[70] H. Sienkiewicz, *Wiry*, Gdańsk 1990, s. 20-21 i zob. s. 43-45. W kolejnych cytatach korzystam z tego wydania, podając w nawiasie W i strony cytatu.

[71] Neguje teorię nawoływania się po lasach, że „pieśń i gędźba powstała w jakimś zamierzchłym okresie życia ludzkości z miłosnego oznajmiania się i nawoływania w lasach – mężczyzny i kobiety", bo „u najdzikszych [...] ludów nie istnieją żadne ślady pieśni miłosnych, a [...] istnieje muzyka i śpiew wojenny". Twierdzi też, „że to nie zmniejsza **cywilizacyjnego znaczenia muzyki**, ale [...] dowodzi, że [...] **jest jednym z pierwszych czynników wprowadzających do rozproszonych gromad ludzkich pewną organizację**". Przybliża dzieje muzyki: „jak przez cały ciąg wieków służyła wojnie, obrzędom [...], 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 daje** tę **niepojętą władzę nad ludzką duszą** – najmniej wyraźnym językiem mówiąca i najdelikatniejsza, a najpotężniej podniecająca do czynów [...]. Najbardziej kosmopolityczna i najbardziej zarazem narodowa – powszechna i indywidualna..." (W 25-26).

[72] „Groński patrzył z zachwytem na jej [...] szczupłą a wyrośniętą, dziecinną 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).

[73] Zarówno w beletrystyce, jak i w publicystyce i listach pisarza. We wczesnej publikacji dziennikarskiej muzyka stanowi przedmiot negatywnego wartościowania zdolności muzycznych Amerykanów – reporter **wykpiwa gust muzyczny kobiet amerykańskich**, 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, panieńskie tęsknoty, fałszywy apetyt i tym podobnie". H. Sienkiewicz, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986, s. 158. Gdy **w publicystyce krajowej** relacjonuje koncert orkiestry pana Fliegego, utyskuje na niewspółmierność wrażeń: łączenia rozkoszy płynącej – dla ducha – z muzyki z serwowaną w trakcie koncertu – dla ciała – smażoną wątróbką – zob. H. Sienkiewicz, *Chwila obecna I*, [w:] *Dzieła*, pod red. J, Krzyżanowskiego, Warszawa 1950, s. 141-143: „[...] jeśli miło jest słuchać Rossiniego, upajać się Beethovenem, Haydnem itp., [...], to tylko wów-

ukazywania wrażeń i przeżyć wywołanych poprzez **kobiece wykonywanie dzieł muzycznych** są elementy „opowieści i przeżycia”[75]. Autor *Wirów* reprezentuje przeżywający typ odbioru muzyki przez bohaterów literackich, o którym nadmienia ustalający artystyczne sposoby oddania muzyki Konrad Górski[76], wskazując na „taki opis muzyczny, którego celem jest możliwie najbogatsze oddanie słowem muzycznego utworu i przeżycia, jakie on budzi”[77]. Relacja z wewnętrznych reakcji Grońskiego (przemienianych w postać poetyckich wizji obrazowych, których doznaje on podczas koncertu) pada najpierw na przeciągającą się chwilę rozpoczęcia gry sonaty Beethovena[78], następnie oddaje dokonującą się w nim z pierwszymi akordami *Sonaty księżycowej* dematerializację, mającą charakter mistycznego oderwania:

> Groński, który miał wyobraźnię poety i mocny dar zmieniania wrażeń w wizję, […] **począł ją wysnuwać z duszy**. Oto blady 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. […] A oto góry, […] To morze! […] Lecz **ty, o duszo, lecisz wyżej i wyżej**. […] **Słychać muzykę sfer**. Wieczność owiewa tu już swym tchnieniem i przejmuje dreszcz zaświatowy. […] **Wracasz z wyżyn wszechbytu, wykąpana w falach nieskończoności, czystsza i doskonalsza**. […] **Tak widział i myślał Groński**. Dźwięki ucichły wreszcie i nastało milczenie. Panna Marynia stała przy fortepianie z twarzą zawsze jednako pogodną, ale jakby zbudzoną ze snu (W 28–30).

Wędrówka, której doznaje przez fantastyczne krainy, ma charakter całkowitego metafizycznego zjednoczenia z kosmosem-wiecznością i muzyką sfer. To

czas, kiedy wrażeniom tym nie towarzyszą inne, wprost im przeciwne i arcypoziome. […]. Słyszysz metaliczne dźwięki źródlanej wody uderzającej o skały – dochodzi cię huk wodospadu, nad którym kraczą orły. […] Otacza cię natura i poezja. Marzysz… aż **nagle urok pryska**. […]. To tylko uderzył cię nagle zapach wątróbki cielęcej, […] **nie podobna jej pogodzić z muzykalno-poetycznymi zachwytami**”. W stylu humoru krzywego zwierciadła omawia kształtujący gust estetyczny warszawiaków **żenujący poziom primadonn opery włoskiej**: „[…], która może w tym roku ostatecznie wyleczy nas z upodobania w słuchaniu muzyki nie-włoskiej, wykonanej na sposób nowowłoski, tj. **bez głosów**”. Tamże, s. 8. Ironizuje w podobnym tonie, relacjonując, jak ta opera „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. […] Dla takiego składu opery, […] jedna tylko pozostaje szansa: wyjechać na prowincję i dawać tam przedstawienia”. Tamże, s. 27.

[74] Zob. M. Poprzęcka, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986, s. 111-112.

[75] Z. Mocarska-Tycowa, dz. cyt., s. 124.

[76] Jako: 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, *Muzyka w literaturze*, „Poezja” nr 3/1980, s. 23-24.

[77] Tamże.

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

przykład utworu muzycznego jako stanu duszy, jako zjawiska percepcji (przekładu zgodnie z rozpowszechnioną w XIX w. teorią *correspondance des arts*) muzyki poprzez symbole pozamuzyczne[79]. Jego wrażliwość na grę Maryni jest nie tylko naturalna, ale i wsparta wykształceniem, co czyni go także „lekarstwem" na wszelkie zło, doskonałym powiernikiem.

Deskrypcja gry Zbyłtowskiej oddaje też przemianę Władysława Krzyckiego, również nie mogącego oczu od niej oderwać i patrzącego na nią jak na cudowny obrazek":

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

Wrażliwość skrywającego w sercu mroczny sekret przeszłości dziedzica Jastrzębia na ludowy model muzyki (przejawiającej się w śpiewie wiejskim chłopaków i dziewczyn w polu przy robocie, „że aż w widłach i grabiach dzwoni"; W 26), ulega jej czarowi skierowując niegdyś płomienne uczucia do prześlicznej wiejskiej dziewczyny z Jastrzębia, która w rozwoju akcji obyczajowo-romansowej pojawia się jako tajemnicza, zafascynowana polską kulturą i tradycją Angielka Agnes Anney. W Krzyckim odżywa w klimacie subtelnej muzyki Maryni miłość do skrycie nadal go kochającej Agnes. Komplikuje ją rozpoznanie, że to dawna chłopka, wiodąc zarazem od zmysłowości do dojrzałej odpowiedzialności uczuciowej.

Wszakże urokowi i pozytywnemu wpływowi muzykującej Maryni nie oparł się nikt ze słuchających, nawet proletariusz Laskowicz, zamachowiec podburzający chłopów przeciwko szlachcie, człowiek głuchy na muzykę:

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

W studencie medycyny i fanatycznym socjaliście (badającym nieskalaną postać panny Maryni przygotowującej się do gry, jak anatom, fizjolog – „trupa w prosektorium"), w momencie pierwszych akordów muzyki całkowicie zmieniają się odczucia. W tym pragnącym zniewolić duszę młodego, pięknego dziewczęcia dla zaspokojenia własnego pożądania, chorym (bo jednocześnie kochającym i nienawidzącym) człowieku:

[79] Zob. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, dz. cyt., s. 213-215.

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 panienki 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 utożsamił muzykę z postacią grającej dziewczyny, że gdy stary rejent [...] ucałował jej ręce – prawie że miał ochotę uczynić to samo (W 32).

Słuchając w domu Krzyckich pięknej muzyki w trakcie koncertu Maryni, korepetytor Laskowicz dostępuje zbudzenia w sobie „lepszych i wyższych uczuć"[80] i, jak zauważa Dorota Samborska-Kukuć, gdyby mu „dane było zostać jeszcze w Jastrzębiu i co dzień słuchać Beethovena, kto wie, czy zaszłyby w nim głębokie metamorfozy"[81]. Może uleczyłby się z radykalizmu, nie tylko dostrzegając ambiwalentną dwoistość Maryni, tj. „kobietę należącą do tak zwanych klas sytych" i „istot bezmyślnych", a zarazem „duszę", która „przez skrzypce przemówiła do niego", ale i godząc się na wpływ tej drugiej istoty panienki:

> [...] **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 [...] opowiadała niedorzeczności o duchach lub uciekała do ogrodu, by ku wielkiemu strachowi Grońskiego [...] wozić się czółnem po stawie (W 71).

Laskowiczowi, ogarniającemu wzrokiem „jej dziewczęcą postać, wysuniętą na brzeg estrady, skąpaną w blaskach elektryczności, samą przez się świetlistą", przypominał się bowiem:

> 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 (W 258).

Cześć ta kłóciła się w nim z buntem przeciw wszelkiemu bóstwu. Jednak ta kształcona w konserwatorium w Brukseli kilkunastoletnia panna, emanując wszystkimi zwyczajnymi zachowaniami dziewczęcymi, w momencie gry na skrzypcach ucieleśnia jej symbol, bowiem: „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 i Groński ma złudzenie, jakby muzyka odmaterializowywała się:

> Przez chwilę trzymała je [skrzypce] oparte o ramię i, podnosząc w górę oczy, namyślała się, co wybrać – i wybrała: *Ich grolle nicht* Schumanna. Rozlewne tony napełniły ciszę ogrodową. Poczęły śpiewać, tęsknić i płakać, kołysać się, uciszać i śnić, a z nimi czyniły to samo dusze ludzkie.

[80] Zob. T. Sobieraj, dz. cyt., s. 607.
[81] D. Samborska-Kukuć, dz. cyt., s. 255.

> 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 litanię, w której każde słowo było uwielbieniem małej skrzypaczki za to, że gra i że **wzbudziła w nim miłość** tak pozbawioną najdrobniejszego nawet pyłu ziemi, jakby była nie dziewczyną, złożoną z krwi i ciała, ale naprawdę jakąś **lilią mistyczną**. (W 147).

Zbyłtowska przeobraża się diametralnie za każdym razem, gdy tylko staje ze skrzypcami obok tworzącego z nią kontrast dyletancko przedmuchującego flet rejenta Dzwonkowskiego:

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

Niezwykła skrzypaczka swoją muzyką **wpływa udoskonalająco na** wszystkich **słuchających**, wyszlachetnia ich, łącząc jakby z innym wzniosłym światem – transcendentnym. Czuje tak przede wszystkim Groński. Dane mu jest rozumieć muzykę we wszystkich jej odsłonach: pierwotnej, opartej na nauce i najdoskonalszej – mistycznej. Tę „ze wszystkich sztuk najczystszą" (mówi Zofia Otocka, ujawniając typowe dla niewiast „czucie" muzyki; W 26) uosabia właśnie muzyka Zbyłtowskiej, mająca moc przemieniania uczuć wszystkich ludzi, także Krzyckiego, którego zarówno serce, jak i zmysły szalały z powodu panny Agnes Anney; wprowadza bowiem spokój i ukojenie dla jego zmysłów:

> 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 lunatyczkę, i poszybował z nią w niezmierne przestworza, przed ołtarze uczynione z blasków zórz wieczornych i wieczornych świateł gwiazd (W 186).

Ta panna, będąca „wcieloną pieśnią" i umierająca tragicznie od otrzymanej rany postrzałowej, gdy broni skrzypiec przed ich zdruzgotaniem o mur przez motłoch, 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 277-278).

To symboliczny pogrzeb uosabianych przez skrzypaczkę wartości sztuki, kultury, całej cywilizacji, Polski-Matki, wreszcie **kobiecej mocy uzdrawiającej oraz odradzającej moralnie i estetycznie**, a odprowadzanej dźwiękami granego przez orkiestrę marsza pogrzebowego Szopena. Ostrzeżenie co do dalszych losów świata, wpisane w powieściowy finał, łączy Sienkiewicz z nadzieją, która „przeżyje wszystkie wiry na świecie" (W 281) i mimo obawy „pustyni" duchowej i zatro-

skania o świat wartości, muzyka jako wyraz ducha narodu, uosabiana przez kobietę, spełni obowiązek patriotyczny i ogólnoludzki.

„Leczniczy" charakter i wpływ kobiecości, wyrażanej przez piękno muzyki (swoistej „pięknodobroci" na wzór greckiej *kalokahgathii*[82]) potwierdzają wzmianki w listach Sienkiewicza do Jadwigi Janczewskiej o „muzyce koncertowej" w wiedeńskiej operze. Te plastyczne reportaże o tym, jak bywalec tylu krajów Europy, przybywszy do stolicy ojczyzny muzyki, kupuje bilet na *Don Juana* Mozarta i daje wartościujący komentarz, opisujący doznania artystyczne i wrażenia mu towarzyszące:

> Dusza moja potrzebuje takiej rzeczy. Święty Szczepan[83] znerwował mnie samym widokiem, w tej chwili chcę pogodnych linii, nie gotyku; Zdawało mi się, że wieża ze wszystkimi spiczastościami, załamaniami, strzelistościami etc. wlazła w głowę i bodzie w mózgu. *Don Juan* ma być **lekarstwem** na to wrażenie[84].

Dowiadujemy się z tej korespondencji, nasyconej liryzmem i refleksjami o silnym ładunku emocjonalnym, jak **muzyka** klasyczna **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, żem poszedł, […] (L 1 196–197).

Zarówno sama muzyka, jak nade wszystko **figura kobiety muzykującej** staje się w beletrystyce Sienkiewicza elementem wielosemantycznym: współkonstruuje fabuły, charakteryzuje wnętrza bohaterów, wpływając na ich tak moralne, jak i estetyczne metamorfozy. Jest wielowalorowym symbolem, który w konkretyzacjach kobiet, kojarzonych ze św. Cecylią, mających szczególne „czucie" muzyki, jest nośnikiem wartości zdrowotnych i treści metafizycznych. Kreowane w literackim stylu odbioru opisy **kobiet muzykujących**, sytuują Sienkiewicza jako twórcę obdarzającego tą niewerbalną sztuką kobietę, dostarczającą słuchaczom ekstatycznych doznań mistycznych, bliskim odczuciu doskonałego piękna, a zarazem wyposażoną w pozytywistycznie, scjentystycznie namacalny **walor uzdrawiający**.

Bibliografia

Beauvoir de Simone, *Druga płeć*, t. 2. *Kształtowanie się kobiety, sytuacja, usprawiedliwienia i ku wyzwoleniu*, przeł. M. Leśniewska, Poznań 1997.

[82] Zob. W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 157.

[83] Słynna gotycka katedra św. Szczepana w Wiedniu, z wieków XIV–XV, mająca bardzo wysoką wieżę (136 m).

[84] 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.

Bogucka Maria, *Gorsza płeć. Kobieta w dziejach Europy od antyku po wiek XXI*, Warszawa 2006.
Cieśla-Korytowska Maria, *Z kim się muzyką podzielę?*, [w:] tejże, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.
Czapliński Przemysław, *Kobieta jako Inny. Literatura wobec ponowoczesności*, [w:] *Beatrycze i inne. Mity kobiet w literaturze i kulturze*, red. G. Borkowska, L. Wiśniewska, Gdańsk 2010.
Dąbrowska Alicja, *Kreacje Kozaków i Tatarów w Trylogii Henryka Sienkiewicza*, [w:] M. Pająkowska-Kęsik, A. Paluszak-Bronka, K. Kołatka (red.), *Język – wielokulturowość – tożsamość*, Bydgoszcz 2013.
Dąbrowska Alicja, *Wokół semantyki dźwięków i ciszy w liryce Kazimierza Przerwy-Tetmajera*, [w:] *Tożsamość – kultura – nowoczesność*, t. 1, red. B. Morzyńska-Wrzosek, M. Kurkiewicz, I. Szczukowski, Bydgoszcz 2017.
Dąbrowski Stanisław W., *Muzyka w literaturze*, „Poezja" nr 3/1980.
Eliade Mircea, *Mefistofeles i androgyn*, przeł. B. Kupis, Warszawa 1994.
Galant Arleta, *Kobieta, literatura, medycyna*, [w:] *Kobieta, literatura, medycyna*, red. A. Galant i A. Zaliszewska, Szczecin 2016.
Głowiński Michał, *Poetyka i okolice*, Warszawa 1992.
Goik Magdalena, *Kobiety w literaturze*, Warszawa 2010.
Guitton Jean, *Kobieta, miłość, rodzina*, tłum. B. Durbajło, Warszawa 1994.
Hoff Jadwiga, *Rodzice i dzieci – norma obyczajowa na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Kobieta i kultura życia codziennego. Wiek XIX, wiek XX*, red. A. Żarnowska i A. Szwarc, Warszawa 1979.
Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji* kultury, Warszawa 1988.
Koziołek Ryszard, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2009.
Lisak Agnieszka, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009.
Majewska Gabryela, *Nietzsche i kobiety*, „Strumień" 1900, nr 11.
Mocarska-Tycowa Z., *Sienkiewicz i malarstwo*, [w:] tejże (red.), *Z pogranicza literatury i sztuk*, Toruń 1996.
Niewęgłowski Wiesław Aleksander, *Leksykon świętych*, Warszawa 2006.
Ochorowicz Julian, *Pogadanki i spostrzeżenia z dziedziny psychologii, pedagogiki i nauk społecznych*, Warszawa 1879.
Orgelbrand Samuel, *Encyklopedia powszechna*, t. 8. *K. Kruszyńki*, Warszawa 1900.
Paczoska Ewa, *Prawdziwy koniec XIX wieku. Śladami nowoczesności*, Warszawa 2010.
Piwińska Maria, *Złe wychowanie. Fragmenty romantycznej biografii*, Gdańsk 2005.
Platon, *Uczta*, przeł. W. Witwicki, Kęty 2008.
Poprzęcka Maria, *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa 1986.
Pospiszyl Kazimierz, *Psychologia kobiety*, Warszawa 1978.
Praz Mario, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 1974.
Prokop Jan, *Uniwersum polskie. Literatura, wyobraźnia zbiorowa, mity polityczne*, Kraków 1993.
Prokop Jan, *Kobieta Polka*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991
Przerwa Tetmajer Kazimierz, *Poezje*, Warszawa 1980.
Przerwa Tetmajer Kazimierz, *Wybór poezji*, wstęp I. Sikora, Wrocław 1991.
Rabikowska Marta, *Trzy typy seksualizmu kobiecego w „Bez dogmatu"*, [w:] Z. Przybyła (red.), *Sienkiewicz i jego twórczość*, Częstochowa 1996.
Rymkiewicz Jarosław Marek, Siwicka Dorota i in., *Mickiewicz Encyklopedia*, Warszawa 2010.
Samborska-Kukuć Dorota, *Tematyzacje muzyczne w powieściach Sienkiewicza*, [w:] *Twórczość Henryka Sienkiewicza a korespondencja sztuk*, Warszawa 2018.
Schopenhauer Artur, *O kobiecie*, [w:] tegoż, *W poszukiwaniu mądrości życia. Parerga i Paralipomena. Drobne pisma filozoficzne*, t. 2, przeł. J. Garewicz, Kęty 2004.
Siemaszko Piotr, *Salome modernistów. Malarska i poetycka wersja kobiety fatalnej*, [w:] *Kobiety w literaturze*, red. L. Wiśniewska, Bydgoszcz 1999.

Sienkiewicz Henryk, *Bez dogmatu*, Warszawa 1985.
Sienkiewicz Henryk, *Dzieła*, Warszawa 1950.
Sienkiewicz Henryk, *Krzyżacy*, t. 1-2, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 1990.
Sienkiewicz Henryk, *Listy z podróży do Ameryki*, Warszawa 1986.
Sienkiewicz Henryk, *Listy*, t. 2: Część druga (Jadwiga i Edward Janczewscy), Warszawa 1996.
Sienkiewicz Henryk, *Mieszaniny literacko-artystyczne*, [w:] J. Krzyżanowski (red.), *Dzieła*, t. 50, Warszawa 1950.
Sienkiewicz Henryk, *Ogniem i mieczem*, Warszawa 1984.
Sienkiewicz Henryk, *Pan Wołodyjowski*, Warszawa 1984.
Sienkiewicz Henryk, *Rodzina Połanieckich*, Warszawa 1976.
Sienkiewicz Henryk, *Wiry*, Gdańsk 1990.
Sobieraj Tomasz, *Sienkiewicz i muzyka*, „Ruch Literacki" z. 6/2004.
Sikora Ireneusz, Wstęp, [w:] *W kręgu Salome i Astarte. Młodopolskie wiersze miłosne*, Wrocław 1993.
Stróżewski Władysław, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002.
Syguła Jolanta, *Pozycja i rola kobiety w rodzinie na ziemiach polskich w XIX stuleciu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace Historyczne" z.136/2009, MCCCIV.
Szafer Katarzyna, *Matka – opiekunka – społecznik. Rola kobiety w Wielkim Księstwie Poznańskim na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] red. K. Jakubiak, *Partnerka, matka, opiekunka. Status kobiety w dziejach nowożytnych od XVI do XX wieku*, Bydgoszcz 2000.
Tytkowska Anna, *O modernistycznej demonizacji mitu miłości i kobiecości*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, t. IX, red. A. Żarnowska i A. Swarc, Warszawa 2006.
Wawrzykowska-Wierciochowa Dionizja, *Od prządki do astronautki*, Warszawa 1963.
Zielińska Marta, *Puszkin i Mickiewicz wobec wolnościowych zrywów swoich rówieśników*, „Teksty Drugie: teoria literatury, krytyka, interpretacja" 1998, nr 5.
www.brewiarz.pl/czytelnia/swieci/11-22a.php3.

Summary

A Woman Making Music as a Remedy to Psychophysical Ailments in the Light of Selected Works of Henryk Sienkiewicz

The subject matter of the article is an identification of the category: a woman in the light of music as a remedy to 19th century neurosis and other psychophysical ailments as presented in the works of Henryk Sienkiewicz. The writer's reflection on the influence of music, in particular female musicality, its special aesthetic predisposition to the world of sounds and mental sensitivity to auditory stimuli, is analysed primarily in modern novels (*Without Dogman, Whirlpool, The Polaniecki Family*), but also (contextually) in historical novels, journalistic works and the letters of the writer. The analysis makes it possible to observe characteristic presentation of female characters who remain in the world of music as an antidote, a remedy to all human ailments in the closer and further surroundings. A woman making music, appearing in Sienkiewicz's journalistic works, becomes a truly polysemantic element of musical virtuosity in the belles-lettres of the author of *Whirlpool* which not only co-constructs the plot, but also characterises the inner self of characters while being a multivalue symbol and a carrier of metaphysical content.

Key words: woman making music, soothing aspect of music, novel, literary style of reception, auditory aspect of different sexes