

Elżbieta Zarych

Muzyka jak Ocean : "Novecento" Alessandra Baricco w kontekście porównawczym

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 16, 43-53

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Elżbieta Zarych

Muzyka jak Ocean.

Novecento Alessandra Baricco w kontekście porównawczym

Alessandro Baricco rozpoczął swoją przygodę pisarską od dwóch książek poświęconych muzyce: *Il genio in fuga* (*Ucieczka geniusza*, 1988) i *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* (*Dusza Hegla i krowy z Wisconsin*, 1993). W tych krótkich esejach absolwent filozofii uniwersytetu w Turynie i muzykologii w tamtejszym konserwatorium (klasa fortepianu) wyłożył swoje poglądy na temat „uciekającego w przyszłość” geniuszu Gioacchina Rossiniego oraz muzyki klasycznej i muzyki współczesnej¹. Między tymi dwoma tekstami powstał pierwszy tekst literacki, poszarpana w strukturze powieść *Zamki z piasku* (*Castelli di rabbia*, 1991, tłum. pol. 2006), w której autor opowiada dziwne historie o czasach, gdy pojawiały się pierwsze pociągi, historie o namiętnościach i oczekiwaniu. Rok 1993 przyniósł powieść *Ocean morze* (*Oceano mare*, tłum. pol. 2001). Rok później wątki muzyczne i morskie spłotły się w monologu *Novecento*, opowieści o geniuszu muzycznym, który spędził całe swoje życie na morzu. W utworze tym najpełniej uwidoczniły się poglądy Baricco na temat muzyki, jego wizja muzyki idealnej i doskonałej.

Biała muzyka opowieści

Pisarz, filozof i muzykolog stworzył koncepcję opowieści muzycznej, łączącej muzykę i literaturę. We wstępie do *Jedwabiu* tak ją wyłożył:

Każda historia ma swoją muzykę. Ta ma muzykę białą. Trzeba to koniecznie powiedzieć, bo biała muzyka jest muzyką dziwną, czasami cię zaskakuje: gra się ją cicho i tańczy powoli. Jeśli jest dobrze grana, masz wrażenie że słyszysz muzykę ciszy, a znakomici tancerze wydają ci się nieruchomi. Biała muzyka jest czymś diabelnie trudnym².

W sposobie prowadzenia narracji i melodyce zdań znalazł Baricco metodę na oddanie muzyki w prozie. W *Oceanie morzu* rozmowa Elisewin i Thomasa jest widziana jako muzyka, słowa to dźwięki, bardziej lub mniej intensywne, wypowiedzane półgłosem czy wykrzywane. Odpowiednio dobrane słowa to muzyka do tańca, muzykę można znaleźć też w milczeniu³.

¹ Pracował także jako krytyk muzyczny w „La Repubblica” oraz prowadził w RaiTre program *L'amore è un dardo* (*Miłość to strzała*), poświęcony operze lirycznej.

² A. Baricco, *Jedwab*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 1998, wewn. str. obwoluty. W oryginale (przekład to traci) przymiotniki określające taniec to także terminy muzyczne „piano”, „adagio”. Por.: „È importante dirlo perché la musica bianca è una musica strana, a volte ti sconcerta: si suona piano, e si balla adagio” (A. Baricco, *Seta*, Milano 1996).

³ A. Baricco, *Ocean morze*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2001, s. 162.

Baricco pisze – co często podkreśla – nie powieści, opowiadania, nowele (odchodzi od określeń gatunkowych), ale właśnie „opowieści”, które snują się, płyną wartkim nurtem, urywają się, sączą się pojedynczymi słowami. Nie bez powodu w metaforyce odwołuję się do wody, gdyż sam pisarz już od *Oceanu morza* do opisanie muzyki i opowieści zaczyna używać morskiej metaforyki. Wszystko, co nieokreślone, metafizyczne, co jest wyobraźnią, tęsknotą i czymś wyższym (nawet Bogiem)⁴ nazwane zostaje morzem i do tego określenia pisarz nieustannie się odwołuje, mówiąc o sztuce: malarstwie, opowieści i wreszcie muzyce – sztuce najwyższej, jak twierdził cytowany przez niego w drugim tekście muzycznym Hegel.

Muzyka i opowieść są czasowe, więc w podobny sposób odwzorowują życie. Nie potrzebują wielu słów, a wręcz nie mogą się obyć bez ciszy, bez owej „bieli”. Biała muzyka opowieści jest najtrudniejsza – dowodzi Baricco, odwołując się w kolorystyce do malarstwa i w koncepcji tej często przypomina Norwida. W poprzedzającej powstanie *Novecento* powieści *Ocean morze* pisarz wprowadza postać genialnego artysty, malarza Michela Plassona, który większość życia spędza na brzegu morza, malując je obsesyjnie zawsze tak samo wodą morską na białym płótnie. Raz po raz zanurza pędzel w morzu i maluje wodę wodą, bezmiar nieuchwytnym, przezroczystość niewidocznym; pozostawia po sobie wiele obrazów mających impresjonistycznie oddawać morze w różnych fazach i porach. Można oddać istotę czegoś tylko tym samym – twierdzi pisarz. Biel oddaje się bielą, ciszę ciszą. Nie chodzi tu jednak o zwykające odwzorowanie: można oddać istotę rzeczy nie tym samym słowem, które je nazywa, ale słowem właściwym nadającym sens naszemu życiu⁵. A opowiadanie morza (nie o morzu, ale właśnie morza) to rodzaj czarów i religii. W powieści tej pojawia się morze w wielu odsłonach, stając się zawsze synonimem nieskończoności i skończoności, życia i śmierci, tworzenia i znikania (w rytmie fal, przypliwów i odpływów), prostoty i magii jednocześnie; czegoś, co oddziałuje na duszę ludzką, zmieniając ją, a nawet lecząc, jest oczekiwaniem, czymś, co wzywa⁶.

Morze jest muzyką – także ta myśl powraca w wielu odsłonach i metaforach, np. fala jest momentem zatrzymania się nieskończonego morza, jak dźwięk muzyki⁷. Zakończenie wątku malowania morza wodą morską jest zaskakujące: namalowanie go to nie sprawa kolorów. Malarz morza, umierając, wypowiada następujące słowa: „To nie jest kwestia kolorów, to kwestia muzyki, rozumie pan?”⁸. Morze można oddać tylko dźwiękami, gdyż jest ono muzyką. Nic więc dziwnego, że w *Novecento* genialny muzyk tworzy w samym sercu muzyki – na morzu.

⁴ „Bóg jest wszędzie... – I morze ojcie. I morze” (tamże, s. 168).

⁵ W *Oceanie morzu* mężczyzna opowiada cudowną baśń o starcu, który odnalazł oczy morza i skupiony na nich, je pobłogosławił, i dodaje, że w dzisiejszych czasach nie można już tego zrobić. Potrafimy tylko opowiedzieć morze, „aby może strzępek tych czarów, co krąży jeszcze gdzieś w czasie, ktoś mógł znaleźć i zatrzymać, zanim zniknie na zawsze”, za pomocą niewielu słów, może nawet jednego, właściwego słowa, bo tylko w ten sposób nie umieramy bez słowa (por. tamże, s. 237).

⁶ Por. tamże, s. 129.

⁷ Tamże, s. 35. Por. także A. Van den Bogaert, *Alessandro Baricco. Fra Novecento e il mare c'è di mezzo la musica*, [w:] *E c'è di mezzo il mare. Lingua, letteratura e civiltà marina*, Firenze 2002.

⁸ Tamże, s. 197.

Kompozycja i teatr

Novecento to krótki utwór w formie monologu. Autor napisał go specjalnie dla aktora Eugenia Allegriego i reżysera Gabriele’a Vacisa, którzy wystawili go z sukcesem z Teatro Settimo na festiwalu w Asti. Allegrini nigdy dotąd nie występował w żadnym monologu, a tekst Baricco był dla niego sporym wyzwaniem zarówno ze względu na skomplikowaną kompozycję (zmiennosc ról, które musi odgrywać aktor, nastrojów itd.), jak i ładunek emocjonalny. Pomysły dotyczące wystawienia – jak wspomina aktor – były rozmaite. Specjalista od muzyki poszukiwał odpowiedniej muzyki, proponował m.in. utwory znanego piosenkarza Paola Conte (który w 1992 roku wydał album zatytułowany *Novecento* inspirowany jazzem lat 20. i 30. XX wieku), ale pomysł ten upadł; choć przekonana jestem, że album ten stanowił inspirację dla pisarza. Elementy muzyczne (z racji tematu) pojawiły się także w scenografii. Ostatecznie monologowi towarzyszył fortepian-zabawka podwieszony u sufitu i zdający się kołysać w próżni, ale Laura Volta, skonstruowała najpierw model szklanego fortepianu pełnego wody, który przemieszczał się we wszystkich kierunkach na specjalnych szynach, a wraz z nim tafla wody. Motyw wody powraca we wspomnieniach głównego monologisty, począwszy od pierwszej rozmowy z autorem, który w pewien deszczowy dzień, wrzucając list do ociekającej skrzynki, nadmienił o swoim pomysle, po premierę, gdy to – jak pisze półzartobliwie – dzięki deszczowi mieli pełny teatr, a gdy intensywny deszcz prze-rwał spektakl (w teatrze otwartym) widzowie pod parasolami czekali, aby się dowiedzieć, jak się skończy ta historia⁹.

Forma utworu jest specyficzna, został on napisany z przeznaczeniem do wystawienia na scenie – to monolog teatralny z towarzyszeniem kwintetu jazzowego, ale gdy ukazał się jako książka, Baricco napisał w *Przedmowie*: „wydaje mi się formą pośrednią między tekstem przeznaczonym do wystawienia na scenie a opowiadaniem do czytania na głos”¹⁰. Pisarz widział więc swoje dzieło nie jako utwór do samodzielnego cichego czytania, ale jako słowo mówione.

Muzyka i muzyczność nie dotyczy tylko tematu utworu – opowieści o życiu genialnego muzyka od jego narodzin do śmierci – i nie pojawia się wyłącznie w fabule utworu: koncertach głównego bohatera, występach orkiestry itd., ale i manifestuje się poprzez formę. Kompozycja utworu – nietypowa, fragmentami poszarpana, fragmentami cykliczna – nasuwa skojarzenia z formą muzyczną. Wydaje się, jakby Baricco próbował za pomocą słów stworzyć dzieło literacko-muzyczne korespondujące z tematem utworu. Pisarz w kolejnych utworach literackich nawiązuje do muzyki nie tylko poprzez swoją koncepcję opowieści muzycznej, ale i eksperymentując z formą¹¹. Już w *Oceanie morzu* badacze zauważyli, że pisarz komponuje tę powieść na kształt fugi,

⁹ Zob. oficjalną stronę Eugenia Allegriego: <http://www.eugenioallegrini.it/novecento.html>. Spektakl odniósł ogromny sukces, w ciągu 7 lat wystawiono go 287 razy.

¹⁰ A. Baricco, *Novecento*, przeł. H. Kralowa, Warszawa 2008, s. 5.

¹¹ Por. G. Rimondi, *La scrittura sincopeata. Jazz e letteratura nel Novecento italiano*, Milano 1999.

trójdzielnej, stosującej (jak w *Doktorze Faustusie* Tomasza Manna) Schönbergowską technikę kontrapunktu, w której dwaj główni bohaterowie – Plasson i Bartleboom – „jak dwa tematy fugi [...] zostali połączeni kontrapunktem morza”¹². *Novecento* to opowieść o jazzie¹³, który staje się nie tylko bohaterem opowieści, ale także formą opowieści, kompozycji monologu¹⁴. Oczywiście przekładalność formy muzycznej na literacką może budzić sceptycyzm zarówno muzykologów, jak i literaturoznawców. Nie ma łatwej i prostej formy przełożenia na inny język wyrazu¹⁵. Mówimy tu jednak nie o kwestii przekładalności ani też o tym, na ile może być to próba udana, ale o zamiarze twórcy oddania w dziele niektórych cech określonego gatunku muzycznego, jego indywidualnej interpretacji¹⁶. Trudno odmówić monologowi swobodnej improwizacji, zmienności rytmu opowieści (od nastrojowej poezji, przez narrację trzecioosobową po solowy występ, zwracanie się do muzyków) i nastrojów (refleksyjność, nostalgia, szalona zabawa).

W monologu wygłaszanym przez trębacza podstawowy temat stanowi opowieść o życiu Novecenta, jednak jest to opowieść „polifoniczna” (wypowiedzi bohatera towarzyszy synchronicznie muzyka i odgłosy sztormu); głównemu wątkowi towarzyszą poboczne, dotyczące m.in. statku, ekipy, występów Atlantic Jazzbandu, a poszczególne części oddzielane są od siebie utworami muzycznymi. Każda z części (różne tematy to także różne nastroje, od melancholii po karykaturalną parodię, co podkreśla towarzysząca im i zmieniająca się muzyka: dixie, jazz, walc, ballada i gatunki nienazwane, utwory grane przez band czy pianistę, a także... odgłosy sztormu) to zmiana „twarzy” i osobowości monologisty, a często także nastroju – głos współgra z tematem. Jednak to główny temat narzuca kształt wątków pobocznych: ich treść, nastrój i formę oraz wybór towarzyszącego utworu muzycznego.

¹² D. Ulicka, *Wyobrażenia filozoficzno-literackie* [rec. książki *Ocean morze* A. Baricco], „Latarnik” [pismo internetowe] 2001, nr 22, <http://www.stary.latarnik.pl/czytaj.php?isbn=83-07-02809-4>. Por. także M. Mosole, *Il piacere della lettura: evocazioni letterarie e vocazione musicale. La narrativa di A. Baricco*, praca dyplomowa obroniona w 2002 na Università degli Studi Ca’ Foscari di Venezia.

¹³ Por. G. Michelone, *Jazz literature italiana*, 1996, dostęp on-line: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/michelone.htm>; *Jazztoldtales. Jazz e fiction, letteratura e jazz*, red. F. Minganti, Imola 1997.

¹⁴ Ewa Wiegandt wyróżnia trzy rodzaje związków muzyki i literatury (prozy): muzykę w literaturze (jako temat), muzykę literatury (w języku) i muzyczność literatury (wychodząca poza nią samą). Por. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 65. Także Michał Głowiński wyróżnia trzy typy takich relacji: dzieło muzyczne jest wplatanie w fabułę, jest bezpośrednim tematem wypowiedzi i ma znaczenie symboliczne (por. M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] *Prace wybrane*, t. II: *Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 208).

¹⁵ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 96 i nast. Z większą elastycznością podchodzą badacze do związków muzyki i poezji, zwłaszcza w gatunkach je łączących (np. w piosence, operze): J. Skarbowski, *Serdeczne związki poezji i muzyki*, [w:] *Literatura – muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 5 i nast.; T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 5–36; A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 37–44; St. Dąbrowski, „*Muzyka w literaturze*”. (*Próba przeglądu zagadnień*), [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 145–169; J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 171–190; K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 259–283.

¹⁶ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, dz. cyt., s. 98. Nie ma w utworze literackim nut, taktów itd., pisarze i poeci nie komponują utworu muzycznego według ścisłego schematu, ale tworzą model uproszczony, przejmując pewne cechy gatunku.

Muzyka idealna i realna

Konstrukcja *Novecenta*, parabolicznej opowieści o jazzie, jest wielopoziomowa, stąd na wielu poziomach pojawia się w niej muzyka i muzyczność. Narrator, trębacz, opowiada historię Novecenta z różnych perspektyw: człowieka z łądu, do którego dotarła legenda pianisty na oceanie, jednego z kolegów grającego z nim w tym samym jazzbandzie, a wreszcie przyjaciela zgłębiającego tajniki duszy geniusza¹⁷.

Głównym bohaterem książki jest Danny Boodmann T. D. Lemon Novecento, genialny muzyk, urodzony na parowcu „Virginian”, kursującym między Europą a Ameryką, znaleziony przez starego marynarza na fortepianie w sali balowej, w pierwszej klasie. Zostawiając go tam, biedni rodzice płynący za chlebem do Nowego Jorku, chcieli mu zapewnić możliwych opiekunów. Przypadek był dla niego wróżbą – został pianistą „największym, jaki kiedykolwiek grał na oceanie”. Nie wiadomo, jak i kiedy nauczył się grać. Pewnego razu, gdy wciąż jeszcze nie dostawał do pedałów, zastano go przy fortepianie grającego coś prostego, lekkiego i niezwykle pięknego. Już pierwszy występ zauroczył i wzruszył pasażerów. Odtąd każdy jego koncert, w czasie którego wykonywał własną muzykę, był przeżyciem nie tylko dla pasażerów, ale i dla innych muzyków, niepotrafiących zrozumieć jego geniuszu i czujących się wobec niego jak laicy. Legenda genialnego pianisty dotarła do świetnego jazzmana Jellego Rolla Mortona, który specjalnie przybył na parowiec, by zmierzyć się z legendą. Po nietypowym pojedynku zszedł na ląd w pierwszym porcie, tym samym uznając wielkość konkurenta. Novecento pływał po oceanie jeszcze kilka lat, by pewnego dnia wraz z parowcem niszczonego ze względu na zły stan techniczny zostać wysadzonym w powietrze.

Już w uproszczonej historii widocznych jest kilka składników tworzących legendę geniusza: niecodzienne miejsce urodzenia; spędzenie całego życia na oceanie z dala od zwyczajnego życia; tajemnicze okoliczności nauczania się w dzieciństwie gry na fortepianie; niezwykle wrażenie, jakie wywierał na słuchaczach; niemożność sklasyfikowania jego muzyki; wczesna i gwałtowna śmierć. Z tej perspektywy jego biografia przypomina biografie świętych, urodzonych w niezwykłych okolicznościach, żyjących z dala od świata, czyniących cuda, umierających młodo i pozostawiających po sobie legendę. Składniki te determinują jedynie wierzchnią warstwę konstrukcji bohatera. Baricco tworzy jego postać z drobnych scenek, zdawkowych uwag, pojedynczych metafor i dopiero zbierając owe elementy uzupełniające i oświetlające główny wątek, można go zrozumieć. Trzeba spojrzeć na tę książkę w kontekście tekstów muzycznych i utworów literackich Baricco, w których pisarz zarysował pewne tematy i motywy, by rozwinąć je w monologu z 1994 roku. *Novecento* stanowi połączenie tekstów muzycznych i morskich, a Novecento jako bohater jest ucieleśnieniem muzyki i morza; lub też odwrotnie: dwa główne tematy utworów

¹⁷ Zgodnie z terminologią Michała Głowińskiego, opis muzyki i sposób jej odbioru jest literacki (M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Prace wybrane*, t. II: *Narracje literackie i nieliterackie*, dz. cyt., s. 190).

Baricco, muzyka i morze, ucieleśnione w postaci Novecento, stają się bohaterami monologu.

Baricco opisuje genialnego muzyka, dopracowując każdy szczegół swego ideału. Akcję umieszcza na parowcu „Virginian”, który rzeczywiście w tym czasie kursował na trasie Liverpool – Nowy Jork. Jest to jednak także miejsce odrealnione, gdyż statki, jak pisze w *Oceanie morzu*, to oczy morza, dzięki którym można koncentrować się na poruszeniach duszy morza i próbować je zrozumieć¹⁸. I rzeczywiście, Novecento, który całe życie spędza na statku, potrafi wczuć się w duszę oceanu i przełożyć ją na muzykę – jazz. Urodzony na statku, istnieje i nie istnieje jednocześnie, nigdy nie został bowiem zarejestrowany w żadnym kraju i urzędzie. Formalnie go nie ma, nie ma aktu jego urodzenia, imion rodziców, nie dotyczą go ani obowiązki szkolny, ani żadne normy obowiązujące zwykłych śmiertelników, nie ma też aktu jego zgonu. Rodzi się, żyje, gra i umiera, jakby nie istniał. Już za życia jest legendą i legendą pozostaje po śmierci – jakby nie był nigdy niczym innym.

Przyjrzyjmy się scenie nadawania dziecku imienia. W książce malec dostaje imiona Danny Boodmann po przyszywanym ojcu¹⁹, T. D. Lemon przynosi sobie na świat (spisane z pudełka po cytrynach). Rozważane jest też życzenie nadawanie imienia, żeby był bogaty jak adwokaci (bo wszyscy mają litery w imieniu). Nadawanie imienia przebiega więc tradycyjnie. Pracujący na statku wciąż jednak nie są zadowoleni. Powtarzają imię, rozkoszując się jego pięknym brzmieniem, ale wciąż „brakuje mu wielkiego finiszu”²⁰. Wreszcie decydują się na dodanie członu Novecento, ponieważ przyszedł na świat u progu nowego wieku²¹, a także dlatego, że dopiero dzięki temu słowo całość nareszcie dobrze brzmi. Imię muzyka nie jest więc przypadkowe, istotna okazuje się w nim także jego melodyczność. Ważne pozostaje też znaczenie. Jak zauważa Libero Farnè, przydomek „Novecento” ma znaczenie symboliczne: to rok niezwykle ważny dla jazzu, rok narodzin jazzu i urodzin jego największych muzyków, Duke’a Ellingtona i Louisa Armstronga²². Nawet jeśli informacje nie są precyzyjne – według innych źródeł Ellington urodził się w 1899 roku, zaś Armstrong w 1901 roku, choć sam podawał rok 1900 (wielu badaczy podkreśla niepewność rejestracji dzieci z biednych rodzin) – to zwraca uwagę na ciekawe zjawisko. Jeśli przyjrzymy się historii jazzu, zauważymy, że rok 1900, podawany jako początek ery jazzu, jest niezwykle istotny dla tego gatunku, bowiem to rok eksplozji ważnych wydarzeń. Gdy zajrzemy do encyklopedii i monografii jazzu wypunktowujących chronologicznie istotne dla niego wydarzenia, dostrzeżemy, że w 1899 roku odnotowanych jest ich zaledwie parę, a w roku 1900 już

¹⁸ A. Baricco, *Ocean morze*, dz. cyt., s. 85 i 93.

¹⁹ Łatwo dostrzec realne nawiązanie do nazwiska znanego muzyka jazzowego, Benny’ego Goodmanna (1909–1986), grającego na klawercie. On też, jak Novecento, stanął do wielkiego pojedynku muzyków; zob. opis pojedynku.

²⁰ A. Baricco, *Novecento*, dz. cyt., s. 18.

²¹ Rok 1900 nie jest *de facto* początkiem wieku XX, jest nim dopiero rok 1901, jednak uznawanie zmiany liczby setek lat za wejście w nowy wiek jest dość powszechne. Także tutaj ta pomyłka zdecydowała o imieniu bohatera.

²² L. Farnè, *Concerto jazz sul Titanic*, „Linea d’ombra” 1995, nr 104; dostęp on-line: *Jazz e narrativa 1: il Novecento secondo Baricco*, <http://italia.allaboutjazz.com/php/article.php?id=4476>.

kilkadzieiesiąt²³. Wymienię tylko kilka: w roku tym urodziło się wielu znakomych jazzmanów (James Henry „Jimmy” Harrison, Tommy Ladnier, George Lewis), powstało kilkanaście bandów i orkiestr jazzowych (m.in. Eagle Band, Olympia Orchestra, Deer Range Band), zaś w życiorysach wielu muzyków jazzowych zaszły zmiany, m.in. Jelly Roll Morton, dotąd preferujący gitarę i pużon, zaczął grać ragtime na fortepianie.

„Novecento” to także po włosku wiek XX. Jak wielokrotnie podkreśla Baricco w swoim traktacie o muzyce klasycznej i nowoczesnej, by użyć tylko jego określeń o „musica colta” i „musica nuova”, „Novecento” to początek nowoczesności, początek nowej ery i nowego postrzegania muzyki²⁴. Jest jeszcze jedno znaczenie tego słowa: „Novecento” to także tytuł piosenki. Taką informację otrzymuje w utworze wzruszona bogaczka zachwycona grą chłopca²⁵.

Chłopiec sam z siebie nauczył się grać na fortepianie i w efekcie gra tak, że nie tylko pasażerowie – od klasy trzeciej po pierwszą – nie potrafią ochłonąć po każdym koncercie, ale jego wielkość i niezwykłość widzą także koledzy muzycy. Co ważne, Novecento nie ma świadomości muzycznej, nie zna nut, nie ma podstaw, jest naturzszczykiem i w swojej rodzącej się znikąd muzyce jawi się jako niezwykle prawdziwy. W samotności eksperymentuje z dźwiękami, improwizuje, słucha jak grają pasażerowie trzeciej klasy (z której przecież sam się wywodzi), i tworzy muzykę, sięgając do jej podstaw: jazz narodził się przecież wśród plebsu²⁶. Jak podkreślał pisarz w traktacie muzycznym *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin* „musica nuova” tym różni się od poprzedniczki, że nie odnosi się do świata poukładanego, jest przeznaczona nie tylko dla wykształconych odbiorców, ale i dla zwyczajnych słuchaczy²⁷. Novecento gra więc, jak wszyscy muzycy na statku, dla rozrywki gości, do tańca; gra, bo taka jest jego praca. Trębacz z bandu mówi o nim:

Był naprawdę największy. My graliśmy muzykę, on był czymś innym. On grał... to nie istniało, póki on tego nie zagrał, okay? Tego nigdzie nie było. A kiedy wstawał od fortepianu, to przestawało istnieć... znikalo na zawsze²⁸.

Novecento tworzy muzykę niepowtarzalną, „nieistniejącą”²⁹, tę prawdziwą, gdyż, jak pisze Baricco w *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, muzyka istnieje tylko w momencie, w którym brzmi, nie można jej powtarzać i odtwarzać, jest nie pocztówką z przeszłości, ale zadaniem do wykonania, czymś na kształt grafitti³⁰. Muzyka Novecento idealnie ucieleśnia „teraz”. Oczywiście, co

²³ Por. *A timeline of classic jazz*, cz. 1, za: <http://hooper-and-jack.info/www/JAZZHIST/JazzTimeline.html>.

²⁴ A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, Milano 2009, s. 11.

²⁵ Tenże, *Novecento*, dz. cyt., s. 22. Nie wiadomo, o jaką piosenkę chodzi, być może pisarz miał na myśli tytułową piosenkę z płyty Paola Conte zatytułowanej *Novecento*, wydanej w 1992 roku, dwa lata przed publikacją książki. Do tej koncepcji skłaniałby też wstępny wybór muzyki do spektaklu.

²⁶ Por. G. Michelone, *Jazz literature italiana* – dostępny na: <http://www.comune.bologna.it/iperbole/boll900/michelon.htm>.

²⁷ A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, dz. cyt., s. 16–22.

²⁸ Tenże, *Novecento*, dz. cyt., s. 14.

²⁹ Tamże, s. 24.

³⁰ A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, dz. cyt., s. 30, 24.

podkreśla narrator, pianista grał też na życzenie zwykłą muzykę, „nuty normalne”, ale było widać, że nie sprawiało mu to przyjemności, że nie przeżywał tego, co gra, nie koncentrował się na muzyce, ale patrzył nieruchomo, „wyglądał, jakby był gdzie indziej. Teraz wiem, że istotnie był gdzie indziej”³¹. Jego prawdziwym koncertem wtóruje muzyka morza, zwłaszcza w czasie sztormu, gdy pasja pianisty romantycznie współgra z pieśnią Natury, śpiewaną przez morze dziwną kołysanką o wściekłości wody, która „zerwała wędzidła” i wszystko niszczy³². Szum morza jest inspiracją dla gry pianisty i jego „akwaticznej muzyki”³³. Kołysanie okrętu w czasie sztormu w słynnej scenie, gdy pianista odpina zabezpieczenie instrumentu i wraz ze swoim pianinem poruszany falami, uderzając we wszystko, co napotka na drodze, i to niszcząc, improwizuje w rytm ruchów i głosu morza.

Novecento grał, nie przestał ani na chwilę, i jasne było, że on nie gra tak po prostu, on **kieruje** tym fortepianem, rozumiecie? [...] to, co w tej chwili robimy, to, co naprawdę robimy, to tańczenie z Oceanem, my i on, tancerze zwariowani i doskonali, spleceni w burzliwym walcu na złocistym parkiecie nocy³⁴.

Gdy grał, podróżował po wszystkich tych miejscach, w których nigdy nie był, bo nigdy nie zszedł ze statku: po Londynie, po Paryżu, po krajach, gdzie żyją tygrysy... A najdziwniejsze, że po tych podróżach znał każdy szczegół zwiedzanych miejsc, tak że zadziwiał tych, którzy je widzieli. Jego sztukę inspirowało wszystko, co w ten sposób „zwiedził”, jak również to, co wyczytał w ludziach.

umiał czytać ludzi. Znaki, które ludzie noszą na sobie: miejsca, odgłosy, zapachy, ich ziemie, ich historię. [...] A potem, niby Bóg, odbywał po niej [stworzonej z tego mapie – A. Z.] podróże, podczas gdy palce przeszliżgiwały się po klawiszach, muskając pieszczotliwie serpentyny ragtime’u³⁵.

Jak wielokrotnie powtarza pisarz, pianista nie improwizował, choć sprawiał takie wrażenie, on grał muzykę, której nuty od zawsze były zapisane w jego głowie³⁶:

Krążyły ciekawe historie, czasem zresztą prawdziwe, jak ta o amerykańskim senatorze Wilsonie, który całą podróż przesiedział w trzeciej klasie, bo tam Novecento nie grał już nut normalnych, ale nuty własne, które normalne nie były. [...] Można było osłupieć. I senator Wilson osłupiał, słysząc tę muzykę i, pomijając już tę historię z trzecią klasą, on, cały elegancki, pośród tego smrodu, bo tam naprawdę śmierdziało, pomijając już tę historię, siłą musieli go sprowadzić na ląd po przybyciu na miejsce, bo gdyby to od niego zależało, zostałby na statku, by słuchać Novecenta przez całą resztę tych pieprzonych lat, jakie mu jeszcze zostały³⁷.

³¹ Tenże, *Novecento*, dz. cyt., s. 24.

³² Zob. tamże, s. 23. Por. też cytat z *Oceanu morza*: „Ze wszystkich stron napływała dziwna muzyka niestrudzonego grajka. Wielki szum, Spektakl. Morze wróciło” (A. Baricco, *Ocean morze*, dz. cyt., s. 79).

³³ Por. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, dz. cyt., s. 193.

³⁴ A. Baricco, *Novecento*, dz. cyt., s. 27.

³⁵ Tamże, s. 30.

³⁶ Tamże, s. 47.

³⁷ Tamże, s. 32–33.

Sam opis idealnej muzyki czy też reakcji zachwyconych słuchaczy, nawet tak wymagających jak senator Wilson, nie wystarczyłyby, by przekonać czytelnika o genialności Novecenta. Potrzebny był punkt odniesienia, ktoś z czyimi umiejętnościami można było porównać wyjątkowe talenty pianisty z „Virginian”. Tym kimś jest Jelly Roll Morton, jazzman, który wchodzi w świat opowieści ze świata realnego³⁸, a pojedynek z nim jest ukoronowaniem kreacji geniuszu Novecenta. Baricco wybrał właśnie tego muzyka z kilku powodów. Morton był świetnym pianistą i jazzmanem, jednym z pierwszych, którzy wprowadzili do jazzu improwizację i pokazali, że osobowość twórcy jest ważniejsza od kompozycji. Uznawał się za pierwszego „prawdziwego” kompozytora jazzu, a na swojej wizytówce określał siebie jako „Twórcę Jazzu i Swingu” lub – jak twierdzą inni – „twórcę ragtime’u” i uznawał, że ci, którzy grają muzykę wynalezioną przez niego w 1902 roku, okradają go z milionów³⁹. Baricco wprowadza go do książki z całym anturazem, wizytówkami i charakterem. Wielki, na wskroś prawdziwy (w znaczeniu: realny i jedyny prawdziwy we własnym mniemaniu) jazzman staje do muzycznego pojedynku z pianistą – ideałem, legendą i geniuszem, który wykonuje dziwną muzykę i „gra tak, jakby miał cztery ręce”⁴⁰. Skutek łatwo przewidzieć – żaden realny pianista, choćby największy, nie jest w stanie wygrać z ideałem; to, co ziemskie, nie może mierzyć się z irrealnym⁴¹. Obserwujemy więc pojedynek nie w oczekiwaniu na jego wynik, ale ze względu na metody jego uzyskania. Widzimy w nim wirtuozerię i powagę Mortona oraz dziecięcą ciekawość i zabawę dźwiękami Novecenta. Zderzają się tutaj muzyka oficjalna i muzyka idealna, dziecięca, nieoderwana od pierwotności tworzenia. Starcie to nawiązuje do prawdziwego pojedynku muzyków jazzowych, który odbył się 11 maja 1937 roku w Savoy Ballroom w Harlemie między Bennym Goodmanem (zwracałam już uwagę na podobieństwo do imion

³⁸ Amerykański muzyk Jelly Roll Morton żył w latach 1890–1941. Zob. D. Piątkowski, *Jazz. Encyklopedia muzyki popularnej*, Poznań 2005, s. 532–533.

³⁹ Por. J. E. Berendt, *Wszystko o jazzie*, przeł. St. Haraschin, Kraków 1969, s. 11, 221.

⁴⁰ A. Baricco, *Novecento*, dz. cyt., s. 32.

⁴¹ Pojedynek muzyków oraz muzyki realnej i idealnej ma w literaturze (a za nią i w utworach muzycznych) długą tradycję. Najsłynniejsza jest legendarna rywalizacja, jaka podobno odbyła się w Wartburgu w 1207 roku, opisana w trzynastowiecznym utworze *Wartburgkrieg*, zwanym też *Sängerkrieg auf der Wartburg*. Do pojedynku na utwory pochwalne stają najsłynniejsi minnesingerzy tych czasów, jak Wolfram von Eschenbach, Reinmar von Zweter, Biterolf, Walther von der Vogelweide, a także mityczny śpiewak Heinrich von Ofterdingen. W końcu na placu pozostają tylko Wolfram von Eschenbach i Heinrich von Ofterdingen, którzy pojedynkują się na utwory na śmierć i życie. Wygrywa Ofterdingen opiewający uczucie wymykające się konwencji. Gdy jego życie zostaje zagrożone, z pomocą przychodzi mu córka grafa, która wzywa Klingsohra, by dzięki magii uratował śpiewaka. W starciu z demonem Nasiasem Wolfram von Eschenbach broni się krzyżem. Triumfuje tu muzyka idealna, choć w wielu utworach późniejszych pisarze (w zależności od epoki) akcentowali także wątki chrześcijańskie. Z kolei najsłynniejszym utworem romantycznym jest nowela *Der Krieg der Sänger* E. T. A. Hoffmanna z 1819 roku, w której pojedynek śpiewaków staje się pojedykiem doskonałej (lecz sztucznej) muzyki diabelskiej (reprezentowanej przez Heinricha von Ofterdingen, ucznia Nasiasa) i ludzkiej, dziecięcej, naturalnej. Tu wygrywa ludzka i ona uznawana zostaje za genialną, choć nie jest doskonała. Temat ten w wersji nieco zmodyfikowanej pojawia się też w muzyce, m.in. w operze Ryszarda Wagnera *Tannhäuser i wartburski turniej śpiewaczy (Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg)*. Właśnie w niej pojedynek toczą z sobą Wolfram von Eschenbach i Tannhäuser. Jest to pojedynek (ale i starcie koncepcji) pieśni o miłości dwornej (obyczajnej) i miłości nieczystej, wymykającej się konwencji. Piękniejsza jest muzyka nieziemska, ale ona prowadzi do nieszczęścia i zostaje potępiona.

Novecenta: Danny Boodmann) i Chickiem Webbem. Żeby zobaczyć ten – jak został on określony – „muzyczny pojedynek stulecia” i zagrzewać konkurujących z sobą jazzmanów, przybyło kilka tysięcy osób. Gdy wieczór dobiegł końca, nie było już wątpliwości, że król jazzu jest tylko jeden⁴².

Morton i Novecento reprezentują dwa sposoby podejścia do muzyki, a także do roli muzyka. Morton jest elegancki, ubrany według najnowszej mody, robi wrażenie na kobietach, tworzy spektakl z cygarem, kokieteryjnie odgrywając cały show mający pokazać jego wielkość i sukces, przekładający się też na zarobki. Dla Novecenta pieniądze nic nie znaczą, nie dba on o karierę. Grając, bawi się z Mortonem, przedrzeźnia go. Celowo wykonuje dwa utwory od niechcenia, żeby wynosząc przeciwnika w jego dumie, końcowym wykonaniem – gdy od rozgrzanych do czerwoności strun zapala papierosa – go pogrążyć.

Novecento jest pokazany jako człowiek i nieczłowiek. Z jednej strony, znamy jego życie od niemowlęcia, obserwujemy radości i smutki, lęki i fantazje; z drugiej jednak strony widzimy, że jest on kimś, kogo zwyczajne życie nie dotyczy, a nawet nie można rozpatrywać ani jego zachowań, ani pragnień w kategoriach ludzkich. Jego przyjacielowi, trębaczowi, nawet nie przychodziło do głowy, żeby zastanawiać się, czy jest on szczęśliwy czy też nie, gdyż te kategorie go nie dotyczyły. „On był Novecentem, i koniec”⁴³. Muzyk i morze – to nie jest naturalne, co innego marynarz, Novecento stanowił jednak wyjątek, stając się jednością z morzem, na którym nie był obcy. W *Oceanie morzu* pojawia się motyw morza, którego nigdy się nie widziało, żyło się jego wyobrażeniem i do którego się pielgrzymowało. W *Novecento* motyw ten ulega odwróceniu – tym, który nigdy nie widział morza, jest przede wszystkim główny bohater, nigdy nie zszedł on bowiem na ląd, ale zarazem stanowi integralny element morza, więc nie może obiektywnie na nie spojrzeć jak ktoś z zewnątrz. Podobnie nie potrafi mówić o muzyce ani jej zrozumieć, ponieważ jest jej częścią.

Natura jest zadziwiająco doskonała, a jest to wynik sumy pewnych granic. Natura jest doskonała, bo nie jest nieskończona. Jeśli ktoś zrozumie, jakie są granice, zrozumie, jak działa mechanizm

– napisał Baricco w *Oceanie morzu*⁴⁴. Ta sama myśl powraca w historii pianisty na oceanie. Nie potrafił on zejść ze statku, wolał zostać razem z nim wysadzony. On, który miał wielki finał w nazwisku, zakończył swoje życie także z wielkim finałem. Co go przerażało w świecie? Zbyt wielki wybór, nieskończoność. Tłumaczy to także w kategoriach muzycznych: on tutaj gra muzykę na 88 klawiszach i jest ona nieskończona, bo on jest nieskończony. Świat natomiast jest jak fortepian z milionami i miliardami klawiszy, na którym on nie jest w stanie zagrać, „na którym gra Bóg”⁴⁵.

⁴² Pojedynek ten wspaniale przedstawił w 2000 roku Kenneth Burns w epizodzie 5 filmu dokumentalnego *Jazz pt. Swing: Pure Pleasure (1935–1937)*.

⁴³ A. Baricco, *Novecento*, dz. cyt., s. 47.

⁴⁴ Tenże, *Ocean morze*, dz. cyt., s. 37.

⁴⁵ Tenże, *Novecento*, dz. cyt., s. 53.

Metafora życia jako muzyki, jako gry na czarnych i białych klawiszach, muzyki skomplikowanej, absurdalnej i genialnej zarazem⁴⁶, do której trzeba tańczyć do samego końca, ma dla *Novecento* znaczenie fundamentalne. Życie to także żegluga, morze to muzyka, opowieść to muzyka i morze – Baricco, wykorzystując swoją wiedzę muzyczną, stara się nadać tym wszystkim metaforom konkretny kształt. W *Novecento* w niezwykle krótkiej formie zawarł bogactwo obrazów i myśli. Stworzył opowieść o muzyce idealnej, niezwyklej, pochodzącej z innego świata, którą gra, pływając po oceanie, idealny, istniejący i nieistniejący zarazem, małomówny pianista, za pomocą fortepianu interpretujący rzeczywistość⁴⁷. Opowiedział też historię prawdziwej muzyki, jazzu, granej w realnym czasie na realnie kursującym statku. Dla Baricco muzyka jest bowiem jednocześnie czymś idealnym i wzniosłym oraz czymś bardzo realnym i zwyczajnym, nie na darmo pisarz swój esej o muzyce opatrzył dwoma mottami, z których jedno to cytata z Hegla o idealności muzyki jako najwyższej sztuki, a drugi to informacja, że krowy słuchające muzyki symfonicznej dają o 7,5% mleka więcej⁴⁸.

Summary

Elżbieta Zarych

Music like an ocean. Alessandro Baricco's *Novecento* in a comparative context

Elżbieta Zarych presented the Italian writer and musicologist's famous monologue in the context of his other literary and theoretical books, literary and musical works that served as his inspiration, as well as, contemporary pieces which deal with the same topic. The author of the dissertation, while considering the music and melody of Baricco, focused on pieces that possess the two principal topics: 'music' and 'sea.' Baricco wrote 'the sea is the music' and in the monologue *Novecento* they both are connected in the highest form. The author presented the conception of Baricco who, in order to avoid classifying his work into literary genres, wrote just 'stories' while connecting the literature, the music and the painting into the 'white music of a story'. She also presented Baricco's concept of real and ideal music in the context of his multi-level plot and the *Novecento* composition. Furthermore, the author analyzed the jazz quintet accompaniment composition for the *Novecento* monologue written for the Italian actor Eugenio Allegri, as well as, explored the realized and unrealized ideas during the composition's creation process. She attempted to characterize the imagination of Baricco who, using his musical knowledge, tries to concretize the plot of *Novecento*; the metaphors: 'life is a navigation', 'a sea is a music', and 'a story is a music and a sea', as well as, describe the life of an ideal and genial musician Danny Boodmann T. D. For Lemon *Novecento*, life is music and music interprets reality. The author showed that for Baricco too, music is something real and normal, and for this reason in *Novecento* he tells the story of real music – jazz, played in real time on a real traveling ship.

⁴⁶ Tamże, s. 48. Odwołuje się do wersji oryginalnej: „musica assurda e geniale” (A. Baricco, *Novecento. Un monologo*, Milano 1994, s. 51).

⁴⁷ Por. ciekawą pracę na temat roli fortepianu w kinie, m.in. powstałym na podstawie *Novecento* filmie G. Tornatore *La Leggenda del pianista sull'oceano*: O. Giusto, *Il Pianoforte come espressione dell'anima. Viaggio tra ciemna e realtà*, praca dyplomowa obroniona w 2003 roku na Università degli Studi di Catania.

⁴⁸ A. Baricco, *L'anima di Hegel e le mucche del Wisconsin*, dz. cyt., s. 7.