

Jacek Szerszenowicz

Ekspresja i katharsis w symfoniach Piotra Czajkowskiego

Miscellanea Anthropologica et Sociologica 16/3, 94-114

2015

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.

Jacek Szerszenowicz¹

Ekspresja i *katharsis* w symfoniach Piotra Czajkowskiego

Paradoksalne powiedzenie, że Czajkowski skomponował trzy Symfonie, IV, V i VI, odzwierciedla sytuację całkowitej nieobecności na estradach koncertowych trzech pierwszych Symfonii, podczas gdy trzy ostatnie biją rekordy popularności. Wydaje się, że sekret ich powodzenia leży w ogromnym ładunku emocjonalnym porwijącym słuchaczy, co oczywiście rodzi pytanie o pochodzenie tego trwałego, choć wcześniej nieobecnego, ładunku. Niebawale napięcie i dramatyzm kompozycji podsuwają hipotezę, że Symfonia jest obrazem wewnętrznego rozdarcia, którego źródłem był freudowski konflikt między naturą i kulturą na tle orientacji homoseksualnej. Nie był to konflikt utajony – zepchnięty, jak u Leonarda da Vinci, w podświadomość i objawiający się poprzez zamaskowane symbole. Czajkowski był w pełni świadomy, iż jego skłonności seksualne są społecznie nie do zaakceptowania i stanowią zagrożenie tak dla niego samego, jak i dla najbliższych. Próby stłumienia czy choćby zamaskowania tych skłonności okazały się jednak bezowocne. Co więcej – w dramatyczny sposób ukazywały beznadziejność starań i pogłębiały depresję.

Słowa kluczowe: ekspresja, *katharsis*, psychoanaliza muzyki, psychologia twórczości

¹ Muzykolog i pedagog, doktor filozofii i doktor habilitowany sztuki muzycznej, profesor Akademii Muzycznej w Łodzi. Wykładał w Uniwersytecie Łódzkim i Szkole Filmowej w Łodzi. Członek Polskiego Towarzystwa Filozoficznego oraz Sekcji Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich. Specjalizuje się w problematyce filozoficzno-estetycznej, ze szczególnym uwzględnieniem muzyki współczesnej. Jego teksty były drukowane m.in. w „Studiach Filozoficznych”, „Polish Art Studies” oraz w publikacjach zbiorowych. Jest autorem monografii *Inspiracje plastyczne w muzyce* (2012). Uczestniczył w licznych konferencjach naukowych – m.in. w Nowosybirsku, Wilnie, Tuluzie, Moskwie. Realizował w Rozgłośni Polskiego Radia w Łodzi cykl audycji pod hasłem *Granice muzyki*. Był współautorem scenariusza i komisarzem wystawy *Cóż po Chopinie* w Łódzkiej Galerii Sztuki (2010) oraz wystawy *Animacja – obraz i muzyka* w Muzeum Kinematografii w Łodzi (2011). Prowadzi projekty multimedialne: *Witraże łódzkie* oraz animacje filmowe muzyki; jasper@onet.eu.

Expression and *Katharsis* in Peter Tchaikovsky's symphonies

The most fascinating task of aesthetics is to detect the hidden order of arts. As a matter of fact, the last three symphonies of Tchaikovsky received an enthusiastic reception because of their unusually strong expression and energy. So far, however, we know neither why his previous symphonies had lacked such power, nor why each one of the last three is so impressive. It seems that thanks to the psychoanalytical approach we can make it clear that the source of these qualities lies in the conflict between the composer's homosexual preferences and the moral norms of his time. The psychological tension between Id and Superego evoked the feeling of guilt which entailed the composer's fight against his susceptibility. Ultimately, the unsuccessful marriage disclosed the hopelessness of his efforts, putting the composer into a poor mental condition in which the symphony no. 4 op. 36 came into existence. In a letter to his patron Mrs. von Meck Tchaikovsky described an objective "program" of the symphony. He sketched the plan of a drama: the motif of fate which "hangs over the head like the sword of Damocles", the state of depression, and glimmers of hope... This description suits well both the sound flow of the symphony and the course of the composer's life. Although the next two symphonies were not described by the composer in such manner, a lot of features analogous to the op. 36 are noticeable. Therefore, the same key can be applied to the interpretation of their dramatic contents. The first movement of each symphony begins with the introduction based on the characteristic motif of fate which comes and goes as the music develops. The music itself oscillates between tension and fading, only to explode in *tutti* with great strength and thickening texture of sounds, and with obsessive motifs. Further, the energy decreases and the music falls down into low, dark regions. It dies away – but then again, it cheers up and achieves the greatest tension.

In the biography of Tchaikovsky there is a great number of facts explaining the significant differences between the three symphonies. For instance, the symphony no. 5 manifests temporal reconciliation with fate by the brighter mood and a particular way of elaborating the motif of fate. On the other hand, the generally depressive mood of the symphony no. 6 (*Pathétique*) reflects the deterioration of the composer's physical and psychological condition. It seems that the self-expression ceased to play the role of the catharsis – the purification of mind from bad tensions. There has been a controversy about the cause of Tchaikovsky's death which occurred briefly after the completion of the symphony *Pathétique*. The well grounded hypothesis suggesting the composer's suicide is based on the same facts which determined the contents of the symphony. Music happens to be the mirror of life and the intuition of death.

Key words: expression, *katharsis*, psychoanalysis of music, psychology of creation

Jednym z uroków wielkiej sztuki jest to, że się z wielkich przeżyć zrodziła, że ją wielcy ludzie stworzyli, że przez te dzieła wchodzimy w kontakt z duchami Dantego, Michała Anioła czy Beethovena, że to są naprawdę wyrazy tego, co oni czuli.

Tak rozumiana ekspresja przedmiotów i zjawisk umożliwia nam wniknięcie w cudzą psychikę; umożliwiając wniknięcie w cudzą psychikę, otwiera drogę do porozumienia pomiędzy ludźmi, wreszcie, może być środkiem do poznania czyichś

takich przeżyć, które mogą mieć dla nas wartość same przez się, np. głębokich myśli lub wzniosłych uczuć. (Ossowski 1966: 208)

Teza o ekspresyjnym charakterze trzech ostatnich symfonii Czajkowskiego wymaga eksplikacji pojęcia ekspresji, wskazującej taki jej model (typ), jaki odpowiada rozpatrywanej sytuacji. Z przyjętego modelu wynika konkretna droga badawcza, której etapami – w naszym wypadku – będą (1) rekonstrukcja sytuacji egzystencjalnej, determinującej proces twórczy, (2) określenie przebiegu tego procesu, ujawnionego w autorefleksji kompozytora i jego komentarzach, (3) wskazanie tych cech, które dają się uznać za symptomy (ewentualnie symbole) stanów psychicznych. Fundamentem analizy estetycznej jest przedmiot estetyczny (rozumiany w sposób Ingardenowski), ukonstytuowany w odbiorze.

W sporach o pojęcie ekspresji daje się zauważyć typowe dla tradycyjnej postawy filozoficznej przekonanie, że prawidłowy jest tylko jeden model. Estetycy próbują wpasować różnorodne propozycje artystyczne w jeden schemat, zamykając oczy na niuanse i niepowtarzalność sytuacji, które, skądinąd, są podnoszone do rangi atrybutów sztuki. Na tej samej, monistycznej zasadzie, traktuje się w sposób dysjunktywny różne kategorie wartości estetycznych. Zwłaszcza zwolennicy teorii formalistycznych (Edward Hanslick, Igor Strawiański, Paul Hindemith) skłonni są do zaprzeczania możliwości spełniania się w muzyce innych wartości, absolutyzując własną postawę estetyczną, determinowaną głównie przez strukturę ich osobowości, asymilującą określone spektrum treści edukacji i kultury.

Zaistniała w sztuce XX wieku sytuacja współlistnienia wielu nurtów promuje postawę pluralizmu estetycznego – tak w zakresie podstawowych kategorii aksjologicznych, jak i różnorodnych modeli wewnątrz nich. Nie musimy więc przyjmować autorytatywnych rozstrzygnięć Susan Langer, odrzucającej kategorię ekspresji spontanicznej (objawu autentycznego stanu ducha) na rzecz „języka emocji”, mającego wyrażać „przede wszystkim w i e d z ę kompozytora o u c z u c i a c h l u d z k i c h, a nie – jak i kiedy nabył tej wiedzy” (Langer 1976: 329).

Oczywiście w literaturze muzycznej można znaleźć przykłady odpowiadające takiemu modelowi ekspresji symbolicznej – np. uwertura *Coriolan* Ludwiga van Beethovena, będąca swoistym streszczeniem wewnętrznego konfliktu bohatera sztuki teatralnej Collina. Ale już bardziej osobistą genezę i większą dozę spontaniczności posiada *Symfonia fantastyczna* Hectora Berliozą – owoc rzeczywistej, nieszczęśliwej miłości kompozytora do angielskiej aktorki Harriet Smithson. Mieści się między biegunami czysto logicznej narracji oraz żywiołowej autoekspresji. Kompozytor przyjmuje charakterystyczną dla romantycznych poematów podwójną funkcję: narratora i komentatora, dokonuje konfabulacji i wprowadza elementy fantastyczno-oniryczne. Język utworu oscyluje między efektami mimetycznymi, charakterystycznymi dla *Tonmalerei*, i symptomami ekspresyjnymi – *Tondichtung*. Jego teatralna dramaturgia bliższa jest temu rodzajowi programowości, w którym literacka opowieść miesza się z poetycko-liryczną afektacją.

Czajkowski jest uważany za kompozytora „przelewającego swe najboleśniejsze uczucia w muzykę”, przy czym nie polega to na szybkim i bezpośrednim rozładowaniu impulsów emocjonalnych, ale na ich długotrwałej kumulacji, w wyniku której sublimacja przyjmuje formę bardziej przetworzoną i ukształtowaną (Mundy 2005: 31–32). Taki tok procesu twórczego pozostawia przestrzeń na autorefleksję i kontrolę przebiegu dramaturgicznego, wraz z poddaniem go dyscyplinie warsztatu muzycznego. Nie jest to więc ekspresja całkowicie spontaniczna, ale proces przebiegający między wyładowaniem emocji i ich obiektywizacją. Ten rodzaj ekspresji jest traktowany jako celowa, krytycznie kontrolowana operacja, zaczynająca się od wypływających spontanicznie z podświadomości wyobrażeń dźwiękowych, inspirujących do dalszych, świadomych kontynuacji (Ducasse 1964: 110–111). W procesie tym artysta stopniowo odkrywa cały kompleks uczuć i wyraża je przez muzyczne formuły. Intencjonalne nastawienie na stworzenie utworu wyrażającego stany duchowe wpisuje się w specyficzny algorytm postępowania, składający się z szeregu kroków: chwytania impulsów źródłowych – konkretyzacji obrazów – ich oceny – inspiracji dalszych rozwiązań – powrotu do źródła... Procedury te powtarzane są aż do zakończenia dzieła.

We wspomnieniach Tadeusza Bairda znajdujemy wíwisekcję procesu twórczego, świadcząca o rzeczywistym istnieniu autoekspresji i to w najbardziej radykalnej postaci – spontanicznego przekształcania się stanów psychicznych w zjawiska brzmieniowe:

Concerto lugubre jest jednym z moich najgłębiej osobistych, „autobiograficznych” utworów i przychodzi na myśl dni dla mnie ciężkie i trudne.

Umarła wtedy, po długiej chorobie i okrutnej agonii, moja matka, w dzień po pogrzebie wyjechałem nad zimowy Bałtyk. Spędziłem tam w zupełnym odosobnieniu kilkanaście dni. Czułem się bardzo samotny, nie mogłem mimo to znieść żadnego ludzkiego towarzystwa, godzinami chodziłem nad morzem i po lesie, usiłowałem pokonać żal i pogodzić się z pustką. (...) Myślałem o tym wszystkim i pewnego dnia uświadomiłem sobie, że słyszę muzykę: motyw, współbrzmienia, dźwięk altówki, i że domagają się one całej mojej uwagi.

Gdy pod koniec lutego wróciłem uspokojony, choć nie pogodzony, do Warszawy, nowy utwór był właściwie w ogólnym zarysie gotów. (...)

Jeszcze raz muzyka dała mi to, co tylko sztuka lub spowiedź (lub sztuka rozumiana jako spowiedź) dać może, a co Grecy nazywali *katharsis*; pomogła rozładować wzruszenie, zmniejszyła napięcie, oddaliła lęk, oczyściła. (Baird, Grzenkowicz 1982: 132–133)

Komponowanie nie jest opowiadaniem o przeżyciach, ich rekonstrukcją czy refleksją nad nimi; rozwija się w procesie transformacji energii psychicznej w energię dźwiękową, zapoczątkowanym poniżej progu świadomości. Opisana sytuacja – niepozostawiająca żadnych wątpliwości w szczerość zwierzenia Bairda – podkreśla stan konserwacji stanu duchowego (w miarę jednorodnego w trakcie całego procesu inkubacji utworu) oraz symptomatyczne dla ekspresji sponta-

nicznej tempo rodzenia się muzyki. Podobne elementy sytuacji twórczej zawiera *casus* Czajkowskiego, analizowany w niniejszym artykule. Istotne i trwałe treści, kształtujące osobowość kompozytora, wzmacniane różnymi sytuacjami, stają się podłożem procesów muzycznych, których samoistność jest suponowana przez metaforę ziarna i kiełkującej z niego rośliny – prawdopodobnie zapożyczoną od Goethego. Powołując się na wypowiedź Bairda – aby potwierdzić możliwość organicznego rodzenia się muzyki – nie przeoczmy różnic w samym mechanizmie transformacji pierwiastków życiowych w artystyczne. U Czajkowskiego ma ona charakter freudowskiej sublimacji energii libidalnej, jednak superego nie pełniło w tych sytuacjach funkcji represyjnej, nie działało jako mechanizm wyparcia niedozwolonych treści do podświadomości, gdzie mogłyby ulegać transformacji w symbole. Poczucie winy nie zostało głęboko zinterioryzowane: w wyznaniach kompozytora silniej akcentowana jest obawa przed złą opinią (zwłaszcza, że kładłaby się cieniem na jego bliskich) niż dyskomfort wewnętrzny. Kompozytor był w pełni świadomy swej orientacji homoseksualnej – niekiedy jej ulegał, kiedy indziej próbował nad nią zapanować. Swoista dynamika konfliktu między popędem i sumieniem rozgrywała się między podstawowymi wektorami egzystencjalnymi: rodzeniem się świadomości swej orientacji seksualnej – wyrzutami sumienia – tłumieniem – próbami akceptacji – poczuciem zagrożenia. Osłabienie wewnętrznej, represyjnej funkcji sumienia skutkowało niepełnym wyparciem energii popędu Erosa, a więc też i jej częściową zaledwie sublimacją w symbole podświadomości. Tę dwoistość odzwierciedla dramaturgia muzyczna trzech ostatnich symfonii, które wydają się być najbardziej wyrazistą emanacją duchowości kompozytora. Spontaniczna ekspresja połączona jest w nich z kontrolowaną narracją, stwarzającą pozory programowości (Golianek 1998). Proporcje te są trudne do wyważenia, gdyż nie mamy tak bezpośredniego wejścia w procesy twórcze, jakim obdarował nas Tadeusz Baird.

Na ogół artyści nie dokonują tak wnikliwych introspekcji, a przynajmniej nie tak chętnie dzielą się nimi z osobami postronnymi. Zmuszają badaczy do stosowania różnych kluczy interpretacyjnych, do konfrontacji komentarzy i wypowiedzi z faktami biograficznymi oraz właściwościami muzyki... Klasycznym modelem takiej strategii psycho-biograficznej jest studium Zygmunta Freuda *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa* (Freud 1976). Ponieważ miarą trafności domysłów jest kompletność i spójność informacji tworzących kontekst psychologiczny twórczości, metoda taka sprawdza się przede wszystkim w przypadkach twórców cechujących się trwałymi dyspozycjami psychicznymi, których ślady dają się rozpoznać w większej liczbie ich dzieł. Obok wymienionych postaci do grupy tej niewątpliwie należy Karol Szymanowski, artysta o podobnej sytuacji libidalnej, objawiający swe inklinacje również w tak pozornie neutralnych gatunkach muzycznych, jak etiuda (Dąbrowski 2010: 25). Warto przy tym podkreślić, że u Szymanowskiego proces komponowania miał charakter bardziej intencjonalny niż spontaniczny. Wyobraźnia polskiego artysty ufundowana była na literackich i symbolicznych treściach kultury, w które podświadomość mogła

ingerować, modyfikując je i dopisując do nich własne interpretacje (Dąbrowski 2010: 161–163; Szerszenowicz 2012: 410–416). Symfonie Czajkowskiego są obrazami napięć i wyładowań, niezawierającymi takich nadkodowanych symboli.

Paradoksalne powiedzenie, że Czajkowski skomponował trzy symfonie – IV, V i VI – odzwierciedla sytuację niemal całkowitej nieobecności na estradach koncertowych trzech pierwszych symfonii, podczas gdy trzy ostatnie biją rekordy popularności. Dla historyka muzyki różnica ta wynika z wtórności pierwszych symfonii: powstały pod wpływem niemieckiej symfoniki, w związku z czym nie są ważnymi pozycjami w historii muzyki (Zieliński 1955: 7). Należy jednak pamiętać, że przeżycia estetyczne słuchaczy są bezpośrednią reakcją na impulsy dźwiękowe, pozbawioną kryterium oryginalności i uporządkowania chronologicznego. Niewątpliwie sekret powodzenia ostatnich symfonii leży w ogromnym ładunku emocjonalnym, porywającym słuchaczy, co oczywiście rodzi pytanie o pochodzenie tej trwałej, acz wcześniej nieobecnej determinanty. Pytanie takie postawił rosyjski choreograf Borys Eifman, autor spektaklu baletowego osnutego na biografii Czajkowskiego:

Zastanawiało mnie, skąd w jego muzyce tyle tragizmu. Tajemnica sztuki była ściśle związana z tajemnicą życia (...). Zawsze nurtuje mnie sprężyna geniuszu, dzięki której powstają wielkie dzieła. (Eifman 2003: 6)

Jeden z kluczy do rozwiązania tej zagadki tkwi w korespondencji kompozytora do Nadzieży von Meck – protektorki i wielbicielki jego muzyki. Wielokrotnie cytowany, zawarty w jednym z listów obszerny opis treści IV Symfonii f-moll op. 36 (dedykowanej adresatce) najwyraźniej nawiązuje do wcześniejszej wymiany poglądów na temat możliwości wyrażania uczuć w muzyce. Przy tej okazji zostaje wyartykułowane *credo* artystyczne, o wyrażeniu antyhanslikowskiej wymowie:

Całkowicie nie zgadzam się z wami, że muzyka nie może oddać wszechogarniających właściwości uczucia miłości. Uważam wprost przeciwnie, że jedynie muzyka może to uczynić. Mówi Pani, że potrzebne są tu słowa. O nie! tu właśnie słów nie potrzeba, i tam, gdzie one są bezsilne, ukazuje się w pełnym swym rynsztunku bardziej wymowny język, czyli muzyka. (Cajkovskij 1952: 21)

Deklaracja ta pozwala lepiej zrozumieć charakter komentarza dotyczącego Symfonii – to, że jest on specjalnym wyrazem wdzięczności kompozytora za hojność mecenaski, dzięki której mógł uwolnić się od pracy zarobkowej i całkowicie poświęcić twórczości. Ze słów wstępnych wyraźnie wynika, że jest to wyznanie prywatne, przeznaczone wyłącznie dla adresatki, nie zaś do publicznego rozpowszechnienia, co zwykle bywa celem autorskich komentarzy programowych, często zamieszczanych w partyturze (jak w przypadku poematów symfonicznych: Franciszka Liszta *Preludia* czy Mieczysława Karłowicza *Stanisław i Anna Oświecimowie*). Przed omówieniem treści IV Symfonii Czajkowski próbuje wejrzeć

w naturę procesu twórczego, uchwycić jego przejawy; łatwo tu dostrzec paralele z introspekcją Bairda:

Pyta mnie Pani, czy jest jakiś określony program Symfonii? Zwykle gdy stawiają mi takie pytanie odnośnie symfonii, odpowiadam: żadnego. W samej rzeczy trudno odpowiadać na to pytanie. Jak opisać te nieokreślone doznania, przez które przechodzisz przy komponowaniu jakiegoś utworu instrumentalnego, bez określonych treści? To proces czysto liryczny. To muzyczne wyznaczenie duszy, w której wiele się nagromadziło i z której wylewa się z pomocą dźwięków, w podobny sposób, jak u poety lirycznego wypowiadającego się wierszami. Różnica tylko ta, że muzyka ma bez porównania bogatsze środki i o wiele subtelniejszy język do wyrażania tysięcy najróżnorodniejszych stanów duszy. Zwykle od razu, w nieoczekiwany sposób pojawia się ziarno przyszłej kompozycji. W sprzyjających okolicznościach, tzn. jeśli są warunki do pracy, ziarno to, z niepojętą siłą i prędkością zapuszcza korzenie, wyrasta nad ziemię, wypuszcza łodyżkę, liście, pędy, a na koniec kwiaty. Nie potrafię inaczej określić procesu twórczego, jak za pomocą tego porównania. Cała trudność leży w tym, aby pojawiło się ziarno i aby ono padło na sprzyjającą glebę. (Cajkovskij 1952: 22–30)

Z punktu widzenia teorii ekspresji metafora ziarna i odpowiedniej gleby jest ważnym sygnałem, że akt twórczy jest odczuwany jako proces samorodny, rozwijający się według własnych zasad i posiadający wewnętrzny mechanizm. Staje się szczególnie wymowna, gdy tę wypowiedź zestawimy z poglądami Strawińskiego, który wprawdzie deklaruje swe uwielbienie dla Czajkowskiego, ale – negując możliwość ekspresji w muzyce – faktycznie ignoruje specyfikę jego dzieł. Według Strawińskiego twórczość artystyczna jest procesem technologicznym, którego fundamentem jest rzemieślnicza wiedza:

Sztuka – we właściwym sensie – jest sposobem robienia dzieł według pewnych metod zdobywanych bądź przez naukę, bądź przez inwencję. Metody zaś są ścisłymi, określonymi regułami postępowania, które zapewniają prawidłowość naszym operacjom myślowym. (...) Zjawisko muzyczne bowiem nie jest niczym innym jak zjawiskiem spekulacji. (Strawiński 1980: 19, 22)

Aby precyzyjniej zrozumieć postawę estetyczną Czajkowskiego, warto przytoczyć jego opinię na temat utworów Berlioza – opublikowaną w felietonie na łamach „Wiadomości rosyjskich”:

(...) obdarzony zadziwiająco umiejętnością oddziaływania na fantazję słuchacza, Berlioz całą swą moc twórczą nakierował na aspekty zewnętrzne piękna muzycznego. Efektem tej tendencji były wspaniałości orkiestracji, niepowtarzalne piękno dźwięku, obrazowość muzycznego przedstawienia natury i świata fantastycznego, w czym on objawia się subtelnym, natchnionym poetą, niedościgłym mistrzem. (Cajkovskij 1952: 83)

Poetyka Berlioza została więc skojarzona z barwnością i sugestywnością malarstwa dźwiękowego, obrazującego treści o charakterze literackim, podczas gdy w przytoczonym wcześniej komentarzu do własnej Symfonii Czajkowski określa jej współczynnik poetycki jako proces „czysto liryczny”, „muzyczne wyznanie duszy”. Choć często używa w nim formy bezosobowej lub gramatycznej osoby trzeciej, odczuwamy, że podmiotem lirycznym tych procesów jest sam autor. W dalszych słowach listu do pani von Meck pada termin „program”, który nie powinien jednak sugerować, że mamy do czynienia z programowością analogiczną do *Symfonii fantastycznej* Berlioza. Swoje rozumienie tego aspektu twórczości kompozytor precyzuje kilka miesięcy później – wyjaśniając swej protektorce, że jest on obecny w muzyce:

(...) która ilustruje znany, przedstawiony publiczności w programie temat [sujet – J.S.] i nosi tytuł zgodny z tym tematem. (...) Dostrzegam, że natchnienie kompozytora-symfonika może być dwojaki: subiektywne i obiektywne. W pierwszym wypadku wyraża on w swej muzyce swoje odczucie radości, cierpienia, słowem, podobnie do poety lirycznego, daje wyraz swej własnej duszy. W tym wypadku program jest nie tylko niepotrzebny, ale nawet niemożliwy. Drugi przypadek, gdy muzyk, czytając dzieło poetyckie lub będąc poruszony obrazem natury, chce wyrazić w formie muzycznej ten temat, który rozpałił jego natchnienie. Tu program jest niezbędny (...). (Cajkovskij 1952: 36–37)

Niewątpliwie autorski komentarz do IV Symfonii suponuje jej przynależność do pierwszego – subiektywnego typu. Opisując treść Symfonii, Czajkowski wydaje się być niekonsekwentny, jednak tylko w pewnym stopniu: udostępnia ją wyłącznie adresatce listu, jednocześnie zastrzegając, że jest to *streszczenie* gotowego dzieła – tego, co się „wylało z duszy”, nie zaś jego aprioryczny plan (którego istnienie wydaje się być atrybutem twórczości programowej).

Nasza Symfonia posiada program, albo raczej istnieje możliwość opisania jej treści w słowach, i właśnie Pani, ale tylko Pani samej chcę przekazać znaczenie mego dzieła i jego poszczególnych części. Oczywiście mogę to zrobić jedynie w szerokich, ogólnych zarysach. (Cajkovskij 1952: 25)

W *Post scriptum* listu podkreśla, że pierwszy raz w życiu próbuje przełożyć na słowa „muzyczne myśli i obrazy” i że symfonia jest „wiernym echem” chandry, w jakiej tkwił, komponując utwór minionej zimy (Cajkovskij 1952: 30). Wbrew zastrzeżeniom, komentarz jest szczegółowy i wnikliwy; zawiera informacje, które tym łatwiej odnieść do konkretnych momentów kompozycji, że autor opatruje je nutowymi zapisami ważniejszych motywów przewodnich pierwszej części.

Introdukcja jest ziarnem całej symfonii, niewątpliwie główną myślą. To fatum, bezwzględna siła, przeszkadzająca dążeniu do szczęścia, która zawistnie zmierza do tego, aby nie spełniły się szczęście i pokój, która wisi nad głową jak miecz Da-

moklesa i nieustannie zatruwa duszę. Niezwyciężona, nie dająca się ujarzmić. Nie pozostaje nic innego, jak ukorzyć się i oddać się tęsknocie.

Uzucie przygnębienia i beznadziei nabiera siły i rozpała się. Czy nie lepiej odwrócić się od rzeczywistości i pograć w urojeniach? O, radość! Pojawiło się przede mną słodkie marzenie. Jakiś obraz rajskiej, świetlistej istoty ludzkiej, przemyska i gdzieś wabi.

Jak dobrze! Tak daleko brzmi teraz natrętny pierwszy temat Allegra. Stopniowo mrzonki opanowują duszę. Co mroczne, beznadziejne, uległo zapomnieniu. Oto ono, oto szczęście!

Nie! To tylko majaki, a fatum z nich budzi.

W taki sposób całe życie jest nieustannym przeplataniem się twardej rzeczywistości z ulotnymi wizjami i marzeniami o szczęściu. Żadnej przystani... Płyn po tym morzu, póki cię ono nie zagarnie i pogrąży w swych głębinach. Taki, w przybliżeniu, jest program pierwszej części. (Cajkovskij 1952: 25–27)

Przebieg dźwiękowy pierwszej części jest znacznie bardziej dramatyczny niż jej opis. Muzyka oscyluje między biegunami napięcia i zamierania. Wybuch w *tutti* skrajnymi wartościami dynamicznymi (motyw fatum grany ostrym *ff* przez instrumenty dęte blaszane), gęstniejącą fakturą, obsesyjną ruchliwością dźwiękową. Jej energia szybko się wyczerpuje i muzyka opada w rejestry niskie, mroczne, zamiera... Nie tkwi w tych obszarach długo: wznosi się, nasila, nabiera jaśniejszych, optymistycznych barw, szerszego oddechu, szybkuje ku kulminacji – i znowu spada w dół. I znowu podrywa się. Zmiany są częste i radykalne – kompozycja przypomina raczej szereg wyładowań sejsmicznych niż szeroko zakrojoną logiczną narrację Berlioza. Poruszając się między skrajnościami, nigdy nie osiąga stabilizacji dźwiękowej. Wyraźnie brakuje homofonicznego, pionowego uporządkowania harmonii, typowego dla symfonii Johanna Brahmsa. Procesy dźwiękowe tworzą przenikające się płaszczyzny, polifonię nachodzących na siebie i zwalczających się tematów, stale przekształcanych, zmieniających charakter.

Papier nutowy najwidoczniej zadziałał jak bibuła wchłaniająca napięcia psychiczne, gdyż po wyładowaniach w pierwszej części, następna przynosi uspokojenie.

Drużga część przedstawia następne stadium cierpienia. To uczucie melancholii, które przychodzi o zmierzchu, gdy siedzisz samotnie, zmęczony pracą, z książką, która wysuwa się z rąk. Pojawiają się całe roje wspomnień. I smutno, że tak wiele już było, minęło, i przyjemnie wspominać młodość. I żal minionego, i brak ochoty zacząć życie od nowa. (Cajkovskij 1952: 27)

Kompozytor próbuje wyrwać się ze stanu przygnębienia – uciekając od psychologii w muzyczny formalizm i stany upojenia alkoholowego:

Część trzecia nie przedstawia określonego doznania. To kapryśne arabeski, nieuchwytnie obrazy, przechodzące w wizje, jak wtedy, gdy wypiszesz trochę wina doznajesz pierwszych objawów oszołomienia. Nie jest wesoło, ale też nie smutno. O niczym nie myślisz, uwalniasz wyobraźnię i ona kreśli dziwne rysunki... Mię-

dzy nimi nagle powraca obrazek podkasanych wieśniaków i uliczna piosenka... Potem, gdzieś w oddali, przemarsz wojska. Takie całkiem niepowiązane i niejasne obrazy, jakie przemykają w głowie, gdy zasypiasz. Nie mają niczego wspólnego z rzeczywistością: są dziwne, dzikie i niespójne. (Cajkovskij 1952: 28)

W efekcie tej onirycznej terapii ostatnia część wybucha energią – ożywieniem wprawdzie sztucznym i nerwowym, ale wrywającym z chandry i marazmu. Kompozytor nie tyle „idzie w lud” (jak radzi w komentarzu), co desperacko rzuca się w wir plebejskiej zabawy. Wprawdzie ostrzegawczy motyw fatum – reminiscencja pierwszej części – na chwilę zmraża to chorobliwe podniecenie, ale szybko ustępuje pod naporem ostentacyjnej krzepy.

Część czwarta. Jeśli nie znajdujesz u samego siebie powodów do radości, spójrz na innych. Wejdz w lud. Patrz, jak on potrafi się cieszyć, całkowicie ulegać uczuciom radości. Ledwie zdołałeś zapomnieć się i dałeś się porwać widokiem cudzych uciech, gdy znów pojawia się nieubłagane *fatum* i przypomina o sobie. Innych nic nie obchodzisz. Nawet nie odwrócili się, nie spojrzeli na ciebie, nie zauważyli, żeś samotny i smutny. Jak im wesoło, jacy oni szczęśliwi, że wszystkie ich uczucia są bezpośrednie i proste. Miej żal do samego siebie i nie mów, że na świecie tylko sam smutek. Są też proste, lecz silne uciechy. Ciesz się cudzą radością. Mimo wszystko można żyć.

Oto, moja droga przyjaciółko, wszystko, co mogę objaśnić w symfonii. Rozumiem, że to niejasne, niepełne. Jednak w naturze muzyki instrumentalnej leży to, że nie poddaje się ona szczegółowej analizie. „Gdzie kończą się słowa, tam zaczyna się muzyka”, jak zauważył Heine. (Cajkovskij 1952: 29–30)

Niebywałe napięcie i dramatyzm kompozycji wspierają hipotezę, że Symfonia jest obrazem wewnętrznego rozdarcia, którego źródłem był freudowski konflikt między naturą i kulturą na tle orientacji homoseksualnej. Potwierdzenie tezy, że nie był to konflikt utajony, zepchnięty w podświadomość znajdujemy w listach i biografii kompozytora. Opisując czas nauki w Szkole Prawniczej, Simon Mundy poświęcił wiele uwagi fascynacjom młodego Piotra niektórymi kolegami (mieszkającymi w tej samej bursie szkolnej), posiadającymi cechy urody, „które Czajkowskiemu zawsze wydawały się przyjemne” (Mundy 2005: 34). Niektóre z tych fascynacji były odwzajemniane, czego dowodem stały się pełne „głębokiej tkliwości” wiersze Aleksieja Apuchtina. Powstawały przyjaźnie wykraczające „poza granice platonicznej afektacji”, kontynuowane w dorosłym życiu. Z sytuacji tych biograf wysnuwa przypuszczenie, że „homoseksualne doświadczenia Czajkowskiego zaczęły się w Szkole Prawniczej i rozwinęły się zanim ją opuścił” (Mundy 2005: 38). Wchodząc w wiek dorosły, kompozytor był w pełni świadomy, iż jego skłonności seksualne są społecznie nie do zaakceptowania i stanowią zagrożenie tak dla niego samego, jak i dla najbliższych. Pisał o tym otwarcie w liście do brata Modesta w roku 1876.

Od dziś będę robić wszystko, co tylko możliwe, aby znaleźć sobie żonę. Wiem, że na drodze do pełnego szczęścia stoją jako największa i najtrudniejsza do pokonania przeszkoda moje skłonności i że muszę z nimi walczyć jak najenergiczniej. Pragnę ożenić się jeszcze w tym roku, a jeśli nie znajdę w sobie dość odwagi, zrezygnuję przynajmniej z dotychczasowych nawyków. Bolesnym ciosem jest dla mnie myśl, że ci, co mnie kochają, muszą się nieraz wstydzić z mego powodu. (...) chciałbym przez małżeństwo lub oficjalny związek z kobietą zamknąć gęby tej zgrai, którą wprawdzie gardzę, ale która niestety jest w stanie przysporzyć wielu ludziom mi bliskim. Tkwiąc jednak w pewnych nawykach i upodobaniach zbyt głęboko, abym mógł je odrzucić za jednym zamachem, jak starą rękawiczkę. Nie mam zbyt mocnego charakteru, a od czasu mojej ostatniej walki już trzykrotnie uległem dawnym skłonnościom. (Neumayr 2002: 406)

Próby stłumienia czy choćby zamaskowania skłonności okazały się jednak bezowocne. Co więcej – w dramatyczny sposób ukazywały beznadziejność starań i pogłębiały depresję. Już wcześniej kompozytor związał się emocjonalnie z sopranistką Désirée Artôt – starszą od niego o pięć lat, pewną siebie, posiadającą wiele cech męskich. Do małżeństwa jednak nie doszło: w czasie pobytu włoskiej trupy operowej w Warszawie śpiewaczka wyszła za mąż za hiszpańskiego barytona Ramosa (nie da się wykluczyć, że była to forma ucieczki spowodowanej odkryciem tajemnicy Czajkowskiego). Kilka lat później (w lipcu 1877 roku), po długich wahaniach, kompozytor zawarł małżeństwo z młodą entuzjastką jego talentu, Antoniną Milukową, która wykazała dużo silniejszą determinację w tym kierunku – łącznie z pisemną deklaracją swego uczucia (Brown 1980: 616). Kontrapunktem tego desperackiego kroku, zgodnego z planem wyłożonym w cytowanym liście do brata, była nadzieja, że może dałoby się przezwyciężyć złe fatum, ale i świadomość, że nie będzie w stanie darzyć żony uczuciami. Szybko okazało się jednak, że stworzona sytuacja skazuje go na „strasliwe duchowe tortury”, że nie potrafi znieść „absolutnie odrażającego fizycznego zachowania żony”. Kilka tygodni po ślubie nie wytrzymuje i ucieka za granicę – do Włoch i Szwajcarii. Przechodzi załamanie nerwowe. Bliski obłądu próbuje popełnić samobójstwo, prowokując zapalenie płuc wywołane lodową kąpielą (na bardziej radykalne kroki brakuje mu odwagi). W tym czasie kończy IV Symfonię; pomimo krytycznej sytuacji psychicznej praca przebiega zadziwiająco szybko (podobnie będzie zresztą i z następnymi symfoniami) – stając się ekspresją przeżyć i środkiem intensywnej terapii.

Konfrontując literacki program przedstawiony w liście z faktami psycho-biograficznymi, łatwiej możemy zrozumieć dramatyzm utworu. Wiedzę tę można przenieść na dwie następne symfonie – wprawdzie pozbawione tak konkretnych autorskich wykładni, ale posiadające podobne ładunki emocjonalne i analogiczne konstrukcje dramaturgiczne. Zaczynają się mrocznymi introdukcjami – „ziarnami” – z których szybko kielkują tematy i organicznie rozwijają się całe części. Podobna sekwencja rozwoju psychologicznego organizuje ich części składowe, z tym że ekspresja okazuje się coraz mniej skutecznym środkiem rozładowania napięć, coraz słabszy jest efekt katartyczny.

Rozpoczynający V Symfonię posępny motyw pełni funkcję analogiczną, jak fanfarny motyw fatum z poprzedniego dzieła. Grany w niskim rejestrze przez klarnet brzmi miękko, ale boleśnie i złowieszczo. Jego znaczenie możemy sprecyzować dzięki zapiskom umieszczonym w rękopisie partytury; tym razem myśli są bardzo oszczędne, hasłowe, ale wyraziście określają sens i klimat:

Do 1-ej części:

Introdukcja. Całkowite oddanie się losowi, albo niewypowiedzianym wyrokom opatrności.

I) Allegro... zwątpienie, żale, wyrzuty do X.X.X

II) Czy rzucić się w objęcia wiary?

Do 2-ej części:

Promień światła. W dole (w basie) odpowiedź: nie, nie ma nadziei.

Do całości: Wspaniały program. Byłoby wypełnić. (Cajkowskij 1952: 46–47)

Motyw fatum odciska piętno na całej Symfonii. Biorąc pod uwagę zmiany jej muzycznego charakteru, możemy określić przebieg dramaturgiczny w sekwencji zdarzeń: przebudzenie się przecucia złego losu – nadzieje i ostrzeżenia – odwrócenie uwagi, a potem przypomnienie sobie o fatum – przemyślenia i pogodzenie się z losem. W uproszczonej postaci (sprowadzonej do fundamentu strukturalnego) motyw przeznaczenia otwiera część drugą, wolną (*Andante cantabile*), w której żarliwą kantylenę przenikają jaśniejsze promienie światła. Ta część ma wyjątkowo stabilną dramaturgię – rozwija się w długich odcinkach, wprowadzając coraz więcej optymizmu, lecz w momencie kulminacyjnym (przypadającym około połowy jej wymiarów) następuje brutalna ingerencja motywu fatum (tym razem w wersji apodyktycznie-ostrzegawczej). Powoli powraca złękniiona nadzieja, narasta... i znów spotyka się z ostrą reprimendą – fanfarą fatum.

Część trzecia (*Valse: Allegro moderato*) – płynny w przebiegu walc o beztroskim charakterze – jest najpogodniejszym ogniwem symfonii. Dopiero na samym końcu pojawia się motyw fatum, ale jako przypomnienie myślowe – neutralny, pozbawiony ładunku ekspresyjnego sygnał wpasowany w metryrytmikę walca. W jeszcze innej postaci motyw ten otwiera część finałową (*Andante maestoso – Allegro vivace*): dzięki zmianie trybu na majorowy i jaśniejszej instrumentacji symbolu losu przyjmuje ton znacznie pogodniejszy niż na początku części pierwszej. I tym razem nie pełni funkcji ostrzegawczych, ale staje się materiałem do refleksji: jego sens zmienia się w dyskusjach z polifonicznie oplatającymi i komentującymi liniami dźwiękowymi. Dyskurs dźwiękowy prowadzi do pogodzenia się z przeznaczeniem, czego artykulacją jest doprowadzenie tematu losu do postaci chorałowej o silnej, wertykalnej harmonii głosów. Następstwem tego paktu z losem jest żywiołowy taniec o wyraźnie ludowym pochodzeniu; dostrzegalną analogię tego pomysłu z finałem IV Symfonii podkreśla podobna energia, brawura i oznaki desperackiego optymizmu. W apogeum bachicznego zawirowania wkracza ponownie fanfarny motyw fatum, lecz w funkcji wyraźnie aprobatywnej, chorałowej – pełniąc rolę symbolu akceptacji przeznaczenia i osiągnięcia wewnętrznej

harmonii. Sens następującej po nim *Cody* jest niejednoznaczny: przyspieszony, nerwowy ruch dźwięków (jakby paniczna ucieczka) zostaje powstrzymany stanowczymi, metalicznymi brzmieniami motywu fatum.

Zaskakująca konkluzja cytowanych powyżej refleksji („Wspaniały program. Byleby wypełnić”) nie ma wprawdzie uzasadnienia czy rozwinięcia w treści zapiszków, ale zyskuje je w samej muzyce. Można sądzić, że odnosi się też do nowego programu życiowego Czajkowskiego – zastępującego nakreśloną w liście do brata Modesta strategię poprzedzającą IV Symfonię. W intymnym dzienniku artysty znajdujemy sygnały świadczące, że przestał on walczyć ze swą skłonnością, że poddał się losowi – takie jak uwaga: „Moja przyjaźń z niezwykle pociągającym i miłym uczniem Saszą zmierza ku swemu *crescendo*” (Neumayr 2002: 430). Niestety, kilka lat później okazało się, że ta ryzykowna strategia nie przynosi pozytywnego efektu i że *crescendo* doprowadziło do kulminacji, której ton ponownie nadał złowieszczy motyw fatum. W życiu kompozytora stany ożywienia i euforii wywołanej sukcesami własnych utworów (zwłaszcza za granicą i za Oceanem) przeplatały się z depresjami, których źródła były coraz obfitsze: napięcia emocjonalne, wycofanie się pani von Meck z funkcji hojnego mecenasa (oficjalnie z powodu pogorszenia się sytuacji finansowej, ale mówi się też o wpływie plotek o życiu intymnym artysty), śmierć przyjaciół, własne kłopoty zdrowotne, poczucie starzenia się... W dzienniku odnotowane są stany krytyczne i poszukiwanie ratunku w alkoholu i narkotykach – typowe ucieczki od rzeczywistości:

Pijatyka; wypilem tyle, że potem nie mogłem sobie niczego przypomnieć; pijatyka i gadanina bez końca. (...)

Piłem na umór. Z trudem utrzymywałem pióro w ręku. (Neumayr 2002: 428, 430).

Ukończona w 1888 roku V Symfonia jest najmniej depresyjna z trzech symfonii; przedstawia nieco lepszy okres w życiu Czajkowskiego – czas, w którym możliwe było osiągnięcie *katharsis* i ujarzmienie złowieszczego fatum. Komponowana w 1893 roku ostatnia symfonia ujawnia stan beznadziejności i całkowitego poddania się. Za namową brata kompozytor nadał jej nazwę *Patetyczna*, ale bardziej adekwatne względem ładunku emocjonalnego byłoby słowo: tragiczna.

W notatkach kompozytora z lat 1890–1891 znajdują się plany kilku utworów symfonicznych, obrazujących ludzką egzystencję. Jeden z nich miał nawet nosić tytuł: „Życie” (Cajkovskij 1952: 48–49). To, że zwyciężył pomysł na następną symfonię, wynikało z jej bardzo osobistego charakteru, o czym, z powściągliwością, pisze kompozytor 11 lutego 1893 roku w liście do siostrzeńca zwanego „Bobikiem”:

Wiesz, że unicestwiłem symfonię częściowo już stworzoną i częściowo zinstrumetowaną jesienią. I dobrze zrobiłem, gdyż mało w niej dobrego – pusta gra dźwiękami, bez prawdziwego natchnienia. W czasie podróży pojawił się u mnie pomysł innej symfonii, tym razem programowej, która zostanie dla wszystkich zagadką – niech się domyślają – a będzie nazywać się „Symfonią programową” (Nr 6). Ma

się rozumieć, program ten jest przeniknięty subiektywizmem, i nierazko w czasie wędrówki, obmyślając go, często płakałem. Teraz, powróciwszy, zabrałem się do pisania szkiców i praca poszła tak gwałtownie, tak szybko, że w cztery dni była całkowicie gotowa pierwsza część, a w głowie już jasno zarysowane następne. Połowa trzeciej części już gotowa. W formie tej symfonii będzie dużo nowego, między innymi finałem nie będzie głośne allegro, tylko przeciwnie, najbardziej monotonne adagio. (Cajkovskij 1952: 49–50).

Czajkowski konsekwentnie powstrzymywał się od odkrywania treści VI Symfonii. Choć porównywał nastrój ostatniej części do napisanego przez Apuchtina wiersza *Requiem*, ale szczegóły otaczał dyskrecją. Nawet niekwestionowany autor tytety w świecie muzyki, Nikołaj Rimski-Korsakow – wypytyjący o to w przerwie koncertu kompozytora, dyrygującego prawykonaniem – usłyszał, że program oczywiście istnieje, ale autor nie zamierza go ujawnić.

Zdaniem Antona Neumayra adresat listu – Bobik – był darzony przez kompozytora „bardzo ciepłym uczuciem, które w późniejszym okresie utraciło – jak się wydaje – swój platoniczny charakter”. Z listu można się domyślać, że właśnie Bobik był jednym z elementów tej zagadki – tajemnym bohaterem muzycznej opowieści.

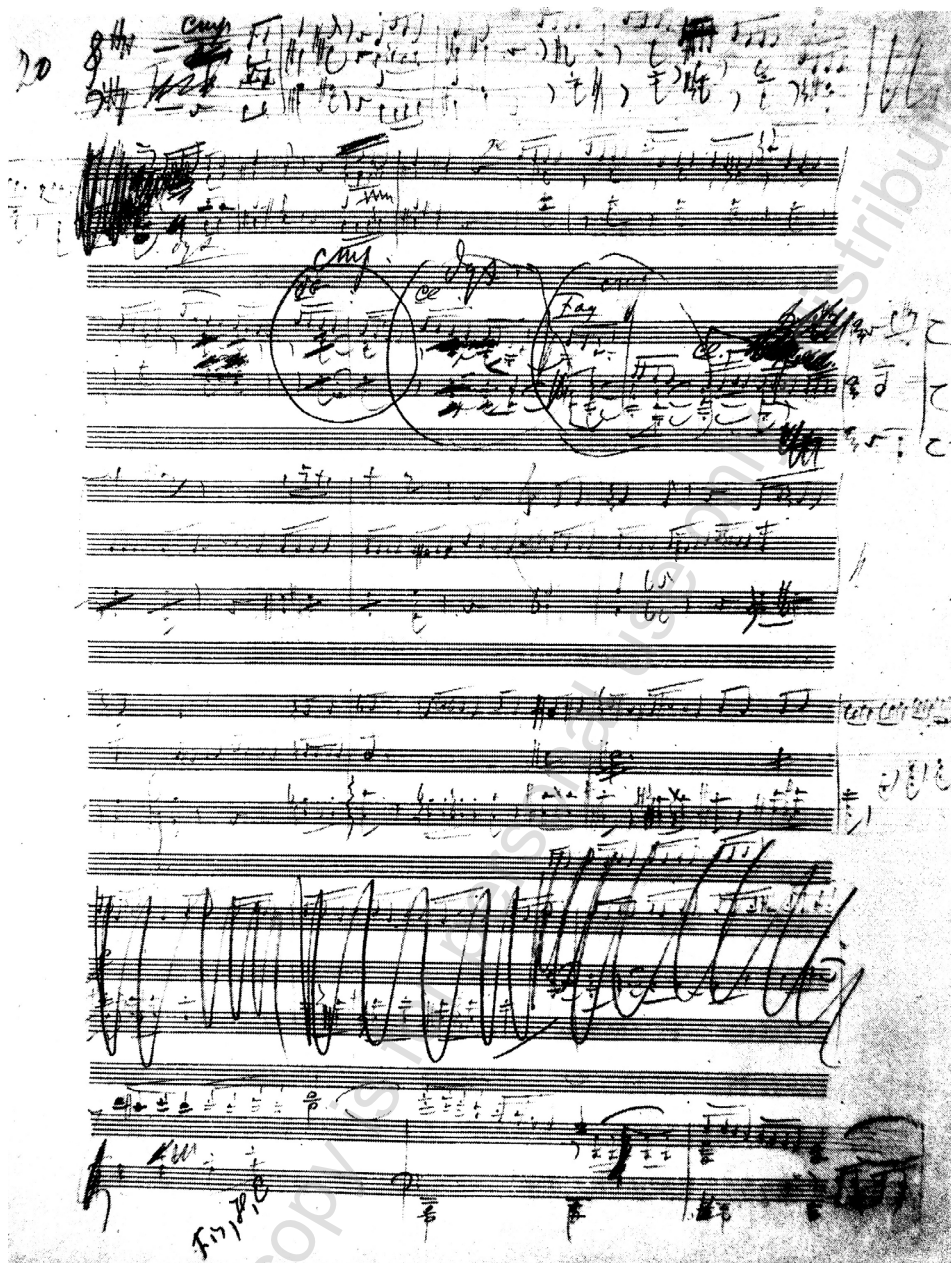
Czajkowski wielokrotnie wygłaszał entuzjastyczną ocenę Symfonii *Patetycznej* – jako swego najlepszego dzieła, z którego jest zadowolony tak, „jak nigdy w życiu”. Wydaje się, że podstawą tej oceny były nie tyle walory warsztatowo-kompozycyjne, co włożony w muzykę ładunek emocjonalny, którego efektem były również intensywność i tempo procesu twórczego.

W eseju *Co nam mówi autograf* Nikolaus Harnoncourt podkreśla dokumentalną wartość rękopisu partytury, z którego można rozpoznać stan emocjonalny twórcy.

Dla każdego muzyka pisanie nut jest graficznym przedstawieniem zdarzeń dźwiękowych, jakie rozgrywają się w jego wyobraźni. Jest więc rzeczą naturalną, że zawartość emocjonalna oddziałuje również na pismo: po prostu nie da się napisać jakiegos wstrząsającego ustępu allegro lub zapierającego dech przebiegu harmonicznego nutkami delikatnymi i schludnymi; ekspresja każdego ustępu musi się w jakiś sposób wyrazić w notacji (...). (Harnoncourt 1995: 224)

Cytowany muzyk ogląda autografy, aby uzyskać dodatkowe informacje, pogłębiające interpretację wykonawczą. Patrząc na szkice Czajkowskiego do ostatniej Symfonii, nietrudno dojść do przekonania, że grafologia muzyczna może być również wsparciem dla analizy hermeneutycznej.

Jeśli uwzględnimy wskazane wcześniej klucze interpretacyjne, dekodujące idiomy języka muzycznego Czajkowskiego, znajdujemy VI Symfonię jako dzieło o jednoznacznej wymowności. Pierwsza część, złożona z szeregu segmentów (*Adagio – Allegro non troppo – Andante Moderato mosso – Andante – Moderato assai Allegro vivo – Andante come prima*), oscyluje między stanami depresji



Ryc. Piotr Czajkowski, szkice do pierwszej części VI Symfonii

i ożywienia, chorobliwego podniecenia, narastającego niepokoju i letargu. Również tutaj mroczny wstęp (niskie, chrapliwe dźwięki fagotu na tle ciemnej plamy brzmienia w dolnych rejestrach smyczków) pełni funkcję materiału genetycznego, determinującego charakter kompozycji. Motyw fatum przechodzi bezpośrednio

w temat główny, z którym próbuje konkurować jaśniejszy ton tematu drugiego, wyrażającego nadzieję. Dalszy ciąg muzycznej narracji zdominowany jest przez motyw fatum – brutalnie odpowiadający na tony zamierającej nadziei, a później tylko raz dający jej dojsć do głosu.

Druga część Symfonii (*Allegro con grazia*) jest *quasi*-walcem, w nietypowym dla tego tańca metrum 5/4, które – w wyniku naprzemiennych następstw grup rytmicznych (3/4 + 2/4) – przemienia właściwą temu tańcowi potoczność w nieustanne zachwiania. Wykoślawiona forma swoistej wizytówki muzycznej samego kompozytora (który uczynił walc charakterystycznym elementem swoich baletów), a przy tym symbolu dworskich zabaw, tworzy autopersyfla – metaforę własnego niedopasowania do norm i konwencji społecznych. W środkowym *Trio* monotennie rytmiczne uderzenia w kotły odmierzają upływ czasu, tak bardzo frustrujący kompozytora i odkładający się w jego organizmie licznymi dolegliwościami (Neumayr 2002: 455–457).

Następujące po walcu *Scherzo* (*Allegro molto vivace*) jest rozgrywką między mendelssohnowską formułą *Elfenromantik* a natarczywością marszowych fanfar, będących reminiscencją narkotycznej wizji pochodzącej na szafot z *Symfonii fantastycznej* Berlioz. W tej paradoksalnej krzyżówce początkowa ulotność przechodzi w nerwową ruchliwość, a w końcu zostaje zdominowana przez agresywny rytm marszowy, wprowadzający wojskową dyscyplinę, której Piotr ponoć nie znosił w szkole.

Po wyczerpującym energetycznie *Scherzo* następuje część finałowa (*Adagio lamentoso* – *Andante* – *Tempo I* – *Andante non tanto* – *Andante*) o skrajnie depresyjnym nastroju – niespotykanym w symfoniach, zazwyczaj kończących się nastrojem pogodnym i pełnym energii. Podobieństwo Finału do żałobnego *Requiem* daje podstawy do snucia analogii z ostatnim dziełem Mozarta – spekulacji co do przeczcucia zbliżającej się śmierci, wyrażonego przez obu kompozytorów. Bez wątplenia Czajkowski był świadomy, że zbierające się nad jego głową czarne chmury wcześniej czy później doprowadzą do katastrofy. Finał *Patetycznej* symbolicznie ukazuje, że twórczość przestała być skuteczną formą terapii. Może też być jedną z przesłanek w diagnozowaniu przyczyn śmierci pięćdziesięcioletniego kompozytora, który kilka dni wcześniej czuł się na tyle dobrze, że sam dyrygował wykonaniem VI Symfonii.

Kontrowersje na temat przyczyn śmierci pojawiły się już w dniach żałoby i trwają do dzisiaj. Oficjalna wersja – głoszona przez brata Modesta i poparta opiniami lekarzy opiekujących się umierającym – wskazuje jako przyczynę zarażenie się cholerą, która rzeczywiście wystąpiła wcześniej w Petersburgu, ale w roku 1893 już wygasła. Bardzo szczegółowy opis ostatnich dni życia kompozytora – począwszy od kolacji po spektaklu teatralnym, na której Piotr Iljicz jadł makaron, popijając, zgodnie ze swymi zwyczajami, białym winem z wodą mineralną – jest bardzo sugestywny, choć miejscami niekonsekwentny (Cajkowskij 1977: 573–581). Narrację tę niektórzy autorzy przyjmują za jedyne wyjaśnienie, powtarzając różne szczegóły – włącznie z wypitą do obiadu szklanką nieprzegot-

wanej wody, wskazywaną później jako źródło zakażenia (Helm 1976: 123; Bricard 1998: 124). Opisy niezwykle podniosłej, sfinansowanej przez cara, wielogodzinnej ceremonii pożegnalnej, z wyjątkowo długim archijerejskim nabożeństwem w soborze Kazańskim, chórem operowym, udziałem około stu delegacji (na czele ze Szkołą Prawniczą) i tysiocy pogrążonych w smutku miłośników twórczości (Alsztwang 1979: 388; autor powołuje się na relację z czasopisma „Artist” 1893, nr 32) uświadamiają, jak znikomą szansę przebicia się do świadomości społecznej miała wersja konkurencyjna, szargająca „świętość” artysty. Okolicznościowa broszura wydana w Warszawie w dziesiątą rocznicę śmierci przez autora kryjącego się pod pseudonimem Poor Yorick jest echem tego pompatycznego tonu, w którym nie dźwięczy żadna nuta wątpliwości (Boski 1903). Konkurencyjna wersja zyskała rozgłos dopiero w latach osiemdziesiątych XX wieku po ogłoszeniu przez Aleksandrę Orłową informacji uzyskanych od jakiegoś rosyjskiego arystokraty (Brown 1980: 626; Mundy 2005: 237).

W Encyklopedii Muzycznej Polskiego Wydawnictwa Muzycznego znajdujemy informację, że śmierć kompozytora jest „przez jednych tłumaczona epidemią cholery, przez innych interpretowana jako samobójstwo” (Dziębowska 1984: 281).

Obie możliwości zostały wnikliwie przeanalizowane w obszernym i uwzględniającym wszelkie szczegóły ostatnich dni życia kompozytora (łącznie z postępowaniem lekarzy, opiniami i zanotowanymi objawami) studium przez Antona Neumayra, profesora medycyny, specjalistę chorób wewnętrznych, którego kompetentna diagnoza jednoznacznie wskazuje na zatrucie arsenikiem. Zdaniem cytowanego autora, wybór tego środka był ukartowany, aby objawy kliniczne przypominały skutki cholery, uprawdopodobniając wersję przypadkowej choroby (Neumayr 2002: 459).

Taką też wersję – samobójstwa z „niemalże pewnym” zatruciem arsenikiem („almost certainly from arsenic poisoning”) – jako jedyną zawiera monograficzne hasło w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* z roku 1980. Jej wymowność została wzmocniona takimi szczegółami (znanymi z relacji Aleksandry Orłowej), jak relacja sześciu członków sądu honorowego i ich ponad pięciogodzinne obrady, oraz jednoznacznym stwierdzeniem, że historia zakażenia się cholerą wskutek wypicia niegotowanej wody została sfabrykowana (Brown 1980: 627–628). Co ciekawe, biogram kompozytora w następnej edycji *Grove’a* (podpisany przez innego autora) nie reprezentuje już tej pewności. Autor stwierdza, że powód śmierci nie został ustalony i być może nigdy go nie poznamy (Wiley 2001: 168). John O’Shea, autor książki *Muzyka i medycyna*, znający studium Neumayra, najwidoczniej uznaje, że nie ma nic nowego do powiedzenia na temat Czajkowskiego i ani razu nie wymienia jego nazwiska.

Zgodnie z rewelacjami Orłowej początkiem łańcucha zdarzeń, które miały bezpośrednio doprowadzić do samobójstwa, był list księcia Aleksieja Stenbok-Fermora adresowany do cara Aleksandra III, wyrażający oburzenie na niestosowne zachowanie Czajkowskiego. Misję wręczenia listu carowi książę powierzył prokuratorowi Nikołajowi Jacobi, który uczęszczał do tej samej Szkoły Prawniczej, co

Czajkowski. Po zapoznaniu się z treścią listu Jacobi uznał, że grozi ona skandalem mogącym zaszkodzić godności ich uczelni i środowiska. Ponieważ najważniejszą sprawą było ratowanie „honoru szkolnego munduru”, prawnik natychmiast zwołał sąd honorowy, w skład którego weszli szkolni koledzy Czajkowskiego. Po wielogodzinnej debacie sąd uznał, że jest tylko jeden sposób uniknięcia skandalu: list hrabiego nie trafi do rąk cara, jeżeli oskarżony popełni samobójstwo. Według słów pani Jacobi, Czajkowski wyszedł pospiesznie z gabinetu, „niemal biegł... nic nie mówił, był bardzo błądliwy i poruszony”. Kompozytor miał więc poddać się temu wyrokowi, w efekcie czego następnego dnia Petersburg obiegła wiadomość o jego śmiertelnej chorobie (Neumayr 2002: 442–448).

W sporze, czy Czajkowski mógł ulec presji środowiska i popełnić samobójstwo, pojawiają się też argumenty podważające tę wersję ze względu na panujące wówczas pobłażanie wobec odmiennych orientacji seksualnych.

W warstwach wyższych społeczeństwa przyjęła się poniekąd postawa przyzwolenia. Stryj Mikołaja II, wielki książę Siergiej Aleksandrowicz, był gejem. Wszyscy o tym wiedzieli, nikt nie zgłaszał zastrzeżeń. W środowisku inteligencji, jeśli ktoś był „z tych”, na ogół nie działa mu się krzywda, dlatego między bajki należy włożyć opowieść, że Piotr Czajkowski popełnił samobójstwo wskutek sądu honorowego złożonego z jego byłych przyjaciół. Oto dwa powody, dla których przepisów prawa nie stosowano zbyt skrupulatnie: istniejący zawsze w systemach represyjnych pewien margines tolerancji oraz szeroko znana wrodzona niewydolność aparatu sprawiedliwości. (Scalise 2005: 27)

Jeśli rzeczywiście powstał list księcia Stenbok-Fermora i doszło do zebrania sądu honorowego, to niewątpliwie w trakcie wielogodzinnych obrad brano pod uwagę różne możliwości – również tę, czy kompozytor może liczyć na tolerancję cara w sytuacji, gdy skierowana drogą urzędową skarga hrabiego zmusiłaby władcę do oficjalnej reakcji. Car jako głowa państwa i cerkwi, strażnik prawa i moralności był w tym względzie skrupelowany istniejącym kodeksami i etyką ugruntowaną w religii prawosławnej. Z drugiej strony przypuszczenie, że Czajkowski mógł poddać się drastycznemu wyrokowi daje się uzasadnić wcześniejszymi kilkukrotnymi próbami samobójstwa. Tym razem presja środowiska okazała się motywacją dostatecznie silną, a dostarczony arsenik – sprawdzonym, skutecznym i dostępnym środkiem.

Miarą prawdopodobieństwa popełnienia samobójstwa jest więc zarówno stan psychiczny kompozytora, uformowany przez wieloletnie napięcia, jak i stopień represyjności prawa i norm moralnych – tworzących siły nacisku. Represje wobec homoseksualistów w Rosji wprowadził w 1706 roku Kodeks Piotra I – nb. na wzór prawa skandynawskiego (Scalise 2005: 27) – przewidujący drastyczną karę spalenia na stosie za „rozpusztę sprzeczną z naturą”. Wprawdzie przepis odnosił się do środowiska wojskowego, a po dziesięciu latach jego obowiązywania car (który ponoć sam przejawiał skłonności biseksualne) zastąpił groźbę śmierci na stosie karą chłosty, to i tak jednoznacznie określał stopień wrogości wobec praktyk „nienaturalnej rozpusty” w społeczeństwie rosyjskim. Uchwalony sto trzydzieści lat póź-

niej (1835) i obowiązujący w czasach Czajkowskiego kodeks karny podtrzymywał kwalifikację „mężoństwa” jako „czynu przeciw naturze”, zagrożonego karą pięcioletniego zesłania na Syberię, która w przypadku gwałtu lub uwiedzenia nieletniego (a takim był obiekt adoracji kompozytora) mogła wzrosnąć nawet do 20 lat.

Realność tych sankcji i stopień psychologicznego zagrożenia możemy docenić, przypominając analogiczny dramat, który niemal w tym samym czasie (1895), w Anglii, dotknął Oscara Wilde’a. Po ujawnieniu przez markiza Queensberry’ego nagannego charakteru przyjaciela pisarza ze swoim synem, lordem Alfredem Douglasem („Bosie”), Wilde został skazany na dwa lata ciężkich robót, ponadto doprowadzony do ruiny i zmuszony do opuszczenia ojczyzny, co ostatecznie przyspieszyło jego śmierć.

Mundy – zachowujący dystans wobec kontrowersyjnych hipotez na temat przyczyny śmierci (określa ten spór jako pole „dezinformacji, niewiedzy, spekulacji, detektywistycznych dociekań i czystej fikcji”) – wykorzystuje *casus* Wilde’a jako kontrargument w dowodzeniu samobójstwa:

Rosja to nie Anglia. Rosyjska cerkiew prawosławna nie mieszała ludziom w życiu seksualnym, tak jak lubi to czynić kościół katolicki czy protestancki. Czajkowski nie był więc w takim niebezpieczeństwie, jak Oscar Wilde. (Mundy 2005: 241–242)

Z perspektywy minionych stu lat – epoki radykalnych zmian postaw na Zachodzie, przy jednoczesnej konserwacji mentalności rosyjskiej – opinia ta zasługuje na weryfikację. W Rosji carskiej przemykanie oczu na praktyki homoseksualne w sferach wyższych nie zmieniało sztywnej postawy czynników oficjalnych w tym zakresie. Świadczy o niej niepowodzenie prawników rosyjskich, postulujących pod koniec XIX wieku depenalizację tych praktyk, po tym, gdy skłonności homoseksualne zaczęto traktować jako problem medyczny, podlegający leczeniu. Późniejsze pogromy i represyjne prawo antygejowskie w ZSRR w latach trzydziestych potwierdziły głębokie zakorzenienie homofobii w społeczeństwie i przyczyniły się do jej utrwalenia. Artykuł 121 kodeksu karnego ZSRR z roku 1934 traktował współżycie seksualne mężczyzny z mężczyzną jako przestępstwo zagrożone karą do 5 lat pozbawienia wolności, a jeśli dokonane było z użyciem przemocy lub z udziałem osoby niepełnoletniej – kara wzrastała do 8 lat. Uchylony został 60 lat później, co nie znaczyło, że nastąpił tu duch tolerancji. W latach dziewięćdziesiątych władze cerkiewne nakazały popowi, który udzielił ślubu gejom, opuścić swoje miasto oraz zburzyły kaplicę, w której odbył się ślub i „oczyściły ogniem” jej szczątki. Cytowany na wstępie Borys Eifman – założyciel Teatru Baletowego w Petersburgu – odnotował reakcję „ulicy” na spektakl baletowy, poruszający tajemnicę życia kompozytora. W sto lat po jego śmierci potraktowano to jako „zamach sił nieczystych” na rosyjskiego geniusza.

W dniu petersburskiej premiery – był rok 1993 – wokół sali konserwatorium chodzili demonstranci z groźnymi transparentami. (Eifman 2003: 6)

W lipcu 2013 roku prezydent Rosji Władimir Putin podpisał ustawę o zakazie propagowania „nietradycyjnych relacji seksualnych” wśród nieletnich, przewidującą kary od 4 tys. do 1 mln rubli grzywny (cudzoziemcom grozi 15 dni aresztu i wydalenie z Rosji). Badania wykazały, że 88% Rosjan popiera tę ustawę, z czego 54% opowiada się za przywróceniem poprzednich, ostrzejszych kar za homoseksualizm.

Ustalenie rzeczywistego powodu śmierci kompozytora nie ma większego znaczenia dla udokumentowania tezy o autoekspresyjnym charakterze trzech ostatnich symfonii. W łańcuchu poszlak dowodzących tej tezy ewentualny akt samobójstwa jest ostatnim ogniwem, zaledwie wzmacniającym cały wywód, ale niewarunkującym jego prawdziwości. Zasadniczą przesłanką jest istnienie długotrwałego napięcia psychicznego rodzącego się na tle niedającej się opanować skłonności seksualnej, ta zaś raczej nie podlega wątpliwości.

Założeniem niniejszego studium przypadku było podważenie opinii, iż symfonie te mają charakter programowy – sugerowanej przez komentarze i uwagi samego kompozytora nie tylko w listach do pani von Meck. Większe znaczenie dla jej upowszechnienia miała niewątpliwie korespondencja z jego uczniem, Taniejewem, który sam doszedł do takiej kwalifikacji i – co można wywnioskować z odpowiedzi Czajkowskiego – potraktował programowość jako wadę kompozycji. Sposób obrony tego statusu – dla którego złą alternatywą miałyby być „utwory niczego nie wyrażające i składające się z pustej gry akordów, rytmów i modulacji” – wykazuje szczególny (nawet mylący) sposób rozumienia programowości: program symfonii jest nieprzekładalną na słowa liryczną narracją, w której każda linijka jest „odgłosem szczyrych poruszeń duszy” (Alszwang 1979: 209).

Teza o osobistym, ekspresyjnym charakterze omawianych dzieł znajduje potwierdzenie w szeregu faktów, tworzących spójną całość, weryfikowalną przy zastosowaniu koherencyjnego kryterium prawdy. Problemy z akceptacją tej tezy wydają się bardziej natury psychologicznej niż epistemologicznej. Wkracza ona bowiem w delikatną materię psycho-biograficzną – długo utrzymywaną w dyskrekcji, której naruszenie traktowane było jako kalanie dobrego imienia kompozytora. Dodatkowym czynnikiem oporu jest niechęć do pojmowania sztuki jako autoekspresji – głoszona przez opcję formalistyczną (Hanslick, Strawiański) i ugruntowana w rozważaniach Susan Langer. Aksjomat, że wartością sztuki jest umożliwienie partycypacji w życiu duchowym twórcy (Ossowski) wchodzi w kolizję z forsowanym przez wielu artystów i estetyków dogmatem o autonomiczności sztuki, o jej aksjologicznej wyższości wobec zjawisk życiowych. Kolizję tym ostrzejszą, że proponowany humanistyczny współczynnik sztuki zawiera obszar wartości etycznych, niekiedy kontrowersyjnych, pozostających w strefie cienia, dopóki nie pojawią się sprzyjające warunki społeczne, pozwalające na ich *coming out*.

Literatura

- Alszwang A., 1979, *Czajkowski*, tłum. J. Popiel, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Baird T., Grzenkowicz I., 1982, *Rozmowy, szkice, refleksje*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Boski R. (ps. Poor Yorick), 1903, *P.I. Cajkovskij. Biograficeskij ocerk*, Warszawa.
- Bricard I., 1998, *Leksykon śmierci sławnych ludzi*, tłum. A. i K. Staroniowie, Warszawa: Książka i Wiedza.
- Brown D., 1980, *Tchaikovsky* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, vol. 18, London: Macmillan Publishers Ltd.
- Cajkovskij M., 1977, *Žizń Pietra Ilica Cajkovskogo*, Moskwa: Algoritm.
- Cajkovskij P.I., 1952, *O programmoy muzyke. Izbrannyje otrывki iz pisem i statej*, Moskwa: Muzyka.
- Dąbrowski B., 2010, *Szymanowski. Muzyka jako autobiografia*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Ducasse C.J., 1964, *Art and the Language of the Emotions*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 23, no. 1.
- Dziębowska E., 1984, *Czajkowski* [w:] taż (red.), *Encyklopedia Muzyczna PWM, Część Biograficzna*, t. cd, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Eifman B., 2003, *Sprężyna geniuszu*, Duży Format, 27.10.2003.
- Freud Z., 1976, *Leonarda da Vinci wspomnienia z dzieciństwa* [w:] tenże, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. J. Prokopiuk, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Golianek R.D., 1998, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.
- Harnoncourt N., 1995, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Warszawa: Fundacja „Ruch Muzyczny”.
- Helm E., 1976, *Tschaikowsky*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Langer S., 1976, *Nowy sens filozofii*, tłum. H. Bogucka, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mundy S., 2005, *Czajkowski*, tłum. E. Pankiewicz, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Neumayr A., 2002, *Muzyka i cierpienie*, tłum. M. Dutkiewicz, Warszawa: Felberg SJA.
- Ossowski S., 1966, *U podstaw estetyki*, Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Scalise D., 2005, *Tęczowi dysydenci*, Forum 7.07.2005 (przedruk z Il Foglio 20.05.2005).
- Strawiński I., 1980, *Poetyka muzyczna*, tłum. S. Jarociński, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szerszenowicz J., 2012, *Inspiracje plastyczne w muzyce*, Łódź: Akademia Muzyczna.
- Wiley R.J., 2001, *Tchaikovsky* [w:] S. Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 25, London: Macmillan Publishers Ltd.
- Zieliński T., 1955, *Ostatnie symfonie Czajkowskiego*, Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.