

Małgorzata Sokalska

„Ich grolle nicht” w „Cudzoziemce” Marii Kuncewiczowej : o pieśni z perspektywy interdyscyplinarnej

Studia Europaea Gnesnensia 9, 23-42

2014

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.

Małgorzata Sokalska
(Kraków)

**„ICH GROLLE NICHT” W „CUDZOZIEMCE” MARIII
KUNCEWICZOWEJ. O PIEŚNI Z PERSPEKTYWY
INTERDYSCYPLINARNEJ**

DOI 10.14746/SEG.2014.9.2

Abstract

The paper focuses on the song as a syncretic, literary-musical genre. The appearance of song quotes in a novel (“Cudzoziemka” by Maria Kuncewiczowa) represents an interesting case, which may nevertheless be examined from purely literary perspective. However, a more profound interdisciplinary reading, which combines the elements of analysis of a piece of prose and a piece of music, enables a better interpretation of this particular motif in the novel.

Key words

song, romantic lied, romantic lyric, musical motifs in prose, psychological novel, literary-musical studies

Interdyscyplinarne badania relacji muzyczno-literackich posiadają już znaczącą tradycję w nauce polskiej i nawet pobieżne ujęcie ogromu ich teorii przedrodzić musiałoby się w wielostronicową rozprawę¹. Pracom Andrzeja Hejmeja zawdzięczamy przybliżenie bogatego dorobku badań zachodnioeuropejskich oraz ugruntowanie badawczej świadomości dwóch odmiennych aspektów zjawiska — a więc przede wszystkim muzyczności dzieła literackiego² i analogicznej literackości dzieła muzycznego, czy bardziej precyzyjnie, obecności aspektów literackich, pozamuzycznych, w utworze muzycznym. Nie tylko szeroko spopularyzowane badania Hejmeja³, ale również dokonany w ostatnim czasie przez Olgę Płaszczewską w „Przestrzeniach komparatystyki”⁴ przegląd obszarów refleksji interdyscyplinarnej (podejmowanej w ramach komparatystyki) przekonuje, iż najszerzej obecne są w owych ujęciach kwestie teoretyczne, a więc próby usystematyzowania, związania we w miarę spójną teorię bogactwa przypadków jednostkowych, największym zaś zainteresowaniem cieszą się kwestie obecności motywów muzycznych w dziełach literackich.

Mniejszą uwagę — zwłaszcza w badaniach prowadzonych z perspektywy literaturoznawczej — przywiązuje się do przypadków odwrotnych, a więc obecności aspektów literackich w dziełach muzycznych⁵. Jest to niewątpliwie wynikiem trudności, jakich nastręcza konieczność skupienia w rękach jednego badacza kompetencji przynależnych dwóm dyscyplinom, literaturze i muzyce. Przygotowany do lektury tekstu literaturoznawca może czuć się bezradny w obliczu towarzyszącej dziełu muzyki, która częstokroć stanowi jego element ważniejszy, lepiej rozwinięty, poddawany skądinąd wszechstronnym anali-

¹ Próby takie oczywiście były podejmowane, np. w pracy A. Hejmeja, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, oraz wcześniej w studiach polskich badaczy, zebranych w tomie A. Hejmej (red.), *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, Kraków 2002.

² Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

³ Ich popularność przejawia się nie tylko w licznych przywołaniach i cytacjach, ale przede wszystkim w praktyce badawczej. Trudno dziś wyobrazić sobie pracę podejmującą któryś z popularnych motywów muzyczno-literackich, w której nie znalazłoby się odniesienie do zaproponowanych przez Hejmeja trzech rodzajów muzyczności. Por. A. Hejmej, *Muzyczność*, s. 53–67.

⁴ O. Płaszczewska, *Przestrzenie komparatystyki — italianizm*, Kraków 2010, rozdz. Główne obszary komparatystyki, zwłaszcza s. 224–236.

⁵ Poniżej skupię uwagę wyłącznie na gatunkach wokalnych, synkretycznych, niemniej jednak pamiętać należy również o istnieniu zjawiska muzyki programowej, częstokroć poprzedzonej jedynie programem bądź znaczącym tytułem.

zom — przez specjalistów reprezentujących odmienną dyscyplinę. Pomimo tego w ostatnich latach zauważyć można w polskiej nauce szczególne ożywienie wokół dwóch kluczowych gatunków synkretycznych, łączących w istotny sposób literaturę i muzykę: opery⁶ oraz pieśni. Sam synkretyzm gatunkowy opery, dzieła muzycznego, literackiego, teatralnego, baletowego, aktorskiego, a niekiedy i malarskiego, nie wystarczy, by badanie oper uznać automatycznie za interdyscyplinarne, dopóki prowadzone będzie z perspektywy tylko jednej, wiodącej dyscypliny i charakterystycznej dla niej metodologii. Otwarcie w polskich badaniach nastąpiło dzięki zainteresowaniu związkami opery z pozamuzycznymi dyscyplinami artystycznymi. Wymienić tu można badania nad literackimi źródłami dzieł operowych⁷, czy też nad uobecnianiem elementów operowych w dziełach literackich⁸ lub wreszcie nad znaczeniem sztuki opery dla kształtowania danej epoki, jej estetyki⁹.

Mniej emocji badawczych wyzwała drugi z najbardziej rozpowszechnionych historycznie muzyczno-literackich gatunków synkretycznych, jakim jest pieśń¹⁰, choć historia jej kulturowej obecności jest nawet bardziej imponująca

⁶ W ostatnich latach zainicjowane zostały cykliczne konferencje naukowe (sesje: Dźwięk — słowo — obraz. Teatr muzyczny między naukami, listopad 2008; Opera wobec historii: od rekonstrukcji do mityzacji, kwiecień 2011; Wagner, Verdi i opera ich czasów, kwiecień 2013) oraz publikacja kolejnych tomów serii Biblioteki Operowej, w której do tej pory ukazały się m.in.: J. Mianowski, R.D. Golianek (red.), *Bliżej opery. Twórcy — dzieła — konteksty*, Toruń 2010 oraz R.D. Golianek, P. Urbański (red.), *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, Toruń 2010.

⁷ Zob. I. Puchalska, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004. A. Wypych-Gawrońska, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005. A. Borkowska-Rychlewska, *Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania*, Poznań 2013.

⁸ Zob. M. Sokalska, *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego*, Kraków 2004. Eadem, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz — Krasiński — Słowacki*, Kraków 2009.

⁹ Zob. E. Nowicka, *Omamienie — cudowność — afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003. A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006. Zakres prac — zwłaszcza w formie mniejszych studiów i artykułów — we wszystkich trzech przypadkach interdyscyplinarnego ujęcia tematyki operowej jest znacznie szerszy od przedstawionego wyżej. Niezaprzeczalny rozwój tego rodzaju badań pozwala twierdzić, iż w ostatnich latach dokonał się pewien przełom w myśleniu o operze jako gatunku nie tylko muzycznym.

¹⁰ Od czasów cyklu „Muzyki i liryki” Zeszytów Naukowych Zespołu Historii i Teorii Pieśni, wydawanego przez krakowską Akademię Muzyczną w latach 1989–2002, poza drobnymi arty-

niż w przypadku opery, a mniejsze rozmiary wydają się bardziej sprzyjać powszechnej recepcji. Jak pisze Płaszczewska, „[p]ieśń prowokuje do refleksji nad relacją poezji i muzyki”¹¹, aby chwilę później dodać, że „[j]ednym z dominujących w refleksji nad relacją muzyki i literatury pytań jest kwestia przynależności gatunkowej dzieł funkcjonujących jednocześnie w obu sferach ekspresji artystycznej, zarówno jako tekst, jak i jako utwór muzyczny”¹². Opinia ta uzmysłowić może problem, jakim jest określenie istoty pieśni jako gatunku, jej przynależności do jednej z współtworzących ją dziedzin sztuki. Wątpliwość ta kieruje nas wstępnie ku stwierdzeniu, że pieśń doskonale odnajduje się w roli obiektu badań interdyscyplinarnych, a wręcz bezspornie wymaga takiego właśnie podejścia.

Pieśń jako dzieło synkretyczne pełni istotną funkcję zarówno w dziejach muzyki, jak i literatury, aby wreszcie — już stanowiąc spójną i dla swoich odbiorców często nierozzerwalną całość — wpływać na kształtowanie kultury epoki, do której przynależy. Tymczasem w przeciwieństwie do opery, której byt genologiczny wydaje się lepiej dookreślony, nawet z punktu widzenia czysto muzykologicznego mianem pieśni nazywane bywają różne, nie zawsze tożsame zjawiska. Przede wszystkim za pieśń właściwą uznaje się dokonania kompozytorów niemieckich epoki romantycznej¹³, choć, jak zwraca uwagę M. Tomaszewski, współcześnie coraz bardziej wyraźna staje się tendencja do płynnego łączenia zjawisk muzyki wokalne od dojrzałego średniowiecza (XIII–XIV wiek) po początki wieku XX oraz do określania ich jedną nazwą pieśni¹⁴. Muzykologiczne podejście do gatunku pieśniowego musiałyby zaowocować typologiami opartymi na walorach czysto muzycznych, jak na przykład obsada (pieśń solowa, zespołowa, chóralna, z akompaniamentem instrumentów,

kułami, głównie prace M. Tomaszewskiego kontynuują linię zainteresowania badawczego tym gatunkiem.

¹¹ O. Płaszczewska, *Przestrzenie*, s. 227.

¹² *Ibidem*, s. 228.

¹³ Jednocześnie pamiętać należy, iż w klasycznej dla muzykologów (aczkolwiek już przestarzałej) pozycji, jaką są „Formy muzyczne” J. Chomińskiego i K. Wilkowskiej-Chomińskiej, nazwą „pieśń” określone zostały zbiorczo wszystkie, bez wyjątku, małe formy muzyki wokalne.

¹⁴ M. Tomaszewski, *Lied*, [w:] *idem* (red.), *Od psalmu i hymnu do songu i Liedu. Zagadnienia genologiczne. Rodzaj — gatunek — utwór*, Kraków 1998, s. 110. Należy mieć przy tym świadomość, iż problemy, które diagnozuje Tomaszewski, zajmując się konkretnie niemiecką odmianą *Lied*, dotyczyć będą tak polskiej „pieśni”, jak i francuskiej „chanson” i wszystkich pozostałych odmian narodowych tego gatunku.

fortepianu, *a cappella*), przynależność do stylu konkretnej epoki (pieśń średniowieczna, barokowa, klasyczna, romantyczna itp.). Jednakże już tak rozpowszechnione kryterium geograficzne (pieśń polska, niemiecka, francuska, włoska, rosyjska i in.) uznać należy raczej za interdyscyplinarne, podobnie jak często stosowane kryterium formalne odwołujące się do budowy (pieśń zwrotkowa, refreniczna, wariacyjna, przekomponowana, rondo itp.). Budowa bowiem w nielicznych wypadkach pozostaje całkiem oderwana od tekstu będącego podstawą opracowania muzycznego. Całkowicie niemuzykologiczny charakter mają kryteria podziału takie, jak temat (pieśni miłosne, patriotyczne, biesiadne, weselne, pogrzebowe, kościelne itp.) lub pochodzenie społeczno-kulturowe (pieśni artystyczne, ludowe, popularne). Poszczególne odmiany pieśniowe, które doczekały się konkretnych nazw gatunkowych, definiować można przy użyciu wskazanych powyżej kryteriów, tworząc ich kontaminację. Wówczas to na przykład *Lied* okaże się pieśnią solową, z akompaniamentem fortepianu, romantyczną, niemiecką¹⁵ (choć również adaptowaną przez inne kultury), poliformalną, artystyczną. Wnioskować stąd można, że pieśń implikuje podejście interdyscyplinarne nawet w tych przypadkach, gdy w centrum zainteresowania badawczego umieszczona zostaje jej warstwa muzyczna.

Równie trudne, a może nawet trudniejsze zadanie staje przed badaczem literatury, który spróbowałby doprecyzować, czym jest pieśń w perspektywie jego własnej dziedziny. W najszerszym ujęciu za synonim pieśni uznać można lirykę jako taką, zwłaszcza jeśli pamiętać o starożytnych źródłach tego rodzaju literackiego. W tym sensie, w jakim każdy tekst liryczny niegdyś przystosowany był do śpiewnego wykonania, z akompaniamentem, przy użyciu właściwych skal i w odpowiednim metrum — będącym jednocześnie miarą wiersza i rytmem muzycznym — każdy utwór liryczny określić można mianem pieśni (a każdego starożytnego poetę uznać za kompozytora, wyrażającego za pomocą muzyki część znaczenia swojego utworu¹⁶). Poezja liryczna nawiązująca do starożytnych wzorców, stosująca stopy i metra wierszowe, mogłaby więc zostać uznana za pieśniową. Rozbrat, jaki wzięła muzyka z liryką w kulturze, spowodował

¹⁵Należy tu postawić zastrzeżenie, że pewne cechy *Liedu* są na tyle wyraziste w epoce, iż ich adaptowanie w twórczości poza niemieckim kręgiem językowym dało efekty zbliżone, co pozwala objąć tą nazwą również wiele ówczesnych pieśni francuskich, polskich czy rosyjskich (choć wówczas lepiej brzmieć będzie jej polski odpowiednik — pieśń, często okraszany dookreślającym epitetem „romantyczna”).

¹⁶Na temat muzyki starożytnej, a więc również jej związku z literaturą, zob. J.G. Landels, *Muzyka starożytnej Grecji i Rzymu*, Kraków 2005.

jednak, iż odczuwamy tak szerokie stosowanie terminu „pieśń” za metaforyczne — jak w deklaracji Mickiewiczowskiego Konrada, który zagajając „Wielką Improwizację”, posłuży się konwencjonalnym toposem poety-pieśniarza („[...] cóż po ludziach, czym śpiewak dla ludzi? / Gdzie człowiek, co z mej pieśni całą myśl wysłucha, / Obejmie okiem wszystkie promienie jej ducha?”¹⁷).

Wydaje się, że począwszy od chwili, w której muzyka przestała powstawać równocześnie z tekstem literackim (a po zamknięciu poetów starożytnej Grecji ten typ twórczości uprawiany był właściwie wyłącznie w kulturze ludowej, choć jednocześnie marzono o jego wskrzeszeniu), istnieją dwa zasadnicze rodzaje poezji lirycznej. Pierwszy z nich zachowuje meliczną pamięć gatunku, wydaje się gotowy do uzupełnienia muzycznego, nawet jeśli ostatecznie nie musi go posiadać. Typ drugi takiego uzupełnienia nie potrzebuje. Dzieła reprezentujące typ pierwszy przez wieki zwyczajowo określano mianem pieśni. Te, które bliższe są typowi drugiemu, z czasem związały się z tradycją ody — w starożytności także śpiewanej, ale stopniowo zbliżającej się ku retoryce — co wiązało je z wykonaniem mówionym¹⁸. Skoro z punktu widzenia literaturoznawstwa pieśniami mogą być utwory pozbawione muzyki, skoro metoda analizy literackiej wytworzyła narzędzia, za pomocą których odczytany być może ów tekst pieśniowy (bez jakiegokolwiek odniesienia do warstwy muzycznej, w większości wypadków wszak nieistniejącej), należy zadać sobie pytanie, czy w przypadku badania pieśni posiadającej opracowanie muzyczne, ale następnie wtórnie włączonej w obręb dzieła literackiego — zacytowanej w tekście powieściowym — potrzebne są narzędzia interdyscyplinarne? A więc, czy szczególnie, choć nieodosobniony¹⁹ przypadek obecności w prozie cytatów z pieśni (w „Cu-

¹⁷ A. Mickiewicz, *Dziady III*, scena II, w. 1–3, w: idem, *Dzieła*, 3: Dramaty, Warszawa 1995.

¹⁸ Przeciwwstawienie dwóch typów liryki określanych mianem pieśni (jako typu poezji potencjalnie muzycznej) oraz ody (poezji ograniczonej do wykonania mówionego, zretoryzowanej i pozbawionej aspektów muzycznych) nie było bynajmniej powszechne. Tak sprawę zarysował m.in. F.N. Golański w rozprawie „O wymowie i poezji” z roku 1786, czy F.K. Dmochowski w „Sztuce rymotwórczej” (1788), ale jednocześnie w swoich wywodach terminami „pieśń” i „oda” posługiwali się oni wymiennie i czytelnik nie zawsze ma szansę zorientować się, czy dane użycie ma charakter zgodny z definicją, czy jedynie metonimiczny. Por. A. Dobak, *Pieśń*, [w:] T. Kostkiewiczowa (red.), *Słownik literatury polskiego oświecenia*, Wrocław 1996, s. 395.

¹⁹ Powieści polskie końca XIX i początku XX wieku są wyjątkowo bogato kraszone tego typu odniesieniami (np. w „Nad Niemnem” E. Orzeszkowej brzmi ludowa melodia „Ty pójdziesz górą...” oraz pieśń Chopina „Leci liście z drzewa”; „Noce i dnie” M. Dąbrowskiej zawierają liczne odniesienia do pieśni Moniuszki, popularnych śpiewów, do Mickiewicza, pieśni powstańczych itp.).

dzoziemce” Marii Kuncewiczowej jest to „Ich grolle nicht” R. Schumanna²⁰), wymaga wprowadzenia elementów analizy interdyscyplinarnej?

Przyjmując model lektury czysto literackiej, powieść Kuncewiczowej można potraktować jak głęboką analizę psychologiczną postaci, która przy okazji zawodowo związana jest z muzyką. Tak więc liczne muzyczne cytaty w obrębie tekstu, opisy muzyki (wykonań Róży, Marty, wyjść do opery, uczestnictwa w innych wydarzeniach muzycznych), uznać można za obowiązkowy element realistyczny, związany z profesją głównej bohaterki oraz tłem epoki, w której rozgrywa się akcja. Nie ulega jednak wątpliwości, iż nagromadzenie tych muzycznych odniesień jest uderzające i wykracza poza przeciętną potrzebę realizmu, co skłaniało badaczy od samego początku do stawiania tez o szczególnym związku powieści z muzyką, przy czym — chyba na mocy autorytetu B. Schulza, który w „Aneksji podświadomości” zaproponował powiązanie kompozycji „Cudzoziemki” z muzyczną formą fugi²¹ — koncentrowano się przede wszystkim właśnie na odniesieniach formalnych²². Popularność zdobyły również autobiograficzne odczytania muzyki „Cudzoziemki”, której autorka wszak czerpała inspiracje do powieści z życia swojej matki i własnego²³; ostatnio dzieło wpisywane jest również w modne rozważania na temat dyskursu płci²⁴.

²⁰Pieśń Schumanna nie jest jedynym utworem wokalnym przywoływanym w powieści. Ponieważ pozostałe przywołane utwory pełnią funkcje mniej istotne, skupiam się wyłącznie na dziele niemieckiego kompozytora, choć pragnę zasygnalizować, iż szersze ujęcie zagadnienia stanowiłoby istotne uzupełnienie w badaniach nad „Cudzoziemką”.

²¹„[...] pewne motywy przewodnie powracają w niej wciąż na nowo, zanikają i wynurzają się z powrotem, jak w swobodnym kojarzeniu, kierowanym podziemną dynamiką podświadomego. Nadaje to kompozycji pewien charakter muzyczny. Falowanie motywów powracających wciąż w innej tonacji, oscylowanie narracji wśród ciągłych aluzji, myślowych asonansów, korespondencji i raportów daje w rezultacie wrażenie budowy niezmiernie misternej, w różnych kierunkach powiązanej, wielokrotnie zdeterminowanej — jak fuga muzyczna”. B. Schulz, *Aneksja podświadomości* (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej), [w:] idem, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Biblioteka Narodowa I 264, Wrocław 1998, s. 397.

²²S. Żak charakteryzuje kompozycję „Cudzoziemki” przez analogię do formy powieściowej T. Manna, stwierdzając również, iż dzieło Kuncewiczowej, podobnie jak dzieła muzyczne, wymaga wielokrotnego odbioru i dogłębnego poznania („A przyjemność i wrażenia estetyczne, jakie daje lektura tego utworu, są następstwem właśnie doskonałej budowy”). S. Żak, *O kompozycji „Cudzoziemki” Marii Kuncewiczowej*, *Ruch Literacki* 1, 1970, s. 51.

²³Szerzej na ten temat J. Skarbowska, *Kłęska muzyki — triumf pisarki. O muzycznych motywach prozy Marii Kuncewiczowej*, [w:] idem, *Literacki koncert polski*, Rzeszów 1997, s. 99–102.

²⁴Zob. K. Bratkowska, *Kłamstwo muzyczne w „Cudzoziemce” Marii Kuncewiczowej*, [w:] M. Hornung, M. Jędrzejczak, T. Korsak (red.), *Ciało, płeć, literatura. Prace ofiarowane Profesorowi Germanowi Ritzowi w pięćdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa 2001.

Muzyczna edukacja Róży, świat dźwiękowy towarzyszący jej przez całe życie, ma charakter głównie romantyczny²⁵. Czysto literackie ujęcia w analizie powieści (wyjaśnienie funkcji muzyki tezą o emocjonalności muzyki romantycznej, o autobiografizmie motywów muzycznych, o możliwych związkach Kuncewiczowej z innymi pisarzami posługującymi się podobną techniką powieściopisarską) nie dają moim zdaniem odpowiedzi na pytanie o prawdziwy sens muzyki w „Cudzoziemce”. W podstawowym zakresie rzecz jasna takie odczytanie powieści ujmuje wszystkie istotne dla niej aspekty — a więc pozwala dostrzec neurotyzm Róży, mechanizmy kompensacyjne, którymi maskuje ona swój prawdziwy stosunek do rzeczywistości (kluczowe dla bohaterki doznanie odrzucenia, oderwania od korzeni, przejawia się we wszystkich aspektach jej życia i zachęca do ekspozowania talentu artystycznego, co okazuje się jednak niewystarczające, by pokryć pozostałe porażki), jej toksyczne relacje z innymi ludźmi (Róża nie tylko sama jest nieszczęśliwa, ale celuje również w unieszczęśliwianiu innych, jak gdyby pragnęła, aby wszyscy wokół odczuwali ból istnienia podobny jej stanowi), technikę snucia narracji przypominającą seans psychoanalityczny, z metodą asocjacyjnego przywoływania wspomnień (impuls płynący z czasu teraźniejszego — przedmiot, słowo, dźwięk, doznana emocja — przenoszą Różę płynnie w czas przeszły jej dzieciństwa, młodości, macierzyństwa).

W czysto literackim porządku lektury doskonale sprawdzają się ogólne uwagi o muzyce, która jest „niezawodnym środkiem dla ożywienia minionych przeżyć i wydarzeń z czasów młodości”²⁶ (może więc pełnić funkcję taką jak chusta powstańcza, której niewłaściwe przechowywanie przez córkę wywoła u Róży silną reakcję emocjonalną wraz z falą wspomnień). Muzyka dla czytelników powieści to przede wszystkim koncert skrzypcowy D-dur Johannes Brahmsa. Jego funkcje uwypuklone zostają przez większość omówień powieści²⁷. Koncert

²⁵ „Dźwięczą tu bez przerwy melodie Chopina, Wagnera, Rubinsteina, Schumanna, Brahmsa, Debussy’ego, a więc muzyka spod znaku romantyzmu, do której tak często odwoływał się Iwaszkiewicz”. H. Turkiewicz, „Cudzoziemka” jako powieść nie tylko psychologiczna, [w:] L. Ludorowski (red.), O twórczości Marii Kuncewiczowej, Lublin 1997, s. 42.

²⁶ H. Turkiewicz, „Cudzoziemka” jako powieść, s. 42.

²⁷ Nawet M. Tomaszewski w rozprawie: „Nie rzucam kłatw”. Pieśń Schumanna i jej konkretizacje dźwiękowe, [w:] idem, Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną, Kraków 1997, powołując się na cytat z pieśni w „Cudzoziemce”, w przypisie do krótkiej informacji o powieści podaje, że „[m]iejsce niemal paralelne do pieśni Schumanna zajmuje w powieści «Koncert skrzypcowy D-dur» J. Brahmsa”. Wokół funkcji opisu koncertu koncentruje się także w swoim odczytaniu muzyki w „Cudzoziemce” K. Bratkowska, Kłamstwo muzyczne

ten, kaleczony w wykonaniu przez Różę i jednocześnie odczuwany przez nią niemal mistycznie, zostaje sfunkcjonalizowany w powieści w wariacie katarctycznym — jako dzieło, które chwilowo rozładowuje kompleksy bohaterki²⁸ (grającej często w momentach szczególnego poczucia dysonansu, rozziwu między nią a otoczeniem, jak w rocznicę śmierci ukochanego syna), ale w perspektywie złożonej biografii postaci nie jest w stanie zmierzyć się z ogromem jej ludzkiej słabości²⁹.

W swojej próbie interdyscyplinarnego odczytania fragmentów powieści Kuncewiczowej zamierzam skupić się na motywie pieśniowym. Wydaje się bowiem uderzające marginalizowanie go, zwłaszcza w porównaniu do motywu koncertu Brahmsa. O ile jednak funkcje powieściowego koncertu dość łatwo określić na podstawie samej lektury, i nawet zacytowane przez Kuncewiczową takty muzycznego zapisu³⁰ nie muszą prowokować zbyt rozwiniętych interpretacji³¹, o tyle jednak pieśń Schumanna w tego typu rozważaniach wydaje się niesłusznie pomijana i niedowartościowana. A przecież to cytat z wiersza

²⁸ „Kuncewiczowa zadała sobie wiele trudu pisarskiego, by wykorzystać sztukę do rozwiązania zagadki życia. [...] W sposób podziwu godny wprzęgnęła muzykę w najistotniejsze problemy egzystencjalne swojej bohaterki, interesująco wykorzystała katharsityczne możliwości tej sztuki w próbach rozładowania kompleksów neurotycznych cudzoziemki”. J. Skarbowski, *Kłęska muzyki*, s. 108.

²⁹ „[...] Kuncewiczowa zastosowała środek, który nie może niestety ukoić zgnęanej duszy tragicznej kobiety, nie jest w stanie pomóc jej w rozrachunku ze swoim przegranym życiem, nie potrafi wyprowadzić jej z przemożnego uczucia cudzoziemszczyzny i nietutejszości”. *Ibidem*.

³⁰ Są to dwukrotnie powtórzone pierwsze takty trzeciej części koncertu na skrzypce i orkiestrę D-dur op. 77 Johanna Brahmsa, „Allegro giocoso, ma non troppo vivace”, zawierające czoło wesołego i skoczno motywu, który buduje refren rondo. Cały koncert cieszy się sławą wyjątkowo trudnego technicznie, natomiast melodycznie i rytmicznie finałowe rondo zbudowane zostało z wykorzystaniem bliskich skądinąd kompozytorowi inspiracji muzyką węgierską (Brahms jest autorem słynnego cyklu 21 „Tańców węgierskich”). Być może wykorzystanie cytatu z tego właśnie rondo, a nie monumentalnej części pierwszej lub lirycznej drugiej (choć opisy tekstu odnoszą się także do tych fragmentów kompozycji) jest ukrytą sugestią — kolejną w powieści — cudzoziemskiego kompleksu Róży.

³¹ A. Hejmej wyjaśnia te cytaty, sięgając do toposu nieopisywalności muzyki. „[...] muzyka funkcjonuje najczęściej w literaturze jako skrót myślowy tego, co niewyraźalne i trudno do oddania słowami (takie jest najogólniejsze wytłumaczenie sensu przywoływania dwudźwięków Brahmsa w «Cudzoziemce» Marii Kuncewiczowej), jako aluzja kulturowa, metafora, symbol”. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, s. 51. Dalej badacz stwierdza, iż przywołany fragment zapisu nutowego koncertu uznać można za „opis bez opisu” (*ibidem*, s. 75). J. Opalski uznaje opisy koncertu za element fikcji literackiej (ze względu na pełnione przez tę kompozycję funkcje), a jednocześnie przyporządkowuje je do kategorii „opisu rzeczywistej kompozycji muzycznej będącej samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki”. O pieśni Schumanna badacz nie wspo-

Heinego, opracowanego muzycznie przez Schumanna, poprzedza całą powieść jako motto i to właśnie pieśń „Ich grolle nicht” jest najczęściej, obok koncertu Brahmsa, powracającym muzycznym lejtmotywem powieści³².

Pozbawiona dodatkowej uwagi, pieśń ta przedstawiać się może w odbiorze czysto literackim jako hiperemocjonalny krzyk zemsty zdradzonej kobiety, która przy pomocy swojego śpiewu zatruwa wszystko wokół. Tak dzieje się w rozdziale VIII powieści, zawierającym opis burzliwej wizyty Róży w domu syna, który, ożeniwszy się ze zwyczajną kobietą, próbował jednocześnie uwolnić się z trudnej relacji z ekscentryczną matką i zarazem zadośćuczynić jej krzywdom. Róża, której głos z wiekiem odmawiał posłuszeństwa i nie radził sobie z trudnościami pieśni artystycznej, „[z]e szczególnym uniesieniem śpiewała «Ich grolle nicht» Schumanna” (s. 132)³³. Rozszyfrowanie dodatkowych znaczeń tego pieśniowego cytatu nie wydaje się niezbędne do tego, by zrozumieć, że Róża, śpiewając, rozlewa wokół negatywne emocje, przepełniające ją od dawna, skumulowane i nigdy nierozładowane, pielęgnowane przez nią i rozrastające się w ogromne kompleksy. Przetłumaczone w przypisach powieści fragmenty wiersza Heinego to ciemne i złe obrazy: „nie padnie żaden promień w noc twojego serca” (s. 132), „widziałem noc w twoim sercu”, „widziałem zmię, która kąsa cię w serce” (s. 133); dosłowne, literackie znaczenie, wydaje się wystarczające, by zrozumieć ich funkcję w powieści. Nic dziwnego, iż wykrzykująca te frazy swoim starczym głosem Róża budzi popłoch wśród wnuków.

Tymczasem pieśń Schumanna niesie ze sobą własną historię, którą warto poznać nie tylko jako ciekawostkę, poświadczającą muzyczne obycie Kuncewiczowej lub poziom muzycznej kultury czasów, o których powieść opowiada, ani nawet jako interesujący ślad polskiej recepcji tego dzieła wokalnego, potwierdzający jego popularność w epoce. Bardziej szczegółowe wyświetlenie znaczenia samej pieśni oraz sposobu, w jaki wkomponowana została w struk-

mina. Zob. J. Opalski, O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim, [w:] T. Cieślukowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza i korespondencje sztuk*, Wrocław 1980, s. 59.

³²Zagadnienie kompozycji powieści w niewielkim stopniu pozostaje obiektem mojego zainteresowania, niemniej jednak warto pamiętać typologię muzycznych struktur w prozie powieściowej, jaką zaproponowała E. Wiegandt w artykule: *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] T. Cieślukowska, J. Sławiński (red.), *Pogranicza*, s. 106 i n. Lejtmotyw jest jednym z najczęściej wykorzystywanych sposobów nadawania tekstowi literackiemu muzycznej struktury czy też sugerowania takiego pozaliterackiego odniesienia kompozycyjnego.

³³Wszystkie cytaty za: M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Warszawa 1961. Po cytacie w nawiasie podaję numer strony.

ture powieści, może stać się przyczynkiem do pogłębienia lektury tego dzieła, jak również głębszego zrozumienia sposobu pojmowania przez pisarkę muzyki i jej funkcji, co jak wspominałam wyżej, bywało obiektem zainteresowania badawczego — wyjaśnianym wszakże niemal wyłącznie przez odwołania do koncertu D-dur Brahmsa.

Pieśń „Ich grolle nicht” należąca do cyklu „Dichterliebe” op. 48, powstała w słynnym „roku pieśni” 1840, gdy po zawarciu długo wyczekiwanego i nieco skandalizującego małżeństwa z Klarą Wieck (córką nauczyciela fortepianu, zdecydowanie sprzeciwiającego się temu związkowi), Schumann, deklarujący dotąd zamiłowanie głównie do form instrumentalnych, wpadł w prawdziwą manię tworzenia pieśni³⁴. Wybierając do cyklu pieśniowego 16 tekstów, Schumann przeprowadził selekcję, której celem było zbudowanie spójnej całości, posiadającej własną dynamikę wewnętrzną. Jak zauważa Tomaszewski, „pieśni te powstały do tekstów w określony sposób wyselekcjonowanych, nie do Heinego w całej jego heterogenicznej pełni”³⁵; kompozytor dokonał zatem aktu specyficznej cenzury dzieła poetyckiego, rezygnując z utworów operujących motywami erotycznymi, szyderstwem, zbyt mocną ironią, parodią czy makabrą. Heine z pieśni Schumanna to momentami nieco sentymentalny piewca miłości w najrozmaitszych jej odcieniach³⁶.

³⁴„[...] cóż za błogość pisać pieśni; tak długo obywałem się bez tego. Jakże łatwo mi to wszystko przychodzi, trudno mi to wyrazić, a także jak bardzo jestem przy tym szczęśliwy. [...] Jest to muzyka zupełnie inna niż ta, która jest niesiona w pierw przez palce; znacznie bardziej melodyjna i bezpośrednia”. List R. Schumanna do K. Wieck. Cyt. za: M. Tomaszewski, *Od wyznania*, s. 102. Powyższy cytat w ciekawy sposób wprowadza nas w tajniki warsztatu Schumanna jako kompozytora pieśniowego. W przeciwieństwie do kompozycji instrumentalnych, które rodzą się pod palcami pianisty, a więc przy klawiaturze fortepianowej, na której kompozytor próbuje różnych wariantów, stopniowo uzupełniając i konkretyzując utwór, kompozycje pieśniowe wydają się tworzone bardziej bezpośrednio z inwencji melodycznej, z muzyki wyobrażonej, a nie wypróbowanej, zapewne również wynikającej z lektury tekstu.

³⁵M. Tomaszewski, *Od wyznania*, s. 103. Jednocześnie wspomnieć warto, że rękopis cyklu pieśniowego Schumanna zawiera nie 16, ale 20 pieśni. Zdaniem Tomaszewskiego (*ibidem*, s. 104–105) usunięcie owych czterech dodatkowych utworów wyszło na dobre zwięzłości i dramaturgii cyklu.

³⁶Tomaszewski cytuje popularną opinię Ludwika Marcuse’a, że „Heine i Nietzsche mieli tego pecha, iż najbardziej popularnymi stały się ich dzieła najsłabsze”. M. Tomaszewski, *Od wyznania*, s. 142. Trudno nie zauważyć prawidłowości, że „pieśni [do tekstów Heinego — przyp. M.S.] znaczące w historii liryki wokalne [...] zostały napisane do czysto lirycznych tekstów Heinego, wolnych zatem od momentów publicystycznych i parodyjnych, od szokowania przekraczaniem tabu, czy to erotycznego, czy to religijnego”. *Ibidem*, s. 149–150.

Pieśń „Ich grolle nicht” zajmuje w cyklu miejsce centralne (numer 7), stanowiąc punkt zwrotny, moment uświadomienia sobie odrzucenia, zakończenia pewnego etapu miłosnej historii. Wiersz Heinego pochodzący z „Lirycznego intermezza” w zbiorze „Księgi pieśni” umieszczony został jako osiemnasty³⁷, a więc w stosunku do układu Schumanna przesunięty był ku pierwszej części zbioru; u kompozytora gorzkie rozpoznanie własnej sytuacji staje się momentem przełomowym, zmieniającym kierunek całej lirycznej opowieści, u Heinego wydaje się dłużej obecne w świadomości podmiotu, jest elementem jakby stałym, budującym liryczne „ja” w równym stopniu jak tkliwe zachwyty miłosne czy szydercze inwektywy rzucane pod adresem ukochanej.

Ujęty w miniaturową formę dwóch czterowersowych zwrotek, liryk Heinego uderza zwięzłością. Pierwsza deklaracja „Ich grolle nicht”³⁸, a więc w poetyckim tłumaczeniu „Nie gniewam się” (ale bliskie tej frazie są również znaczenia takie, jak „nie rzucam klątw” proponowane przez Tomaszewskiego, czy dosłownie „nie narzekam”), powtórzona na końcu wersu drugiego zamyka początkową frazę wiersza w rodzaj wstępu, pewnej tezy — o cierpieniu i utracie, a zarazem pogodzeniu się z losem — która to teza rozwijana będzie w dalszych wersach. Obraz ukochanej, pełnej blasku („w diamentach lśniesz”), jest skażony; zewnętrzne piękno kobiety nie może przesłonić tego, co dzieje się w jej wnętrzu („twojego serca noc”, „mrok, co w sercu twoim trwa”, „węża też, co twoje serce ssie”). Trzykrotne powtórzenie słowa serce — w języku oryginału brzmiącego bardzo mocno, niemal drapieźnie (zwłaszcza za trzecim razem, w zderzeniu szeleszczących głosek i ostrych brzmień frazy „die Schlang, die dir am Herzen frißt”) — czyni zeń słowo klucz do odczytania tekstu. Pozory zewnętrzne mogą mylić, prawdziwych wartości poszukiwać należy w sercu, ono zaś w przypadku ukochanej jest mroczne, pełne jadu. Dosłownie w wierszu wąż pożera serce kobiety — czyni je pustym, bezwartościowym, niezdolnym do uczuć, martwym; skojarzeniowo jednak pojawia się tu również wizja zatrucia owego serca jadem węża, a także oczywiście odniesienie biblijne do obrazu niewiasty ulegającej podszeptom szatańskim. Te pełne rozgoryczenia frazy zostają w szczególności zderzone z pierwszą deklaracją zaniechania gniewu oraz gorzką puentą finału, budowanego od początku drugiej zwrotki. Oto bowiem w piątym wersie pojawia się nieco zaskakujące stwierdzenie „Jam widział ciebie w snach” („Ich

³⁷Jeśli nie podano inaczej, odwołania do poezji Heinego i cytaty za: H. Heine, *Poezje wybrane*, przeł. S. Lempicki, Wrocław 1951.

³⁸Tekst oryginału za <http://gutenberg.spiegel.de/buch/6673/7> [dostęp: 10.03.2014].

sah dich ja im Traum”), po którym rozwijają się mroczne opisy serca ukochanej. Rozpoznanie zła, które się w niej czai, zostało dane podmiotowi we śnie, czyli w stanie, który dla Heinego ma wyjątkowe znaczenie, otwierając przed wrażliwą jednostką możliwości poznawcze przekraczające poznanie rzeczywiste³⁹. Dodajmy, iż rozpoznanie to zostało dane dawno temu („Das weiß ich längst” — dosł. „Wiem to od dawna”), nie nastąpiło więc ani z zaskoczenia, ani w opóźnieniu. Jeśli więc pomimo wszystko wiersz rozpoczyna obraz rozdartego serca („wenn das Herz auch bricht” — „choć się serce rwie”) oraz wiekuistej i bolesnej rozłąki („Ewig verlornes Lieb” — „Stracone szczęście me”), to są one spowodowane nie czym innym, jak właśnie świadomością posiadaną przez podmiot. Kobieta do samego końca nazywana jest ukochaną („mein Lieb” w ostatnim wersie), nawet jeśli ostatecznie określenie to zderza się z epitetem „nędzna”, co stwarza ironiczny dystans („wie sehr du elend bist” — dosł. „jak bardzo jesteś nieszczęsna/nędzna”). Cierpienie podmiotu wydaje się spowodowane nie tyle marnością, wewnętrznym złem ukochanej, ile faktem, że chociaż świadomość tych jej cech została mu dana, kobieta pozostała dla niego ukochaną, bolesną raną, poczuciem wiekuistej utraty; nie był w stanie dokonać bezbolesnej ekstrakcji uczuć do niej. Wiersz pobrzmiewa tonem zwątpienia, rezygnacji, rozgoryczenia, może nawet pogodzenia się z losem — choć sygnały ironicznej lektury nie w pełni godzą się z dosłownym odczytaniem tytułowej formuły „Nie gniewam się”. Ów ironiczny dystans pozwala twierdzić, że zwątpienie dotyczy najwyraźniej nie samej ukochanej, skoro jej czarne sekrety były znane od dawna, ale raczej podmiotu, wrażliwego, poznającego prawdę w snach i pozbawionego umiejętności obrony przed jej skutkami.

Taka lektura wiersza Heinego zderzona z cytatami zamieszczonymi w „Cudzoziemce” musiałaby doprowadzić do wniosków o niespójności koncepcji powieściowej. Oszukana i zdradzona przez młodzieńczą miłość Róza, która całe swoje dalsze życie traktuje jak zemstę, nie posiada ani ironicznego dystansu charakteryzującego podmiot Heinego, ani jego mądrej świadomości, ani nie jest zdolna, by zwrócić gorycz wyznania ku sobie samej. Trudno jednak byłoby mówić o takiej czysto literackiej lekturze tekstu Heinego w dziele Kuncewiczowej choćby z uwagi na to, iż rozsiane po powieści (motto, rozdziały VIII i XV) cytaty niemieckie są pokawałkowane, nie pozwalają na ciągłą i całości-

³⁹W cyklu Schumanna znalazły się również takie wiersze Heinego, jak „Ich hab im Traum geweinet” czy „Allnächtlich im Traume seh ich dich”, które potwierdzają wagę motywów onirycznych i dokonujących się we śnie poznania.

wą interpretację wiersza, z jego zaś ułomków wyłania się sens odmienny od tego, który zarysowałam powyżej. Przynajmniej jednak cytaty te wyraźnie potraktowane zostają jako substytut warstwy dźwiękowej im towarzyszącej. Cytując zapis nutowy fragmentu koncertu Brahmsa, Kuncewiczowa posłużyła się podobną metodą, jak w przypadku pieśni; ta jednak, zamiast hermetycznego języka nutowego, została w powieści przywołana dzięki swojej warstwie tekstowej. Istota motywu pieśniowego zamyka się nie tyle w owych cytatach z Heinego, ile w towarzyszących im opisach wykonania oraz samej kompozycji.

Pieśń Schumanna w wykonaniu Róży to „wizja, zdobyta w dwóch kwintach jak w dwóch podstępnych skokach”, która dąży „żywiłowo ku jeszcze okropniejszemu odkryciu” (s. 133); to pieśń, dzięki której Marta ma „obłudny uśmiech przebaczenia i nozdrza dyszące zemstą” (s. 249). Jeśli opisy te nie pozostają zbieżne z interpretacją samego liryku Heinego, to na podstawie powieści przypuszczać należy, że pomiędzy literackim odczytaniem tekstu a jego muzyczną interpretacją zaszło szczególne przesunięcie znaczeniowe. Bazowanie na czysto literackiej analizie tekstu, jako elementu współtworzącego pieśń, okazuje się zwodnicze.

Podstawowe muzyczne cechy pieśni⁴⁰, takie jak parzyste metrum $\frac{4}{4}$ (a więc o inklinacjach marszowych), tonacja zasadnicza C-dur (radosna, wesoła), tempo „nich zu schnell” (raczej wolne, łagodzące marszowe skłonności), nie dość, że pozornie nie wiążą się z przeprowadzoną wcześniej interpretacją wiersza, to również w niewielkim stopniu wyjaśniają gniewny ton interpretacji Kuncewiczowej. Akompaniament złożony z repetycji pełnych akordów (trójdźwięk toniczny w pierwszym uderzeniu ułożony został w pozycji tercji, a więc najwyższym, najlepiej słyszalnym dźwiękiem jest ten, który decyduje o trybie i wyraziście wyznacza tonację durową) ma charakter monumentalny i statyczny. Jest to akompaniament przypominający raczej wniośły hymn lub odę⁴¹, a nie liryczne wyznanie cierpienia i utraty, dramat bolesnej świadomości. Akordowy akompaniament będzie towarzyszył pieśni nieprzerwanie do samego końca, spajając całość kompozycji. Zaraz po wybrzmieniu pierwszej frazy melodycznej, zamkniętej opadająco (znow na tercję akordu tonicznego),

⁴⁰ Analizę wybranych aspektów muzycznych pieśni i jej zapis nutowy zawiera cytowany artykuł M. Tomaszewskiego, „Nie rzucam klątw”..., przy czym uwaga muzykologa skupia się jednak na kwestiach wykonawstwa.

⁴¹ Jak np. popularne „An die Musik” F. Schuberta (D 547).

pojawia się element muzyczny, który uwypuklony został w opisie Kuncewiczowej jako wizja podstępnych skoków kwintowych. Począwszy od opracowania drugiego wersu tekstu w pieśni pojawiają się progresje, polegające na powtarzaniu identycznych lub podobnych motywów melodycznych wykonywanych wszakże w coraz wyższym rejestrze. Powtarzalność motywów łatwo rozpoznać właśnie dzięki skokowi o kwintę w górę, przypadającemu na dwukrotnie powtórzonych słowach „Ewig verlornes Lieb”. Powtórzeniu ulegają również tytułowe słowa „Ich grolle nicht”, opracowane opadającym motywem melodycznym, wygaszającym napięcie wcześniejszej progresji, która przeniosła melodię pieśni o ponad oktawę wyżej w stosunku do dźwięku wyjściowego (c^1-e^2). Zamknięcie, wyciszenie po dwóch wersach, podkreślone powtórzeniem ostatnich słów, podobnie jak w wierszu Heinego, oddziela tę część tekstu (wersy 1–2) od pozostałej.

W dalszym ciągu kompozycji nie jest już Schumann tak wiernym interpretatorem tekstu Heinego i pozwala sobie na coraz poważniejsze odstępstwa od zwięzłości oryginału. Pieśń obfituje w powtórzenia, i to nie tylko te najbardziej charakterystyczne dla opracowań wokalnych, a więc powtórzone obok siebie frazy danego wersu, poddane zwykle rygorowi kompozycji muzycznej (np. powtórzenie niezbędne dla stworzenia regularnego melodycznego schematu poprzednika i następnika), ale również powtórzenia zmieniające konstrukcję całego tekstu Heinego. I tak w pieśni przed początkiem drugiej zwrotki powtórzony został pierwszy wers zwrotki pierwszej, co dodaje klarowności kompozycji muzycznej (dwie zwrotki rozpoczęte tym samym fragmentem słowno-muzycznym, z którego wyrastają dwa podobne, ale wariacyjnie zmienione opracowania zwrotek; powtórzenie pierwszego wersu tworzy z pieśni namiastkę formy refrenicznej), jednak niewątpliwie spłyca możliwe odczytania samego tekstu. Dominantą wiersza staje się bowiem tytułowe „Ich grolle nicht”, powtórzone jeszcze dodatkowo na zakończenie całej pieśni.

W wierszu Heinego wstępną deklarację można potraktować serio, jako wyraz prawdziwego pogodzenia się z losem lub przynajmniej zarzucenia myśli o zemście i zajęcia pozycji lekko ironicznego dystansu wobec wydarzeń, natomiast w pieśni Schuberta takiej wieloznaczności nie ma. Tylekroć powtórzone w kompozycji muzycznej „Ich grolle nicht” staje się zaprzeczeniem dosłownego znaczenia frazy. Tym bardziej że przekształceniom kompozycyjnym, jakim poddana zostaje w muzyce struktura wiersza, towarzyszą daleko idące zmiany interpretacji wynikające z konsekwentnego stosowania muzycznych środków: patetycznego, akordowego akompaniamentu, środków harmoniczych i pro-

gresji⁴² oraz kontrastowych zmian dynamicznych (oscylacja między *piano* i *forte*). Kontrast dynamiki buduje przede wszystkim moment nagłego wyciszenia (przy słowach „Ich sah dich ja im Traum”, na początku drugiej zwrotki, zaraz po powtórzeniu pierwszej frazy „Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht”), co z jednej strony jest muzyczną ilustracją sfery snu jako miejsca poznania, z drugiej zaś przygotowuje właściwą kulminację pieśni — uzyskaną dzięki zmianie dynamicznej (efekt stopniowego narastania dźwięku aż do *forte*) oraz progresyjnemu wzniesieniu melodyki do najwyższych rejestrów. Kolejne progresje powtarzają motyw skoku kwintowego, ostatecznie sięgającego wyżyn a^2 na słowach „die dir am Herzen frißt”. Mamy w tym miejscu także do czynienia z kulminacją agogiczną, najwyższe bowiem dźwięki wykonywane są *ritardando*, w spowolnieniu, które nadaje temu fragmentowi charakter pełen namaszczenia. Po tej niemal wyskandowanej kulminacji finałowa refleksja o marności ukochanej brzmi jak nieodwołalny wyrok. Pieśń nie powraca już do szybszego tempa, kończąc się powtórzeniami frazy „Ich grolle nicht”, wykonywanymi wolno i dostojnie, z melodią opadającą do toniki (c^1).

Opisana wyżej kulminacja to ten moment pieśni, który przywołała Kuncewiczowa w scenie strasznego, starczego śpiewu Róży, słabnącym głosem wykrzykującej zawarte w pieśni wyrzuty. „Głos drżał w siedmiokrotnym re [d^2 — przyp. M.S.], prężąc się do trzeciego skoku, do kwinty ostatniej — do triumfu nad zdradliwym sercem. Ale ten triumf to było wysokie la [a^2 — przyp. M.S.], na które Róży nie starczało siły” (s. 133). Przerażone tym wykonaniem dzieci Jadwigi pytają, „co to babcia tak krzyczy” (s. 133), mając jednak na myśli zapewne nie tylko fakt, iż zmieniony wiekiem głos Róży nie jest w stanie wykonać wysokich dźwięków pieśni, ale również to, że dość duży (o pięć stopni) skok melodyczny ku górze stanowi w konwencji muzycznej ilustrację krzyku⁴³. Pieśń Schuberta jest więc hymniczna i majestatyczna w warstwie akompaniamentu,

⁴²Nie wchodząc głębiej w tajniki harmoniczne Schumannowskiej pieśni, warto zauważyć, iż odstępstwa od dźwięków właściwych tonacji zasadniczej C-dur pojawiają się właśnie w momentach progresji — co z jednej strony wynika z jej charakteru (progresja to wszak przejście do nowej tonacji, wymaga więc pojawienia się oznak alteracji poszczególnych dźwięków), z drugiej zaś wystąpienie dźwięków obcych powoduje brzmienia dysonansowe, buduje napięcie i w efekcie oczekiwanie konsonansowego ich rozwiązania.

Osobną kwestią jest ironia, jakiej doszukać można się w użyciu przez Schumanna w tej pieśni akurat tonacji C-dur, uznawanej w epoce za jasną, prostą i optymistyczną — a tu wykorzystanej wbrew takim obiegowym skojarzeniom. Por. M. Tomaszewski, *Od wyznania*, s. 108.

⁴³Tak dosłownie — jako muzyczny krzyk (*exclamatio*) — interpretuje ten motyw M. Tomaszewski, „Nie rzucam kłątów”, schematy na s. 222 i 224.

w partii wokalnejsz zaś wykorzystuje wielokrotnie efekt krzyku (skoków kwintowych jest w pieśni w sumie pięć), daleki od implikowanej akompaniamentem powagi i tworzący z nią swoisty dysonans.

Spśród wielu możliwych odczytań wiersza Heinego Schumann niewątpliwie wybrał takie, które uczyniło jego pieśń deklaracją mściwych uczuć. Jest to zemsta jawnie ogłoszona (pieśń operuje elementami poetyki manifestu — deklamacyjna melodyka i uroczysty akompaniament, niemal retoryczne spowolnienie w kulminacyjnym momencie, melodyka krzyku, silna kulminacja w wysokim rejestrze i w dynamice *forte*). Wymienione cechy opracowania muzycznego wykrzywiają nieco interpretację wiersza, którego regularna budowa, podkreślmy to raz jeszcze, ulega w pieśni znaczącemu wypaczeniu.

O ile Schumann specyficznie czyta w pieśni tekst Heinego, o tyle odbiór dzieła wokalnejsz przez Kuncewiczową jest wnikliwy i trafny. Oto Marta, niechciana i nazbyt bliska znieawidzonemu Adamowi córka, dzięki której Róża ma jednak szansę zrealizować własne marzenie o sztuce, gdy podejmuje śpiew pieśni Schumanna, zaczyna odczuwać negatywne emocje, spogląda wokół „wzrokiem, który mógł otruć życie” (s. 250), a finałowy dźwięk pieśni w jej wykonaniu to złowróźbny ton zasadniczy (*c'*) sprowadzający ją „nieodwołalnie w mroki”. Śpiewając utwór Schumanna, Marta doświadcza uczuć, które są właściwe jej matce i które charakteryzują stosunek Róży do innych ludzi⁴⁴. Pieśń stanowi muzyczny zapis emocji, z którymi w bezpośrednim przeżyciu młoda dziewczyna nie miała okazji się zetknąć. „[...] żal, gniew, obłudne przebaczenie — to były jej własne uczucia; twarz w lustrze była jej twarzą; pieśń Schumanna stała się dziś jej pieśnią” (s. 250). To, co w scenie śpiewania przez Różę usiłowała ona z siebie wyrzucić jako własne przeżycia wewnętrzne (żądza zemsty, złość, rozgoryczenie, żal), to samo przy pomocy dzieła pieśniowego w rozdziale XV stało się udziałem jej córki.

Scena śpiewania przez Martę pieśni, która już wcześniej (poprzez motto i scenę śpiewu Róży) została czytelnikowi przedstawiona w odpowiedniej interpretacji, jest punktem przełomowym dla tak istotnego w powieści wątku relacji

⁴⁴Słuchający wykonania brat Marty Władysław zauważa: „To niesłychane, jak Tusia robi się podobna do mamy...” (s. 251), ojciec zaś wychodzi z pokoju „zgarbiony, powłócząc nogami” — co jest symbolem jego klęski w walce o córkę. Ten aspekt wspólnoty doznań matki i córki podkreśla, wspominając o pieśni Schumanna (omyłkowo jednak nazywanej pieśnią Schuberta), K. Bratkowska: „Marta więc razem z głosem przyswaja sobie brak głosu rozkoszy, uczy się tyleż samo śpiewać, co nie wyśpiewywać tego samego, czego nie mogła wyśpiewać matka”. K. Bratkowska, *Kłamstwo muzyczne*, s. 374.

matki i córki. Czyniąc z Marty śpiewaczkę (świątą, acz nie doskonałą), Róża rekompensuje sobie własną nieudaną karierę; wciągając córkę w świat sztuki i emocji całkowicie jej obcych, bohaterka mści się na mężu, któremu Marta była najbliższa. Dziewczyna zaś jednocześnie będzie lgnąć do świata sztuki, licząc na to, że w nim uda się jej zyskać upragnione zainteresowanie ze strony matki, ale także przeżyje głęboko rozłąkę z ojcem i jego światem zwyczajności. W opisie śpiewu Marty podkreślone zostały miejsca, w których śpiewaczka dynamicznie reaguje na pojawiające się w utworze emocje, a wątpliwość co do wyboru właściwej drogi („na progu między przebaczeniem a zemstą” [s. 250]), wpisana w strukturę pieśni (opadająca fraza po kulminacji, powtórzenia „Ich grolle nicht”) — opisana zostaje niczym zachodzący tu i teraz proces decyzyjny. Śpiew nie oznacza odtworzenia, naśladowczego opisu cudzych emocji, próby wczucia się w czyjś stan wewnętrzny, ale jest niezapośredniczonym przeżyciem owych emocji, bezpośrednim ich zinternalizowaniem (tym bardziej że poza momentem śpiewu ten typ ekspresji emocjonalnej wydaje się całkiem Marcie obcy).

W przypadku Róży znaczenie pieśni Schumanna komplikuje się jeszcze bardziej; „Ich grolle nicht” bowiem nie jest jedynie wyrazem emocji bohaterki, ale również jej przewrotną charakterystyką. W Róży dostrzec możemy jednocześnie podmiot i przedmiot pieśni. Bohaterka podmiotowo traktuje uczucia wyrażane przez pieśń, o czym była już mowa powyżej. Jednocześnie jednak nędzna ukochana z wiersza Heinego — kobieta lśniąca pięknem zewnętrznym i przerażająca wewnętrznym złem, zatruta przez węża, z sercem ogarniętym nocnymi ciemnościami i godna mściwych emocji podkreślanych w muzyce — to nikt inny, jak tylko Róża⁴⁵, dla której sztuka, zarówno w przypadku koncertu Brahmsa, jak i pieśni Schumanna, zamiast do katharsis prowadziła jedynie do pogłębienia chorobliwego rozstroju nerwowego.

W proponowanej przez M. Głowińskiego systematyce literackich (powieściowych) objawień utworu muzycznego wyróżnione zostały trzy przypadki — uwikłania fabularnego kompozycji muzycznej, wplecenia jej w wypowiedzi bohaterów oraz nadania jej znaczeń symbolicznych⁴⁶. Pieśń „Ich grolle nicht” nie tylko przynależy w „Cudzoziemce” do charakterystyki zawodowej głównej

⁴⁵Pomijam możliwy wątek rozważań dotyczący kwestii płci wykonawcy. Z przyczyn oczywistych cykl „Dichterliebe” śpiewany bywał najczęściej przez wykonawców męskich, choć już w XIX wieku słynne były wykonania kobiece „Ich grolle nicht”, np. Wilhelminy Schröder-Devrient. Kwestię tę bliżej prezentuje M. Tomaszewski, „Nie rzucam kłątów”, s. 225.

⁴⁶M. Głowiński, *Muzyka w powieści*, [w:] idem, *Prace wybrane. Narracje literackie i nieliterackie*, Kraków 1997, s. 208.

postaci, jako konwencjonalne tło akcji fabularnej skoncentrowanej wokół losów bohaterki; pieśń stanowi również obiekt rozmów (Jadwiga na podstawie wykonania Róży wnioskuje, jak głęboko nieszczęśliwą osobą jest teściowa, Władysław zaś dostrzega w siostrze przemianę pod wpływem tej muzyki). Ostatecznie jednak i przede wszystkim „Ich grolle nicht” nabiera treści symbolicznych i w bardzo głęboki sposób dopełnia analizę psychiki bohaterów.

Tak rozmaite znaczenia motywu pieśniowego wplecionego w powieść Kuncewiczowej i jego istotna funkcja — zwłaszcza dla właściwego odczytania wątku relacji matki i córki — przekonuje, iż interdyscyplinarna, literacko-muzyczna analiza tego dzieła jest uzasadniona i przydatna. Choć zacytowany w narracji powieściowej w formie zapisu nutowego, tak często komentowany przez badaczy koncert Brahmsa zdaje się wymagać dodatkowego fachowego — interdyscyplinarnego — dopowiedzenia, to jednak motyw pieśniowy okazuje się w tej perspektywie równie istotny. Dzieje się tak głównie ze względu na możliwe rozbieżności pomiędzy czysto literackim odczytaniem tekstu Heinego a muzyką Schumanna, która doprecyzowuje interpretację owego liryku w bardzo szczególnym — ważnym dla powieści — kierunku.

Pieśń romantyczna, szczególnie w twórczości niemieckiego kręgu kulturowego, doprowadziła do powstania dzieł integralnie łączących warstwę słowną z muzyką. Powieść Kuncewiczowej, będąc literackim dowodem popularności owej kultury pieśniowej, stanowi jednocześnie wyzwanie dla czytelnika (i badacza). Ograniczenie lektury do czysto literackiego odbioru nie pozwala dostrzec bogactwa znaczeń implikowanych przez pieśń. Trud podejścia interdyscyplinarnego jest niezbędny, by docenić kunszt narracji z doskonale wplecionymi elementami opisu muzycznego oraz by lepiej zrozumieć często podejmowane wątki refleksji nad powieścią, a więc uwikłanie muzyki w analizę psychologiczną postaci i technikę kompozycji.

Małgorzata Sokalska

“ICH GROLLE NICHT” IN MARIA KUNCEWICZOWA’S
“CUDZOZIEMKA”. ON THE SONG FROM AND INTERDISCIPLINARY
PERSPECTIVE

Summary

Song is at once a literary and a musical genre, thus reminding one of the melic origins of poetry. It gained singular popularity in certain periods, while Romanticism

was the high point in the development of genre of vocal lyric called the song. In view of its syncretic nature, song is an object of literary and musicological studies, yet they are seldom profoundly interdisciplinary, although the material makes it difficult to maintain unadulterated methodological approach. It does sometimes happen that limiting the range of analytical tools to only one of the disciplines proves insufficient. This is exactly the case with e.g. Maria Kuncewiczowa's "Cudzoziemka", where the quote from R. Schumann's lied "Ich grolle nicht" to the text of H. Heine was utilised functionally in a manner that deserves greater attention. The analysis of the novel, supplemented with observations about the musical characteristic of the song, is more comprehensive than it would have been if only the tools of literary analysis had been used.