

LIDIA KAMIŃSKA Uniwersytet Jagielloński, Kraków

„ŚPIEWAJ! – JUŻ NIKNĘ... TWOJĄ PIEŚNIĄ ŻYJĘ” O MŁODOPOLSKICH KREACJACH KOBIETY-MUZYKI*

Dominujący na przełomie XIX i XX wieku specyficzny wzorec pojmowania muzyczności w literaturze znacznie różnił się od współczesnego sposobu jej odbioru. Obecnie szczególną rolę przypisuje się strukturze dźwiękowego ukształtowania utworu, moderniści zaś walory muzyczne dostrzegali w tekstach charakteryzujących się mglistością semantyczną, mnogością niedopowiedzeń i nastrojowością¹. Mimo iż w dobie Młodej Polski sztuka, nie tylko muzyczna, traktowana była jako łącznik ze sferą transcendentną, to muzyka wedle modernistów sytuowała się najbliżej Absolutu². Co istotne, takie walory muzyczności ujawniać się będą na poziomie samego utworu literackiego, ale również w sposobie przedstawiania bohaterek, które określam mianem kobiety-muzyki. W ich kreacjach ewokowana będzie właśnie szczególna tajemniczość, niedookreśloność, efemeryczność i wrażliwość na sygnały dobiegające z przestrzeni transcendentnej.

Warto zaznaczyć, że bohaterki o walorach muzycznych nie są bardzo odległe od kreacji kobiety jako poezji. Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, poeci uznają muzykę za pierwszy komponent aktu twórczego, pozwalający na wykreowanie utworu lirycznego. Na taką genezę literatury wskazywał w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* Friedrich Nietzsche, w *Demonie analogii* Stéphane Mallarmé, a na gruncie polskim o pierwotnej muzyczności poezji pisali Bolesław Leśmian czy Sta-

* Pierwotną wersję niniejszego artykułu stanowi rozdział pracy magisterskiej *Kobieta-sztuka, sztuka-kobieta, kobieta jako dzieło sztuki w literaturze Młodej Polski*, napisanej na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego pod kierunkiem prof. dr hab. G. Matuszek-Stec i obronionej w 2020 roku.

¹ Zob. B. Śniecikowska, „Mgławość mlecznych pełnych pereli kruz” – futuryzm a „muzyczność” *Młodej Polski*. W: „Niż w uchu”? *Koncepcje dźwięku w poezji polskiego futuryzmu*. Wyd. 2, popr. i uzup. Toruń 2017, s. 57. Taką analogię między poezją symboliczną a muzyką dostrzegał I. Matuszewski (*Nastrój, sugestia, symbol*). W zb.: *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*. Oprac. M. Podraza-Kwiatkowska. Wrocław 1973. s. 416. BN I 212): „nieokreśloność i mglistość stanowi również jedną z cech poezji nastrojowej, która właśnie dlatego, że wstępując w ślady muzyki, budzi nie jasne i wyraźne, a zatem ograniczone, uczucia i myśli, lecz rozwiewne i niezdedydowane, ale sięgające głębiej i szerzej nastroje, nazywa się »nastrojową«”.

² Zob. Śniecikowska, *op. cit.*, s. 55. Mimo iż w całej literaturze symbolistycznej istotne są związki muzyczności z transcendencją, mistyczne i eschatologiczne konotacje tego rodzaju tekstów najsilniej eksponowali moderniści rosyjscy (zob. *ibidem*, s. 59).

niśław Przybyszewski (u których zresztą również pojawiają się kreacje kobiety-muzyki)³. Przez wzgląd na owo pokrewieństwo należy zatem dokonać w niniejszej klasyfikacji pewnych uściśleń: za kobietę-muzykę będą uznawać te postaci kobiece, w których opisie znajdują się bezpośrednie aluzje do muzyki, warstwy brzmieniowej (najczęściej: „pieśń”, „akord”, „muzyka”, „melodia”) lub nazwy instrumentów muzycznych, a także bohaterki grające na instrumentach bądź przedstawione jako szczególnie uwrażliwione na muzykę. Metodę prezentowania kobiet o walorach muzycznych można zatem zaklasyfikować zgodnie z typologią zaproponowaną przez Andrzeja Hejmeja jako mieszczącą się w ramach „muzyczności II”, a więc takiej, która zostaje poddana stematyzowaniu⁴.

Kobiece upostaciowienie muzyki

We wpisującym się w Maeterlinckowską konwencję symbolistycznego dramatu przeczuć *Sfinksie* Kazimierza Przerwy-Tetmajera⁵ kluczową rolę odgrywa postać Anny. Wokół jej lęków, początkowo irracjonalnych, koncentrują się kolejne zdarzenia. Anna jest utalentowaną pianistką, zafascynowaną twórczością Ryszarda Wereny⁶, którego portret powiesiła nad fortepianem niczym święty obraz i o którym mówi do jego syna – Artura: „jest moim ideałem, (z uśmiechem) moją pierwszą miłością...”⁷. Bohaterka charakteryzuje się ponadprzeciętną wrażliwością, pozwalającą jej odbierać dźwięki w sposób niemal intuicyjny. Docierają do niej najłżejsze szmery: szelest roślin, drganie drzew w ogrodzie, poruszenie ciał węży w trzęsawiskach czy najdelikatniejsza zmiana tembru głosu Artura. Takie wyczulenie na sferę foniczną ma związek z muzycznym sposobem istnienia bohaterki⁸. Anna jako muzykę odbiera nie tylko dźwięki wygrywane na instrumentach, lecz również

³ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*. W zb.: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*. Red. A. Hejmej. Kraków 2002, s. 45–48. B. Leśmian (*Przemiany rzeczywistości*. W zb.: *Utwory rozproszone. – Listy*. Zebrał, oprac. J. Trz nadel. Warszawa 1962, s. 183) pisał o „pierwotnej pieśni bez słów”. Przybyszewski sformułował koncepcję metasłowa/metadźwięku.

⁴ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*. Wyd. 2, popr. Wrocław 2002, s. 59–63. Według autora w obrębie „muzyczności I” mieszczą się zjawiska występujące na poziomie języka, natomiast do „muzyczności III” zalicza badacz ukształtowanie strukturalne tekstu (*ibidem*, s. 54–59, 63–67).

⁵ O wpływie M. Maeterlincka na *Sfinksa* K. Przerwy-Tetmajera wspomina np. S. Mr z e k (*W kręgu Maeterlincka. (O wczesnych dramatach Lucjana Rydla)*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historycznoliterackie” t. 8 (1980)). W przywoływanym artykule, poświęconym dziełom dramatycznym Rydla, badacz określa utwór Tetmajera mianem „wyrosłego z Maeterlinckowskiego ducha” (*ibidem*, s. 22). Zaznacza, że Rydel właśnie od Tetmajera mógł czerpać inspiracje dotyczące zastosowania poetyki belgijskiego symbolisty.

⁶ Nazwisko może stanowić aluzję do bardzo cenionego przez młodopolskich artystów R. Wagnera. M. Sokalska (*Powieść wagnerowska – powieść muzyczna? (Gabriele D’Annunzio – Elémir Bourges – Paweł Huelle)*. „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1, s. 291) uznaje Wagnera za kompozytora, który odegrał w kulturze najbardziej znaczącą rolę, w istotny sposób wpływając na rozwój nie tylko muzyki, ale także literatury.

⁷ K. Przerwa-Tetmajer, *Sfinks. Fantazja dramatyczna*. W: *Poezje*. Seria II. Kraków 1894, s. 183.

⁸ Według A. Chęćki-Gotkowiec (*Ucho i umysł. Szkice o doświadczaniu muzyki*. Gdańsk 2012, s. 213–214), odwołującej się do koncepcji M. Merleau-Ponty’ego, „bycie-w-muzyce” można uznać za rodzaj „powrotu do świata sprzed poznania”.

wszelkie drgania pochodzące z natury⁹. Nietzsche w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki* pisał o żywiole dionizyjskim jako o mocach artystycznych, które „wynurza ją się z samej przyrody, bez pośrednictwa człowieka-artysty”¹⁰. Owa wydobywająca się z otoczenia muzyka budzi lęk, bohaterka intuicyjnie łączy ją z czymś nadnaturalnym.

Co istotne, Anna nie jest jedynie wykonawczynią istniejących melodii, jest również zdolna do kreowania własnych kompozycji, które stają się muzycznym przetworzeniem jej stanów emocjonalnych. Arthur Schopenhauer pisał, że oddziaływanie muzyki w porównaniu z innymi sztukami okazuje się „silniejsze, szybsze, bardziej konieczne i bardziej niezawodne. Jej odwzorowujący stosunek do świata musi też być wyjątkowo głęboki, nieskończenie prawdziwy i naprawdę trafny, skoro każdy ją natychmiast rozumie [...]”¹¹. W dramacie Przerwy-Tetmajera występuje dialog:

ARTUR (*wstając i podchodząc ku Annie*)

Czy pani tylko z nut grywa? Wszak prawda, że nie?

ANNA

Czasem, kiedy jest bardzo cicho i kiedy kwiaty bardzo pachną, gram, co mi na myśl przyjdzie...¹²

Należałoby rzec, że Anna przetwarza wrażenia zmysłowe na muzykę lub nawet że myśli muzyką¹³. Do takiego wniknięcia w sferę sztuki potrzebuje jednak samotności – wówczas możliwe jest odizolowanie od świata rzeczywistego, które pozwala bohaterce na działania kreacyjne: „Muszę być sama, sama jedna...”¹⁴. Tytułowego Sfinksa wolno zatem łączyć z postacią protagonistki. W literaturze Młodej Polski był on bowiem symbolem artysty, odseparowanego od rzeczywistości i mającego wgląd w sferę transcendencji poety¹⁵. Gra na fortepianie staje się dla Anny proce-

⁹ Zdaniem Sh. B. Ortner (*Czy kobieta ma się tak do mężczyzny, jak „natura” do „kultury”?* W: *Nikt nie rodzi się kobietą*. Wybór, przekł., wstęp T. Hołówwka. Pośl. A. Jasińska. Warszawa 1982, s. 135), kobieta bywa postrzegana jako ogniwo między sferą natury a kulturą, utożsamiana z mężczyzną: „pozycja przejściowa oznaczać może »pośredniczenie«, spełnianie funkcji syntetyzującej lub przeistaczającej naturę w kulturę, które nie stanowią wówczas dwóch punktów kontinuum, lecz dwa całkowicie różne typy procesów”.

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*. Przeł. L. Staff. Warszawa 1924, s. 29. Z kolei zdaniem A. Schopenhauera (*Świat jako wola i przedstawienie*. T. I. Przekł., wstęp, koment. J. Gąrewicz. Warszawa 2009, s. 406): „Można by [...] świat nazwać równie dobrze wcieloną muzyką, jak wcieloną wolą [...]”.

¹¹ Schopenhauer, *op. cit.*, s. 396.

¹² Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 201.

¹³ K. Danecka-Szopowa (*O myśleniu muzycznym*. W: *Od muzyki do etyki. Muzykalność człowieka – muzyczność świata*. Kraków 2000, s. 48–49) wymienia tzw. myślenie muzyczne oprócz istniejących podziałów sposobów myślenia na naukowe i artystyczne. Myślenie muzyczne badaczka odróżnia od myślenia o muzyce. Tego pierwszego zjawiska byli jednak świadomi również młodopolscy artyści, np. M. Grossek-Korycka (*Dialogi. – Italiana*. W: *Utwory wybrane*. Wstęp, wybór, oprac. B. Olech. Kraków 2005, s. 210), która zauważyła, że oprócz myślenia logicznego można wyróżnić także „rozumienie muzyczne”. Poetka charakteryzuje je jako „przebiegające drogami skrytych skojarzeń nerwowych wprost do ich ośrodka, gdzie trąca ono bezpośrednio w celowy punkt, w gotowe pojęcie z opuszczeniem pośrednich stopni”.

¹⁴ Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 175.

¹⁵ Zob. M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*. Wyd. 2. Kraków 1994, s. 135.

sem nie do końca uświadomionym, dźwięki wydobywają się z niej wręcz mimowolnie. Melodii kobieta nie komponuje w sposób racjonalny, lecz niejako pozwala uzewnętrznić się muzyce odczuwanej wewnątrz – mówi: „Klawisze same brzmiały mi pod palcami...”¹⁶. Właśnie jako pejzaż wewnętrzny, z którego wyłaniają się kolejne melodie, można interpretować opisywane przez Annę jezioro – odsyłające raczej do obrazu duszy niż do rzeczywistości zewnętrznej. Staje się ono nie tylko źródłem muzyki, ale również emocji:

Czułam, że omdlewam, że padam gdzieś w głąb... Widny mi był jasny jakiś, pełen słońca świat... słodka jakaś, cicha, senna toń... a z wód jeziora, z głębi, brzmiała ciągle muzyka dziwna, upajająca... Zdawało mi się, że krąg za kręgiem owiewa mię ton mgłą rozważaną... Wtem ból straszliwie ostry na wskroś mnie przeszył, na wskroś przez serce...¹⁷

Na powiązania Anny z muzyką wskazują również wypowiedzi innych bohaterów, którzy w jej sposobie zachowywania się czy mówienia dostrzegają muzyczne aspekty: „Słyszę słowa pani, a one są mi muzyką” – powie do bohaterki Artur¹⁸. Zdaniem Podrazy-Kwiatkowskiej: „Muzyka stanowiła [...] wzór dla ówczesnej poezji jako bezpośrednie wyrażenie uczuć przy pomocy dźwięku”¹⁹. Muzyczność nie jest tylko sposobem myślenia kobiety, pozwala bowiem również na wnikięcie w sferę transcendentną. To właśnie poprzez dźwięki Anna formułuje swoje prośby i pragnienia, to muzyka staje się dla niej najszczerzym sposobem wyrażenia modlitw:

ANNA

Bóg jest dobry. Ja się tak modliłam za Andrzejem.

KSIĄDZ (z uśmiechem)

Muzyka, jak zawsze?

ANNA (*jakby uniewinniając się*)

Ja nie umiem inaczej. Ale czyż Bóg nie słyszy każdej modlitwy?²⁰

Anna jest obdarzona także zdolnością do wizualizacji muzyki²¹. Nie tylko za

¹⁶ Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 162. I. Puchalska (*Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*. Kraków 2017, s. 95–96) zauważa dwie możliwości interpretacji muzyki – jako niezależnej idei bądź jako brzmieniowej realizacji, konkretnego utworu wygrywanego przez muzyka. Postać Anny ucieleśniałaby więc pierwszy wzorec – bohaterka odbiera muzykę jako przejaw transcendencji.

¹⁷ Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 163. Zdaniem Schopenhauera (*op. cit.*, s. 404), muzyka „nie wyraża nigdy zjawiska, lecz wyłącznie najgłębszą istotę, rzecz samą w sobie każdego zjawiska, wolę samą. Dlatego nie wyraża tej lub innej określonej uciechy, tego lub innego zmartwienia, bólu lub przerażenia, lub radości, lub wesołości, lub spokoju ducha, lecz s a m ą uciechę, s a m o zmartwienie, s a m o przerażenie, s a m ą radość, s a m ą wesołość, s a m spój ducha [...]”.

¹⁸ Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 190.

¹⁹ Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 187.

²⁰ Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 171.

²¹ Chęćka-Gotkiewicz (*op. cit.*, s. 61) zauważa, że przestrzeń muzyki można opisywać wyłącznie metaforycznie. Kluczowym czynnikiem staje się tutaj wyobraźnia, dlatego dźwięki mają zdolność do wywoływania u słuchacza indywidualnych skojarzeń. Dzięki nim pojawiają się obrazy oraz emocje. W wypowiedziach Anny widoczne jest tego rodzaju przestrzenne lokowanie dźwięków. Nieco dalej (*ibidem*, s. 214) badaczka stwierdza: „Muzycy roznawiają o dźwiękach tak, jakby miały barwę, kształt, strukturę, a nawet temperaturę. Mówią o brzmieniu jasnym, świetlistym, ciemnym [...]”.

pomocą słuchu docierają do niej wszelkie niuanse natury, lecz również potrafi ona przetworzyć abstrakcyjne dźwięki we wrażenia wzrokowe: „dziwna muzyka wyłania się z głuchych fal jeziora”, „Jakieś dziwne melodie zawisły mi nad głową...”, „mgła dźwięków waha się nade mną”, „migotliwe dzwonięcie”. Muzyka jest dla Anny sztuką odbieraną polisensorycznie. Dźwięki, melodie przybierają wygląd mgły, obłoku, fali, co dodatkowo podkreśla oniryczną atmosferę dramatu. Muzyka nie tylko wprowadza pierwiastek niepokoju, lecz również powoduje, że Anna postrzega otoczenie jako niejasne, zacierające się, a więc przesycone jeszcze większą tajemnicą. Sama kobieta sprawia wrażenie postaci na poły realnej, na poły rozplywającej się we mgle, fantazmatycznej. „Ta dziewczyna biała jest jak sen, jest jak cud...” – powie o Annie Artur²². Zdanie to bohater powtórzy w dramacie dwukrotnie. Jak zauważa Podraza-Kwiatkowska, zmienną cechą obrazowania literatury symbolistycznej było wprowadzanie do tekstów „zdematerializowanych, zapatrzonych w dal, prerafaello-somnambulicznych postaci”, które ewokowały metafizyczną nastrojowość²³.

Anna jawi się więc jako nietrwała, tak samo ulotna jak wygrana na klawiszach fortepianu, skończona w czasie melodia. Można zatem stwierdzić, że bohaterka została obdarzona cechami podobnymi do muzyki – sztuki, którą charakteryzuje temporalne następstwo (o takich właściwościach poezji oraz sztuk jej pokrewnych pisał Gotthold Ephraim Lessing w traktacie *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*²⁴), a zatem także skończoność czasowa. Egzystencja Anny jest efemeryczna, ulotna, co dostrzega sama bohaterka: „Istoty takie jak ja nie żyją długo”. Zarazem, z jednej strony, wydawać by się mogło, że zarówno kobieta, jak i muzyka wykracza ją poza sferę ziemską, przenikają do wieczności. Na tego rodzaju transgresję wskazywałoby nękające Annę irracjonalne przeczucie nadchodzących złych wydarzeń oraz jej słuchowe uwrażliwienie na zbliżającą się śmierć – tajemniczą, niedookreśloną i nienazwaną postać przemierzającą ogród: „Coś jakby szło przez ogród, nie dotykając drzew ani kwiatów”. Również w chwili, którą Anna postrzega jako moment agonalny, dociera do niej wizualizacja dźwięków: „Wszystko zamienia się w błękit i w pieśń... Dziwny sen...”²⁵. Z drugiej strony wszakże, słyszaną przez bohaterkę muzykę wolno interpretować jako mającą źródło wyłącznie w duszy kobiety – wskazywałaby na to symbolika taflii stawu oraz narcyzów, które Anna przywołuje w jednej ze swoich wypowiedzi²⁶. Za podobny sposób realizacji wzorca kobiecego upostaciowienia muzyki można uznać *Harfiarkę* z *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego²⁷.

²² Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 163, 162, 165, 168.

²³ Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, s. 120.

²⁴ Zob. G. E. Lessing, *Laokoon, czyli O granicach malarstwa i poezji*. Oprac. nauk. M. Mencfel. Przeł. H. Zymon-Dębicki. Wyd. 2. Kraków 2012, s. 5: „pod nazwą malarstwo pojmuję w ogóle sztuki plastyczne; tak jak też nie ręczę, że używając słowa ‘poezja’, nie będę brał pod uwagę również innych sztuk, których naśladowanie rozwija się w czasie”.

²⁵ Przerwa-Tetmajer, *op. cit.*, s. 189, 182, 191.

²⁶ Symbolikę odbić w taflii wody szczegółowo analizuje A. Czabanowska (W *Zwierciadłach jezior. Symbolika odbicia w wodzie w poezji Młodej Polski*. „Ruch Literacki” 1987, nr 4/5), zauważając, że są one najczęściej wersją pejzażu wewnętrznego (*ibidem*, s. 264).

²⁷ W wypowiedziach bohaterki pojawiają się takie stwierdzenia, jak: „Na tych strunach nanizanych / serce moje gram” (S. Wyspiański, *Wyzwolenie*. Oprac. A. Łempicka. Wrocław 1970, s. 44. BN I 200); „Harfo, duszę graj” (*ibidem*, s. 45); „Duszę twoją gram” (*ibidem*, s. 45, 46); „Zagram waszą skrytą myśl / zagram waszej duszy sen” (*ibidem*, s. 48).

Muzyczność nabyta i utracona

W opozycji do Anny, której wrodzoną istotą jest muzyczność, sytuuje się Pola – bohaterka *Ślubów* Stanisława Przybyszewskiego²⁸. Jej muzyczność niejako budzi się po zakończeniu nieudanego związku z mężem, gdy jednak w pobliżu bohaterki znajdzie się mężczyzna, który nie pozostaje jej obojętny (malarz Krzycki), ponownie utraci ona zdolności muzyczne.

Moment, w którym u Poli ujawniają się umiejętności w tym zakresie, traktuje ona jako ekwiwalent narodzin dziecka²⁹. Ze skażonej sfery płciowości przenosi się w czystą sferę sztuki, a umożliwia jej to rezygnacja z miłości. Hanna Ratuszna zaznacza: „Nieszczęśliwa miłość z przeszłości przyczynia się do artystycznej eksplozji (Pola poświęciła się muzyce, a Klara [inna bohaterka dramatu – L. K.] związała swój los z rzeźbiarzem)”³⁰. Oto w jaki sposób Pola wypowiada się na temat muzyki:

przeczuwałam zawsze jakieś niezgłębione tajemnice, jakieś czarne przepaście w muzyce, i to wszystko się nagle we mnie odsłoniło. Buchnęło nagle jakieś straszne światło i przejrzałam aż do dna. Z jakąż dziką namietnością rzuciłam się w objęcia tego dziecka, które porodziłam. Ten martwy klawisz, którego dawniej dotykałam się mechanicznie, ożył nagle – zetknął się ze mną w jakimś mistycznym pocałunku, dźwięk się jał przelewać we mnie, z martwą klawiaturą poczęłam mówić, o tak, jak z tobą mówię; dusza najpotężniejszych twórców przestała być dla mnie zagadką – rozerwały się pieczęcie, pojęłam apokaliptyczne tajemnice³¹.

Bohaterka, opowiadając o grze na fortepianie, stosuje metaforykę miłosną. Nie tylko gra, lecz rzuca się w objęcia muzyki, styka się w „mistycznym pocałunku” z klawiszami. Ekspresyjne słownictwo wskazuje na jej pragnienie zatracenia się w sferze sztuki. W relacjach Poli ujawniają się cechy specyficznego kobiecego języka, na którego pierwotną muzyczność zwracała uwagę Hélène Cixous³². Ponadto sztuka oraz relacja z mężczyzną wzajemnie się wykluczają. Wolno domniemywać, że to ukryte pragnienie uzewnętrznienia przeczuwanej dotąd wyłącznie intuicyjnie

²⁸ Podobnie jak w przypadku *Sfinksa*, sztuki Przybyszewskiego wpisują się w model dramatu symbolistycznego, w twórczości autora *Ślubów* istotne są jednak również wpływy naturalizmu. Zob. J. Waligóra, *Struktura słowna dramatów Stanisława Przybyszewskiego*. „Rocznik Naukowo-Dydaktyczny. Prace Historycznoliterackie” t. 8 (1980). H. Ratuszna (*W cieniu Tanatosa. Śmierć w dramatach Stanisława Przybyszewskiego – rekonesans badawczy*. „Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia Polska” t. 57 (2002), s. 35) zwraca uwagę na inspiracje maeterlinckowskie w dramaturgii Przybyszewskiego.

²⁹ W kontekście tak silnie zaznaczającego się w dramacie motywu kobiety-muzyki znaczące wydaje się również muzyczne motto, którym Przybyszewski opatrzył wydanie z 1906 r.: „Beethoven. / Sonata B-dur op. 106. / *Adagio Sostenuto*”. Muzyczność uznaje H. Ratuszna („*Jestem człowiekiem i jestem artystą*” – o Toruniu i „*Ślubach*” Stanisława Przybyszewskiego. W: *Okruchy melancholii. Przybyszewski i inni – o literaturze i sztuce Młodej Polski*. Toruń 2017, s. 107) za charakterystyczną cechę utworów, szczególnie dramatów, pisarza.

³⁰ Ratuszna, *W cieniu Tanatosa*, s. 34.

³¹ S. Przybyszewski, *Śluby. Poemat dramatyczny w trzech aktach*. Toruń 1906, s. 17.

³² Zob. H. Cixous, *Śmiech Meduzy*. Przeł. A. Nosiłowska. Konsult. M. Bieńczyk. „Teksty Drugie” 1993, nr 4/6, s. 153: „W mowie kobiet, podobnie jak w ich pisarstwie, nie przestał odzywać się śpiew, który kiedyś był w nas, przenika nas niezauważalnie, ale głęboko i wciąż potrafi nami potężnie wstrząsnąć, śpiew, pierwotna muzyka, jaką jest zew miłości, który każda kobieta utrzymuje przy życiu”.

muzyki uniemożliwiło Poli zbudowanie harmonijnego związku, prowadząc do stopniowego narastania uczucia obcości w jej relacji. Sfera muzyki jawi się bohaterce jako transcendentna: moment odkrycia w sobie zdolności muzycznych jest dla niej aktem iluminacji; co więcej muzyka sprawia, że Pola czuje się, jakby znajdowała się poza światem, ponad chmurami. Muzyka to dla niej Absolut, który zbliża do Boga („rozmodlona dusza mówiła z Bogiem, pławiła się w Jego wiekiustym świetle”³³). W momencie gdy bohaterka bez reszty wniknęła w wymiar muzyczny, utraciła związku ze światem ziemskim. Całkowite oddanie się duchowej i czystej sztuce stanowi czynnik wykluczający cielesność małżeństwa, dlatego Pola ostatecznie je odrzuca. Jej mąż również dostrzega niemożność podtrzymania związku: „Tyś inne śluby zawarła” – powie podczas rozstania³⁴.

Mimo że Pola zdołała wyzwolić się z nieudanej relacji, w jej życiu ciągle rozgrywa się walka pomiędzy opozycyjnymi sferami erotyki i sztuki. Muzyka jest dla niej przestrzenią wolności. Wiążąc się z mężczyzną, bohaterka czuje, że owa wolność zostaje jej odebrana – wówczas również wygasają w niej zdolności do wydobywania z siebie muzyki. Chociaż Krzycki także jest artystą, malarstwo traktuje Pola jako sztukę opozycyjną względem muzyki. Mężczyzna, przetwarzając wygrywane przez bohaterkę dźwięki na barwy, dokonuje aktu jej zniewolenia: „Potem zaczął malować moją muzykę i jam się dostała w roztopy tego ognia [...]”³⁵. Malarstwo dzięki możliwości konkretyzacji, większej mimetyczności, jest postrzegane przez Polę jako sztuka silniejsza od muzyki, mająca moc jej stłumienia, zamknięcia efemerycznych, nietrwałych, ograniczonych czasowo dźwięków w sztywnych ramach obrazu, z założenia mającego trwać wiecznie. Malarstwo jest w dużym stopniu zespolone z cielesnością, muzyka jest z kolei duchowa. Jak zauważa Ratuszna, w dramatach Przybyszewskiego: „Bohaterowie ulegają fatalistycznej sile instynktów [...], zrodzonej w bólach twórczości, która ma usprawiedliwić (uzasadnić) ich istnienie (*Ślub*)”³⁶. Ponadto malarstwo staje się domeną mężczyzny, muzyka natomiast jest przestrzenią wolności dla kobiety. Pola wyznaje:

A była chwila, że przestałam się panu opierać, chłonełam w siebie ponury czas pańskiej duszy, sama się otulałam jej jesienną żalobą, ogień pańskiej sztuki poczał mnie trawić, sztuka pańska zagłuszyła moją, ja grałam pański twór, te straszne wizje, które mózg pański na płótno ciskał, te palące się morza i światy w pożarach [...]”³⁷.

Co więcej, malarstwo Krzyckiego okazało się skażone jego pierwszą fascynacją – tajemniczą i demoniczną Krystyną, której włosy (często wykorzystywany w sztuce Młodej Polski symbol kobiecej seksualności³⁸) stawały się obsesyjnym tematem jego

³³ Przybyszewski, *op. cit.*, s. 19.

³⁴ *Ibidem*, s. 20.

³⁵ *Ibidem*, s. 28.

³⁶ Ratuszna, *W cieniu Tanatosa*, s. 32.

³⁷ Przybyszewski, *op. cit.*, s. 56. Co interesujące, S. Przybyszewski w jednym z listów do swojej córki (*List do córki Ivy Bennet w Malmö*. (Warszawa), 12 XI 1926. W: *Listy*. Zebrał, życiorysem, wstępem i przypisaniami opatrzył S. Helsztyński. T. 3. Wrocław 1954, s. 468) również pisał o muzyce jako o sferze wolności: „Jakie to szczęście, że Ty znajdujesz wyzwolenie w muzyce”.

³⁸ Jak zaznacza D. Kiełak (*Figury kryzysu. Rzeźba w młodopolskiej powieści o artyście*. Warszawa 2007, s. 216): „Motyw włosów jako emblematu żywiołu natury, biologicznego fatalizmu, cechuje

obrazów. Twórczość bohatera nie była zatem czysta i transcendentna, o jakiej marzyła Pola, lecz brudna, ziemska, zdominowana przez cielesność i erotyzm. Po wejściu w relację z malarzem kreowana przez protagonistkę muzyka zostaje więc niejako podwójnie zainfekowana: przez miłość do mężczyzny oraz przez jego sztukę – trującą, niebezpieczną i narzucającą trwałą formę. Być może dlatego Pola, mogąc w muzyce odnaleźć prawdziwe szczęście i źródło ukojenia, decyduje się na odejście od Krzyckiego, dlatego również podczas ich ponownego spotkania tak rozpaczliwie walczy, by nie ulec po raz kolejny rozkoszy ziemskiej miłości: „Nie mać mi pan już teraz mego spokoju – nie przepalaj pan mojej muzyki, by mi nie zamilkła, bo ostatni akord, który uderzę, będzie mym ostatnim tchem”³⁹. Uczucie okazuje się jednak silniejsze, Pola nie potrafi nad nim zapanować, przez co traci zdolności muzyczne. Nie spełnia się jej marzenie o przeistoczeniu się w muzykę, cielesność miłości zabija muzyczny aspekt jej duszy. Bohaterce trudno również określić, kto faktycznie ponosi winę za ową zbrodnię:

jam się sobie sprzeniewierzyła w tej potępierszej miłości... Własny twór zabiłam – dziecko – sztukę moją, którą w takich męczarniach poczęłam i w sobie zrodziłam, jam sama zabiła...⁴⁰

Krzycki, Krzycki zabił we mnie muzykę – on przepalił ją tym żrącym ogniem włosów Krystyny wtedy, gdy moją muzykę w tej dzikiej orgii swych barw odtwarzał...⁴¹

Istotną cechą Poli jest także jej zdolność do przekształcania wrażeń wizualnych w muzykę oraz do odbierania jej jako ciągu obrazów. Zbliżałoby to kreację bohaterki dramatu Przybyszewskiego do Anny ze *Sfinksa* Przerwy-Tetmajera. Pola mówi:

A ja widzę czerwone niebo w płomieniach, pójdę je wygrać, cały dzień nie byłam u mego dziecka⁴².

Cała tajemnica: ja nie słyszę muzyki – ja ją widzę, widzę. Wszystko staje mi się muzyką; i te góry tu naokół, te turnie, granie, szczyty, te strumienie żlebów, lejących się w dół, i ty, ty jedyna, której ten cud zdradzam...⁴³

Można by rzec, że tak jak malarstwo Krzyckiego odbiera dźwiękom ich wolność oraz nieograniczoność, tak muzyka Poli uwalnia ujrzaną rzeczywistość z pierwotnej formy. Malarstwo byłoby więc w rozumieniu bohaterki sztuką, która uśmierca, muzyka byłaby tym, co przez swą nieskończoność i wieczne odtwarzanie pozwala życie zachować. Z takim rozumieniem muzyki łączyłaby się również symbolika dziecka, jakiej w odniesieniu do niej używa bohaterka. Muzyka dzięki swej specyfice, która ujawnia jej dynamizm, wiązałaby się z życiem tak jak dziecko, pojmowane jako przedłużenie rodu. Przez pryzmat witalizmu muzykę graną przez bohaterkę interpretuje też Zygmunt, jej brat: „Polu, to właściwie nie muzyka – to – to – [...] spod palcy życie wychodzi – nieprawda?”⁴⁴. Stąd lęk Poli przed utratą zdolności

liczne młodopolskie przedstawienia *femme fatale*, zarówno w rzeczywistości artystycznej przełomu wieków, jak i w dziełach opisanych na kartach interpretowanych powieści”.

³⁹ Przybyszewski, *Śluby*, s. 58.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 102.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, s. 32.

⁴³ *Ibidem*, s. 18.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 33.

muzycznych, które odbiera ona jako swoje ostatnie tchnienie. Mimo iż w dramacie bohaterka nie umiera, znika w niej to, co pozwalało jej na wgląd w nieskończoność.

Dla niemogącej stopić się z muzyką Poli samodzielna kreacja pozostaje jedynie w sferze pragnień. „Nie mam twórczej siły, by móc sama tworzyć” – powie kobieta w początkowej scenie dramatu⁴⁵. Być może właśnie przez ową wtórność, imitacyjność muzyka Poli staje się medium słabszym w zetknięciu z malarstwem Krzyckiego. Nie tylko bowiem wykonuje ona dzieła wielkich kompozytorów, ale również mimowolnie odwzorowuje w dźwiękach obrazy ukochanego. Niemożność uwolnienia się od nieustannego odtwarzania i przetwarzania, niewystarczająca moc kreatywna nie pozwalają Poli na całkowite wniknięcie w boską sferę jej sztuki, na przeistoczenie w kobietę-muzykę. Muzyka pozostaje więc jedynie elementem duszy czy dzieckiem, lecz nie jest samą bohaterką.

W maskach narzuconej muzyczności

Inaczej niż w przypadku tożsamej z muzyką Anny czy pragnącej się w nią przeistoczyć Poli można określić muzyczność Wili – protagonistki *Sonaty*, dramatu Jana Augusta Kisielewskiego. Córka kompozytora, dotkniętego obłąkaniem po zniszczeniu – przez żonę – utworu muzycznego skomponowanego na cześć kochanki, jest percypowana jako uosobienie muzyki przez różnych bohaterów dramatu. Matka pragnie w niej widzieć mającą kontakt ze sferą transcendencji kapłankę sztuki:

TAŃSKA

Wila jest kapłanką! To nie jest frazes. Moja córka jest czystą kapłanką czystej sztuki. Moją pracą doprowadziłam do tego, iż dzisiaj szczyścić się mogę, że matką jestem tej, która cząstką bożego tchnienia chłodzić będzie uznojone czoła cierpiących – i tego nie pozwolę użyć do niskich celów codziennych, które zresztą są Wili obce najzupełniej⁴⁶.

Tańska niejako wtłacza swoją córkę we wzorec artystki całkowicie oddanej sztuce, pojmowanej przez nią w kategoriach mistycznych. Traktuje jej życie jako „posłannictwo pieśni”, dzięki któremu ludzkie dusze miałyby się doskonalić i zespałać z „duszą bożą”. Rzutuje na Wilę swoje pragnienia, pozbawiając ją autonomii: „Ja wiem, ja czuję, czego Wila pragnie”. Czyniąc swoje dziecko objawieniem muzycznym, pragnie odkupić własne winy – doprowadzenie do obłędu męża i być może wpływ na samobójczą śmierć siostry (jego kochanki). Dla Wili poglądy matki nie stanowią wyrazu jej prawdziwych uczuć, są raczej pozą, którą dziewczyna przybiera, by dostosować się do wzorców przyjętych w domu. Hasła głoszone przez Tańską powtarza w sposób mechaniczny: „A... a, tak grać na ludzkich duszach. U nóg swoich mieć tłum!”. W opozycji do poświęcenia sferze sztuki sytuują się wedle bohaterki życie i miłość. To one miałyby sprawić, że wyśpiewałaby ona prawdziwą, szczerą pieśń: „Ja śpiewać chcę w sobie, dla siebie: tworzyć wielką pieśń życia!”⁴⁷.

Kolejną osobą narzucającą Wili muzyczną maskę jest zakochany w niej (z wzajemnością) malarz Ryszard. Przez pryzmat muzyki postrzega wygląd wybranki:

⁴⁵ *Ibidem*, s. 17.

⁴⁶ J. A. Kisielewski, *Sonata. Dramat*. Lwów 1903, s. 12.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 13, 16, 47.

„Podobają ci się jej oczy? [...] Taka cicha muzyka fal”, „te palce, co śpiewają pieśń tajemnych drgnień”⁴⁸. Mężczyzna zwraca się do bohaterki, określając ją mianem „pieśni” czy „melodii”. Jednak, co najistotniejsze, pragnie dokonać transpozycji jej muzyczności na namalowany przez siebie obraz (o znamienym tytule *Pieśń*). Powtarza się tu schemat, który pojawił się w *Ślubach* Przybyszewskiego:

RYSZARD

O, Karol, jeżeli namaluję ją tak, jak ją teraz, w tej chwili, mam w sobie, jej pieśń, tę głębię melodii, te miliony półtonów sunących w dal... usta, które będziesz słyszał, i dłoń, która mówi „pójdź” – stwórzę pierwszą rzecz, na którą od tak dawna czekam, po raz pierwszy dam całą moją duszę, bo to będzie jej pieśń, która jest we mnie⁴⁹.

Malowanie nieuchwytniej, bo interpretowanej jako muzyka, ukochanej ma stanowić potwierdzenie zdobycia jej uczuć. Ponadto Wila przejmując słownictwo, za pomocą którego określa ją Ryszard, i sama porównuje go do pieśni: „O, jaki on silny i piękny jest! Jak pieśń”. Zdaniem Ryszarda, to muzyka miała być tym, co zespoliłoby jego duszę z duszą ukochanej (pojawia się tu obrazowanie charakterystyczne dla wzorca Androgyne): „te dźwięki ciche... Tak nas owioną, otulą i tak razem spoją”. Ryszard nie może sobie wyobrazić Wili bez pierwiastka muzycznego, który stanowi według niego jej integralną część. Sugestia, że istnieje ryzyko, iż ukochana straci głos, wywołuje w nim lęk: „Ty nie możesz być bez śpiewu”⁵⁰.

Również obłąkany Tadeusz (ojciec bohaterki) upatruje w Wili szczególnych muzycznych właściwości, traktując ją jako medium obdarzone zdolnością komunikacji z upersonifikowaną, pojmowaną jako córka Sonata: „Mistrz powie Wili, bo Wila jest dobra, umie do Sonaty mówić, tak bardzo mówić!” Zdaniem bohatera, słowa Wili niejako budzą Sonatę, wydobywają ją z nicości, sprawiają, że zaczyna się ona porozumiewać z Tadeuszem, dają jej wolność. W końcowych partiach dramatu Wila zostaje niejako zainfekowana obłędem swojego ojca. Po nieudanej próbie wykonania pieśni, targana niepokojem w związku z daremnym oczekiwaniem na mającego wrócić Ryszarda (który zginął w katastrofie kolejowej), wchodzi w rolę Sonaty. Podatna na poglądy, skłonna do schizofrenicznych zmian tożsamości Wila identyfikuje się z upersonifikowanym przez ojca utworem muzycznym. Dziecko-Sonata i utalentowana muzycznie rzeczywista córka stapiają się w obłąkanych umysłach w jedność: „Mistrzu mój! Ojcie! Oto jestem... Sonata, otom przyszła do ciebie, twoja Pieśń śpiewająca”⁵¹.

Kobieta, pieśń, bogini...

W *Lotosie* Jerzego Żuławskiego podmiot liryczny pragnie dokonać uzewnętrznienia swojej duszy, jej kobiecej części, a jednocześnie sztuki. Kiedy zaczyna grać, z kwiatu lotosu wyłania się Dziewica, określana mianem „pieśni królowny”⁵². Kobieta

⁴⁸ *Ibidem*, s. 17.

⁴⁹ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 26, 59, 66.

⁵¹ *Ibidem*, s. 34, 80.

⁵² J. Żuławski, *Lotos*. W: *Poezje*. T. 2. Warszawa 1900, s. 160. Co wydaje się istotne w kontekście interpretacji postaci kobiecej pojawiającej się w *Lotosie*, w przedmowie do poematu pisarz zauwa-

materializuje się, gdy wybrzmiewa muzyka. Im dłużej bohater gra, tym bardziej konkretna, widzialna i cielesna staje się owa postać: pierwotna mgła przekształca się w światło (lunarne – żeńskie), a następnie w żyjące ciało, pod którym dostrzegalna jest pulsująca krew. Muzyka stanowi dla tej istoty źródło życia:

Naprzód się w mgliste przystrajała szaty,
w wonie i w światła miesięcznego pęki,
a w miarę jak mój duch pieśnią bogaty

coraz jej nowe na ton rzucał dźwięki,
członki jej mgliste nabierały tętna
[.]

[.]
A kiedy pieśń ma wzmaga się namiętna,

blade jej lica dostają koral⁵³

Gdy pieśń cichnie, również kobieta zaczyna rozplýwać się w nicości. Dochodzi do odwrócenia procesu – ciało zostaje zastąpione przez mgłę i szum fal. Jej trwanie nierozzerwalnie wiąże się z muzyką, bohaterka nie może istnieć w ciszy. Jest upostaciowieniem muzyki, bo to właśnie melodia daje jej życie. Dlatego skierowane do mężczyzny błaganie o pieśń staje się wołaniem o ocalenie przed śmiercią:

A gdy już biegiem po strunach zmęczona
dłoń mimo woli mdleje i opada
i w coraz cichszych pieśni akordach kona:

pani ma w mgłę się otula i blade,
jakby z wyrzutem, że już strun nie pieszczę,
niknąć szmerami rzecznej fali gada:
„Śpiewaj! ach śpiewaj! Śpiewaj dla mnie jeszcze!”⁵⁴

[.]
Śpiewaj! – Już niknę... Twoją pieśnią żyję⁵⁵

W poemacie Żuławskiego widać całkowitą zależność kobiety od mężczyzny wykonującego pieśń. To on bowiem może wygrywać utwór lub zamilknąć, powołać ją do życia bądź unicestwić⁵⁶. Choć dzięki melodii „pieśni królowna” istnieje, jest

za myślowe pokrewieństwo swojego utworu z poematami *Nad morzem* i *Androgyne* Przybyszewskiego, podkreślając, że podczas kreowania tekstu nie znał tych dzieł autora *Requiem aeternam*. W. Gutowski (*Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*. Kraków 1997, s. 227) wskazuje jednak na zasadniczą różnicę między dziełami obu pisarzy: Żuławski odrzuca postulat sztuki wyrażającej bezpośrednio „stan duszy”.

⁵³ Żuławski, *op. cit.*, s. 161.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 162.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 167. Podkreśl. L. K.

⁵⁶ Gutowski (*op. cit.*, s. 228) podaje trzy możliwe sposoby istnienia kobiety – jako pojawiającej się we śnie, zstępującej ze sfery *sacrum* lub stworzonej przez pieśń poety. Za najbardziej zasadny uznaje kierunek interpretacji, zgodnie z którym kobieta jest zależna od wykonującego pieśń podmiotu lirycznego, o czym świadczą liczne przesłanki zawarte w samym tekście. Gutowski (*ibidem*, s. 230) zauważa również, że w poemacie Żuławskiego androgyniczna jedność znika w momencie, gdy twórca pragnie uczynić z wykreowanej kobiety „przedmiot użycia”.

to istnienie całkowicie pozbawione autonomii, inaczej niż w przypadku *Sfinksa* czy *Ślubów* – muzyka nie daje kobiecie wolności, nie przenosi jej do sfery transcendentnej, lecz można by rzec, że ją z niej przywołuje do świata materii.

Podobną zależność widać w *Matysku* Bolesława Leśmiana: tytułowy bohater za pomocą gry na skrzypkach wywołuje z zaświatów cząstki istnienia zmarłej dziewczyny pod postacią płaczu, śmiechu i snu:

Grał w lesie Matyszek na skrzypkach z jedliny –
I wygrał, i wygrał – płacz zmarłej dziewczyny⁵⁷.

Kobietę pojmowaną jako muzykę spotykamy również w poezji Jana z Kościelca Pogorskiego. Podobnie jak u Żuławskiego, jest ona łączona z motywem Androgyny, określana przez podmiot liryczny jako „święta duszy mojej pani”⁵⁸. Tego rodzaju powiązania warto zestawić z paralelnym sposobem obrazowania pojawiającym się w *Miłości* Jana Kasprówicza:

Ja z nią mimoza
I moją pieśnią, duszą mojej duszy⁵⁹,

Serca twojego rozegrane tętna
Niechaj się zdźwięczą z moimi!
Bo tylko w jedną istotę złą,
[.]
Ogarniem czar tych ogromów
I przenikniemy ich treść⁶⁰.

Można rzec, że mimo podobieństw konceptualnych sytuacja przedstawiona w wierszu Pogorskiego jest odwrotnością tej z *Lotosa* Żuławskiego. Mężczyzna nie wygrywa tu pieśni, dzięki której istnieje kobieta, to ona przychodzi ze sfery niejako transcendentnej (spośród aniołów), a jej zjawienie się wyzwala miłość oraz tęsknotę, ujmowane za pomocą metafor instrumentów muzycznych. Zespolecie muzyki z tęsknotą nie dziwi w kontekście Schopenhauerowskiego postrzegania tej sztuki jako przedstawienia woli. Jeżeli u źródeł woli tkwi powiązany z cierpieniem brak, tęsknota jako dojmujące uczucie braku staje się katalizatorem woli, eksplozji myśli o kobiecie i wreszcie muzyczności⁶¹. Pieśń wydobywa się z duszy mężczyzny, ale to myśl o kobiecie ją wyzwala, będąc „kroplą dźwięku” poruszającą struny:

⁵⁷ B. Leśmian, *Matyszek*. W: *Poezje zebrane*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 2010, s. 338. Warto jednak podkreślić, że wspomniane w wierszu dźwięki mają wyraźną zdolność do autonomizacji. Sama muzyczność była natomiast znaczącym elementem Leśmianowskiej filozofii poezji. W eseju *Rytm jako światopogląd* (w: *Szkice literackie*. Zebrał, oprac. J. Trznadel. Warszawa 2011, s. 40) B. Leśmian utożsamiał rytm z tym, co związane z „upojeniem i oszołomieniem uczuciowym”. Muzyczność i rytmiczność uznawał za żywioł nadający słowom wolność: „Gdy zamiast dziewczyna, z tęsknotą lub uśmiechem, posłuszni wymogom melodyjnych uniesień, wołamy: dziewczyna, usta nasze zdają się w owej chwili przywracać wolność temu słowu, aby się mogło na wolności odnowić i ożywić w swym dźwięku i w swej barwie”.

⁵⁸ J. z Kościelca Pogorski, *** (*Bądź pozdrowiona...*). W: *Wybór poezji*. Cz. 1. Kraków 1909, s. 10.

⁵⁹ J. Kasprówicz, *Miłość*. Il. E. Okuń, E. M. Lilien. Lwów 1902, s. 161.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 178.

⁶¹ Zdaniem Schopenhauera (*op. cit.*, s. 309): „Wszelkie chcenie wynika z potrzeby, czyli

Jak kropla dźwięku spłynęłaś na struny
Kochania mego wielkiego... I smutniej
Odjękły harfy tej mojej tęsknoty⁶²,

O gdzieżeś jasny dźwięku mej tęsknoty,
Kochania mego akordzie daleki?!...⁶³

Kobieta staje się niejako akordem bezprzedmiotowej tęsknoty. Owa tęsknota pojawia się także w innym wierszu Pogorskiego, tam jednak metafora harfy odnosi się do duszy kobiety – to z niej mężczyzna wydobywa melodię:

Na duszy Twojej harfę słodko-brzmiącą
Bolesne ręce kładzie mój żal
I wysnuć chciałby z jej sennych fal
Pieśni, co w stopy lazuru potracą
I pójdą drogą gwiazdami płonąca
W bezkreśną, duchom znaną tylko dal...⁶⁴

Kobieta nie jest więc tutaj tożsama z muzyką, staje się przedmiotem – instrumentem muzycznym, który wyzwala w mężczyźnie pierwiastek twórczy. Podobnie w wierszu *Artysta do kobiety* Ludwika Szczepańskiego, w którym uprzedmiotowienie jeszcze bardziej wyeksponowano, szczególnie w bezpośrednim określeniu kobiety mianem „niewolnicy”:

Harfą mi jesteś! Pod moim zaklęciem
Rozbrzmiewasz hymnu złotostrunnym brzmieniem!
I jesteś cała harmonii wcieleniem
I pieśni żywym źródłem i poczęciem.

Moc mam nad Tobą!
[.]

O pani ma i niewolnico społem! –⁶⁵

Co znaczące, harfa lub lutnia jako atrybut postaci kobiecej / kobiecych antropomorfizacji sztuki (bądź atrybut twórcy marzącego o kobiecie / miłości do kobiety) pojawia się także u innych młodopolskich autorów, np. w sformułowaniach: „Dumna rozpacz – na harfie lazuruwej grała” (Tadeusz Miciński), „księżyc słuchał jej lutni” (Miciński), „I serce drży mi, jako nastrojona / Harfa” (Zenon Przesmycki), „duszy mojej Tyś harfą z płomienia!” (Przerwa-Tetmajer), „Tysiąc harf mi z daleka / Gra pieśnię: / »Jedno serce cię czeka / Gdzieś we śnie...«” (Staff), „Tyś lutnią” (Staff), „Na lutni mojej duszy” (Staff), „harfą – niech w pieśń cię rozdzwonię” (Józef

z braku, czyli z cierpienia. Kres kładzie mu spełnienie, lecz w stosunku do jednego spełnionego życzenia co najmniej dziesięć pozostaje niespełnionych [...]”.

⁶² Pogorski, *op. cit.*, s. 10. Warto dodać, że w ujęciu Schopenhauera (*op. cit.*, t. 2, s. 639) wola udreńczona przez rzeczywistość sprawia, że „jesteśmy [...] sami napięta, targana i drgająca struną”.

⁶³ Pogorski, *op. cit.*, s. 11.

⁶⁴ J. z Kościelca Pogorski, *** (*Na duszy Twojej harfę słodko-brzmiącą...*). W: *Wybór poezji*, s. 22.

⁶⁵ L. Szczepański, *Artysta do kobiety*. W: *Poezje wybrane*. Oprac. A. Nowakowski. Kraków 1993, s. 125.

Ruffer), „Z swej lutni, zmienionej / W złowieszcze jakieś narzędzie, / Jęła dobywać ciężkie, długie tony” (Kasprowicz)⁶⁶.

W wierszu Pogorskiego dzięki tęsknocie do kobiety powstają pieśni. Zespolenie miłości i tęsknoty prowadzące do „pieśniowego” postrzegania kobiety jest widoczne także np. w lirykach *Na rozstaniu* Macieja Szukiewicza, *W moim sercu...* Staffa czy w poemacie prozą *Confiteor* Antoniego Szandlerowskiego:

Gdy musisz odejść, odejdz, ale we mnie
Będiesz, jak byłaś: słońcem, kwiatem, wiosną,
Bajką promienną i pieśnią miłosną.
Odchodzisz... Jużes odeszła? – Daremnie!⁶⁷

W cichym sercu mym śpiewa ptak złoty,
A przyleciał w me piersi bezdomne,
Gdyś szeptała mi słowa tęsknoty⁶⁸

niech wiedza, że to pieśń moja dla Ciebie... żeś Ty jest oną pieśnią! Bożenno moja, godzina uwielbienia bliska...⁶⁹

W *Pieśni o oczach* Staffa to tęskniąca kobieta w muzyczny sposób percypuje rzeczywistość:

Szepce mi o przybyciu twym ku moim stronom
Chopin, świetlany bladej mej duszy kochanek.
Każda gama srebrzysta to śmiech mej nadziei,
Każdy akord – westchnienie tęsknoty mej cichej⁷⁰,

Muzyczność łączy się we wszystkich zacytowanych utworach z silną efemerycznością kobiety, której prócz aspektów dźwiękowych podmiot liryczny nie przypisuje żadnych innych cech. Taka nieokreśloność wizualna zostaje też wyeksponowana w porównaniach, w których element ciała ulega zestawieniu z warstwą brzmieniową:

Na ustach moich czułbym twoje dłonie,
Wiotkie, powiewne, niby pieśń o wiośnie⁷¹

Tego rodzaju muzyczne porównania nie są cechą charakterystyczną twórczości wyłącznie jednego poety. Członem paraleli mogą stać się muzyka, pieśń, dźwięk

⁶⁶ T. Miciński: *Baśń*. W: *Poezje*. Oprac. J. Prokop. Kraków 1980, s. 75; *Historia dwójga kochanków i pani Hoan-Tho. Z chińskich porcelan i księgi: Kim – Vân – Kiêu – Tân – Truyen*. W: *Poematy prozą*. Oprac. W. Gutowski. Kraków 1985, s. 165. – Z. Przesmycki, *W snach...* W: *Wybór poezji*. Wybór, oprac. T. Walas. Kraków 1982, s. 113. – K. Przerwa-Tetmajer, *** (*Kocham Cię! Tęsknię!...*). W: *Poezje*. Warszawa 1980, s. 656. – L. Staff: *Echo*. W: *Poezje zebrane*. T. 1. Wyd. 2. Warszawa 1967, s. 425; *Pieśń o oczach*. W: jw., s. 67, 68. – J. Ruffer, *Zakwitły jabłonie...* W: *Postanie do dusz*. Lwów 1903, s. 71. – Kasprowicz, *op. cit.*, s. 159.

⁶⁷ M. Szukiewicz, *Na rozstaniu*. W: *Rymy i rytmy*. Przedm. K. L. Koniński. Kraków 1936, s. 23. Podkreśl. L. K.

⁶⁸ L. Staff, *W moim sercu...* W: *Poezje zebrane*, s. 641.

⁶⁹ A. Szandlerowski, *Confiteor*. W: *Pisma*. T. 1. Wyd. 2. Warszawa 1912, s. 60.

⁷⁰ Staff, *Pieśń o oczach*, s. 70.

⁷¹ J. z Kościelca Pogorski, *** (*Gdybyś wiedziała, jak mi źle bez ciebie...*). W: *Wybór poezji*, s. 33.

badź instrument muzyczny (najczęściej będzie to wspomniana już wcześniej harfa czy lutnia), np.: „jej ciało jest jak harfa złota” (Tetmajer), „włosy twe [...] / Jak surm mosiężnych świetna, weselna muzyka”, „Ja przeprowadzę ciebie, / Jak melodię po strunach” (Staff), „ciało wysmukłe, gibkie wyteżywszy naprzód, jakby Młoda Pieśń szła [...]” (Miciński), „szata Twa... / rozpięta [...] / Jak pieśń, co Bogu wiecznie trwa” (Szandlerowski)⁷².

Większą autonomię kobiety tożsamej z muzyką zauważyć można w cyklu pieśni *Qui amant* Przerwy-Tetmajera:

Żadna muzyki tej wygrać niezdolna
lutnia ni cytra, jaką owo Imię
wokoło siebie rozrzuca i dzwoni...⁷³

Pierwszym doznaniem zmysłowym, którego doświadcza śniący o kobiecie podmiot, staje się brzmienie jej imienia. Podobnie o muzyczności kobiecego imienia pisał Staff:

[...] i imię...

Coś jak muzyki spoza kotar dźwięk
Przerwanej w środku osnowy...⁷⁴

Wymarzona idealna ukochana, określona przez podmiot liryczny utworu Przerwy-Tetmajera mianem „Pani mojej duszy”, pierwotnie ukazuje się jako dźwięk, cicha melodia. Dopiero w kolejnej fazie snu zostaje zwizualizowana⁷⁵. Podobnie objawienie, wyłonienie się idealnej ukochanej z muzyki opisuje Miciński w jednym ze swoich poematów prozą:

A wtem stała się rzecz boska.
Srebrzysta melodia rozperliła się – niby słowiki w noc majową – z tajemniczych oddali płynie gondola cudownej brylantowej pieśni⁷⁶.

Nawet gdy bohater poematu dostrzega kobietę, jedynym sformułowaniem, za pomocą którego ją charakteryzuje, jest: „wiekuista – święta – niewysłowiona – pieśń tryumfującej miłości”⁷⁷. Zarówno w tekście Przerwy-Tetmajera, jak i Micińskiego uwidacznia się przekonanie o bliskości muzyki wobec sfery transcendentnej – wa-

⁷² K. Przerwa-Tetmajer, *Trącona struna*. W: *Poezje*, s. 443. – L. Staff: *Twe złote włosy*. W: *Poezje zebrane*, t. 1, s. 617; *Natchnienie*. W: jw., t. 2, s. 752. – T. Miciński, *Widmo przy morskim oku*. W: *Poematy prozą*, s. 134. – Szandlerowski, *op. cit.*, s. 140.

⁷³ K. Przerwa-Tetmajer, *** (*Ucisz się, ziemio...*). W: *Poezje*, s. 656.

⁷⁴ L. Staff, *Dusza kwiatu*. W: *Poezje zebrane*, t. 1, s. 1013.

⁷⁵ Szerzej o kreacji postaci kobiecej w *Qui amant* piszę w artykule „Śniłem cię cichą i pogodną...” *O onirycznej obecności kobiet nieobecnych w poezji Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Bolesława Leśmiana* („Ruch Literacki” 2020, z. 3, s. 268–271).

⁷⁶ T. Miciński, *Pieśń tryumfującej miłości*. W: *Poematy prozą*, s. 49. W interesujący sposób o powiązaniach kobiecości i muzyki w tym utworze pisze K. Bałowska (*Mit Orfejski à rebours. O „Pieśń tryumfującej miłości” Tadeusza Micińskiego*. „Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Polonica” 2019, nr 1, s. 34), interpretując ów poemat w kontekście mitu o Orfeuszu: „W proponowanej przez Micińskiego wersji à rebours to Orfeusz jest więźniem podziemnej krainy mroku, wyprowadzanym ku życiu [...] potęgą muzyki tworzonej przez kochającą kobietę”.

⁷⁷ Miciński, *Pieśń tryumfującej miłości*, s. 50.

loryzowanej pozytywnie. Jednak łączenie kobiecości z muzycznością prowadzić może też do odmiennych jej przejawów.

Muzyczna obecność i mroczna dionizyjskość

W *Wampirze* Władysława Reymonta muzyka staje się śladem obecności Daisy⁷⁸. Podczas seansu spirytystycznego hipnotyzująca i upajająca melodia poprzedza ukazanie się jej sukuba:

Naraz z drugiego pokoju czy z głębi jakiejś rozbrzmiał przytłumiony głos fisharmonii.

Jęk zamarł w gardłach ściśniętych, dusze padły w senny lęk jakby przed skonem, nikt bowiem nie czekał tej muzyki, nie wiedział, skąd płyną te tony, nie rozumiał, zali to dźwięki żywe czy omam słodki?... [...]

Jeszcze nie ochłonęli z wrażenia, jeszcze dusze niby krze płomieniste chwiały się sennie w rytm konających dźwięków, gdy drzwi od przedpokoju otwarły się na rozcież, struga światła runęła słupem na podłogę i w progu ukazała się wysoka, jasna postać...⁷⁹

Ponadto funkcjonowanie (w czasie seansu) drugiej tożsamości bohaterki – tożsamości o tajemniczej proveniencji – jest zależne od gry Zenona. Gdy wpada on w swego rodzaju muzyczny trans, sukub zaczyna się wyłaniać z pokoju śpiącej i stopniowo formować w zarys sylwetki kobiecej – świetlisty⁸⁰, efemeryczny jak dająca się słyszeć melodia: „Mgławki zarys postaci, świetlany majak, widmo utkane ze światła, ukazało się naraz w drzwiach pokoju uśpionej”⁸¹. Muzyka, interpretowana przez modernistów jako sztuka najbliższa sferze transcendencji, ewokuje nadnaturalny proces⁸². W przypadku powieści Reymonta należałoby jednak mówić o transcendencji mrocznej, zamaskowanej pod postacią uwodzicielskiej piękności i hipnotycznej melodii⁸³.

⁷⁸ Mimo że M. Kurkiewicz (*Czy „groza tajemnicy przemawiała (tylko) milczeniem”? Zarys mapy audytywnej „Wampira” Władysława Stanisława Reymonta*. W: *Dźwięki w słowach, słowa na tle dźwięków. O korelacjach akustyczno-tekstowych w literaturze i muzyce*. Bydgoszcz 2019, s. 89–81) dokonał szczegółowej analizy warstwy fonicznej powieści Reymonta, w jego artykule nie pojawia się spostrzeżenie dotyczące powiązania tajemniczej melodii z postacią Daisy. Za najistotniejszy komponent przestrzeni audytywnej badacz uznaje natomiast ciszę.

⁷⁹ W. Reymont, *Wampir*. Kraków 2003, s. 7.

⁸⁰ Zdaniem M. Eliadego (*Mefistofeles i Androgyn*. Przeł. B. Kupis. Warszawa 1999, s. 22), światło w kulturze indyjskiej (a warto zaznaczyć, że właśnie z Indii pochodzi Daisy) ma szczególne konotacje z objawieniem. W *Upaniszadach* „byt objawia się przez czystą światłość, człowiek zaś poznaje byt dzięki przeżyciu światłości nadprzyrodzonej”. Doświadczeniu światłości towarzyszą z kolei dźwięki mistyczne (*ibidem*, s. 23). Podobnie w *Wampirze* główne wyznaczniki pojawienia się Daisy podczas seansu to doznania świetlno-muzyczne.

⁸¹ Reymont, *op. cit.*, s. 11.

⁸² Puchalska (*op. cit.*, s. 112, 114) dostrzega analogię między rozwijającym się w drugiej połowie XIX w. spirytyzmem a postępowym eksperymentów fonograficznych. Na przełomie wieków istniało przekonanie, że pochodzące z innego świata fluidy mogą wywołać drgania w rzeczywistości fizycznej.

⁸³ Inaczej niż w przypadku zacytowanych wcześniej utworów wpisujących się we wzorec Androgynę, choć taki sposób percepcji Daisy pojawia się również w *Wampirze* – Zenon w jednej ze scen dostrzega ją, patrząc w zwierciadło. Jak zauważa G. Matuszek-Stec (*„Nieczyste sprawy”. O „Wampirze” Reymonta*. W zb.: *„Wskrzesić choćby chwilę”. Władysława Reymonta zmagania z myślą i formą*. Red. M. Bourkane [i in.]. Poznań 2017, s. 235): „Na pozór relacje Zenona i Daisy przypominają archetyp androgynicznych kochanków, mocno ożywiony w literaturze epoki. [...] Androgyniczne

Tajemniczy utwór muzyczny staje się natrętną myślą Zenona, która poprzedza spotkania z Daisy. Za pierwszym razem dzieje się to po zakończeniu seansu:

Przypomniał sobie naraz, że był na seansie i że grał...

Zatrząśł się, zimno go przejęło na wskroś, czuł się niesłuchanie zmęczony i dziwnie, boleśnie niespokojny; jakaś melodia wić mu się jęła w pamięci, że począł ją nucić z cicha...

[...]

– Już siódma! Całe dwie godziny seansu – szepnął zdziwiony, podnosząc oczy, by sprawdzić na zegarze, ale ujrzawszy jakąś damę idącą z drugiego końca korytarza, poszedł śpieszniej naprzeciw i naraz, nie dochodząc jej jeszcze, przystanął skamieniały.

– Daisy? – krzyknął, odsuwając się pod ścianę⁸⁴.

Przed odnalezieniem pozostawionej przez Daisy wiadomości, która doprowadzi bohatera na misterium ku czci Bafometa, niepokojąca melodia nie pojawia się już jedynie w myślach Zenona. Mężczyzna ma wrażenie, że słyszy ją w rzeczywistości, jako odgłos dobiegający z innego pomieszczenia. Ów stan można by określić mianem swego rodzaju opętania muzyką. Zdaniem Pascala Quignarda: „Dźwięk pochłania. Jest gwałcicielem. Słuch to najbardziej archaiczny ze zmysłów, [...] związany z nocą”⁸⁵. Łączność Daisy z muzyką została zasugerowana w powieści już wcześniej – nie tylko w początkowym opisie seansu spirytystycznego, ale również w scenie, w której bohaterka, grając na fortepianie, całkowicie ignoruje Zenona, przebywającego w tym samym pomieszczeniu. Co znaczące, wiadomość od niej pojawia się na papierze nutowym:

Nie było odpowiedzi, kroki przycichły, ale jakieś ręce przebiegły po klawiszach, ciche, przebudzone dźwięki zadrgały na mgnienie; wyskoczył z łóżka i chwycił rewolwer.

[...]

[...] Powrócił do biurka, nie wiedząc już, co myśleć o tym, gdy wpadł mu w oczy arkusz nutowego papieru, porzucony na rozłożoną książkę, a na nim czerniały jakieś słowa, napisane jeszcze nie zaschlłym atramentem: „Szukaj... idź za spotkanym... o nic nie pytaj... milcz... bądź bez trwogi... S-O-F otwiera tajemnice...”

[...]

[...] Znowu cichy, ledwie dosłyszany dźwięk fortepianu wionął z drugiego pokoju, ta tajemnicza, dziwna melodia, którą słyszał wtedy na seansie⁸⁶.

Tym razem kobieta nie pojawia się w sposób wizualny, o jej obecności może świadczyć wyłącznie powiązana z poprzednimi spotkaniami melodia oraz naznaczona symboliką muzyczną notatka. Po owym nocnym incydencie Zenon wpadnie w trans, podczas którego zacznie półświadomie błądzić po mieście. Kolejnym razem usłyszy muzykę w trakcie demonicznego obrzędu i zidentyfikuje ją jako szatańską litanię. Choć muzyka w powieści Reymonta funkcjonuje pod różnymi postaciami: jako rzeczywiście wykonywany utwór, dręcząca myśl, melodia o niepewnej

relacje są tu nieczyste, bowiem anima przekształca się w wampira, a źródło wspólnego jestestwa jest diabelskie”.

⁸⁴ Reymont, *op. cit.*, s. 15.

⁸⁵ P. Quignard, *La Haine de la musique*. Paris 1997, s. 107–108. Cyt. za: Chęćka-Gotkiewicz, *op. cit.*, s. 223. Według – interpretującej tę teorię – Chęćki-Gotkiewicz (*ibidem*, s. 224) w obliczu dźwięku słyszanego nie ma miejsca na akt woli. Umysł słuchającego zostaje pozbawiony władzy nad dźwiękiem, to bowiem właśnie dźwięk zyskuje nad nim władzę.

⁸⁶ Reymont, *op. cit.*, s. 74–75. Podkreśl. L. K.

proweniencji (nie wiadomo, czy realna, czy urojona), a także wizualny ślad – za każdym razem jej pojawienie się staje się śladem spotkania z Daisy, wysyłanym przez nią znakiem, ekwiwalentem dotyku⁸⁷. Muzyka, nadając wolność kobiecie, zniewala swym urokiem mężczyznę. Jak podkreśla Malcolm Budd, Charles Darwin w swoim dziele *O pochodzeniu gatunków* postawił tezę, iż narządy głosowe zwierząt pierwotnie miały za zadanie nade wszystko „przywołać, oczarować, zwabić i podniecić płęć przeciwną”, szczególnie poprzez dźwięki o walorach muzycznych⁸⁸. Tak właśnie uwodzą i hipnotyzują muzyczne ślady Daisy. Muzyka wzbudza lęk i fascynuje podobnie jak mroczna kobiecość. Ponadto powiązanie kobiecości ze sferą mroku, a muzyki z kobiecością sugeruje ich dionizyjskie konotacje, sytuujące się w opozycji do apollinijskiej (i przypisanej mężczyźnie) etyki⁸⁹.

Istnieje również odmienna możliwość interpretowania łączności między kobiecością a muzycznością Daisy. Zdaniem Nietzschego:

Artyści nie są ludźmi wielkich namietności [...]. [...] ich wampir, talent ich, najczęściej nie używa im takiego trwonienia siły, które zwie się namietnością. Posiadając talent, jest się także ofiarą swego talentu, żyje się pod jarzmem wampiryzmu swojego talentu⁹⁰.

W świetle przytoczonych słów za znaczący należałoby uznać talent pisarski Zenona, który pozwalałby na interpretację Daisy nie jako autonomicznej postaci, lecz jako wizualizacji destrukcyjnego oddziaływania aspiracji artystycznych na osobowość bohatera.

Jak zauważa Andrzej Z. Makowiecki, w powieściach o tematyce artystowskiej za zwyczaj pojawiają się opisy dzieł plastycznych i literackich, rzadziej utworów muzycznych⁹¹ – być może ze względu na problemy w transpozycji specyficznego języka muzyki na język literatury. W przeciwieństwie do kobiet funkcjonujących jako rzeźby oraz obrazy, kobieta-muzyka stanowi więc raczej samodzielną bohaterkę,

⁸⁷ Zob. Chęćka-Gotkiewicz, *op. cit.*, s. 230: „Podkreśla [Quignard] tajemniczą międzycielesną łączność, która tworzy się pomiędzy istotami zaangażowanymi w proces słuchania. [...] »słyszeć to być dotkniętym na odległość«. [...] Quignard pokazuje, że słuchanie może być doskonałą formą zmysłowego doświadczenia współobecności”.

⁸⁸ M. Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*. Przeł. R. Kasperowicz. Gdańsk 2014, s. 99. Nieco dalej (*ibidem*, s. 101) autor, definiując poglądy E. Gurneya, tak pisze o seksualnych konotacjach muzyki: „Emocja znamienna dla muzyki jest destylatem, wysublimowaną kwintesencją prymitywnych żądz seksualnych”.

⁸⁹ Jak stwierdził Nietzsche (*op. cit.*, s. 39–41): „Apollo, jako bóstwo etyczne, wymaga od swoich miary i poznania siebie, aby zachować ją mogli. Równoległe więc z estetyczną koniecznością piękna biegnie żądanie »Poznaj samego siebie« i »Nie za wiele!«, podczas gdy zarozumiałość i nadmiar uważano za właściwie wrogich demonów sfery nieapollinijskiej [...] [...]”

A teraz wyobraźmy sobie, jak w ten na pozorze i umiarkowaniu zbudowany i sztucznie tamowany świat wnikać musiał zachwytny dźwięk uroczystości dionizyjskich w coraz bardziej nęcących czarodziejskich śpiewach, jak w nich cały nadmiar przyrody w rozkoszy, cierpieniu i poznaniu rozbrzmiewał aż do przeraźliwego krzyku; wyobraźmy sobie, co wobec tego demonicznego śpiewu ludowego znaczyć mógł psalmodiujący artysta Apollina [...]”. Z kolei Schopenhauer (*op. cit.*, t. 1, s. 398) uznawał muzykę za bezpośrednie odbicie i uprzedmiotowienie woli.

⁹⁰ F. Nietzsche, *W sprawie fizjologii sztuki*. W: *Wola mocy*. Przeł. K. Drzewiecki, S. Frycz. Kraków 2011, s. 305.

⁹¹ A. Z. Makowiecki, *Młodopolski portret artysty*. Warszawa 1971, s. 73.

żywe uosobienie sztuki, nie dzieło sztuki. Kobieta-muzyka, jeżeli występuje jako samodzielna postać, cechuje się większą autonomią i znajduje się poza zasięgiem wpływów męczyzny. Wolno zatem zaryzykować stwierdzenie, że kobieta-muzyka staje się specyficznym głosem kobiecym w męskim tekście⁹² (najsilniej wyeksponowane jest to w utworach dramatycznych). Wyjątek stanowią sytuacje, w których bohater-artysta / podmiot liryczny dzieła traktuje ją jako komponent duszy – wówczas jej trwanie determinują działania męczyzny. Zdaniem Iwony Puchalskiej:

muzyka wykazywała zawsze silne tendencje do emancypacji, absolutyzacji, do uniezależniania się od człowieka. [...] Być może jedynie w przypadku, gdy kompozytor sam wykonuje swój utwór, grając go tylko dla siebie, a więc będąc jedynym słuchaczem, muzyka pozostaje w pełni jego własnością⁹³.

Do uprzedmiotowienia kobiety-muzyki dochodzi również, kiedy elementem wskazującym na muzyczność jest instrument – w takich przypadkach kobietę pojmuje się tylko jako środek aktywizujący siły twórcze w męczyźnie.

Interesujące wreszcie wydaje się spojrzenie na tego rodzaju kreacje kobiece w kontekście Schopenhauerowskiej teorii muzyki. Jeżeli zdaniem autora *Świata jako woli i przedstawienia* melodia stanowi ciągły splot pragnień i ich zaspokajania⁹⁴, kobietę, której istnienie definiuje się przez muzyczność, uznać można właśnie za byt ze swej natury zespolony z wiecznie się odnawiającym, niezaspokojonym, ograniczonym przez sieć nakazów społecznych i kulturowych, niemożliwym do faktycznej realizacji pragnieniem ostatecznego wyzwolenia.

Abstract

LIDIA KAMIŃSKA Jagiellonian University, Cracow
ORCID: 0000-0002-5426-586X

"ŚPIEWAJ!—JUŻ NIKNĘ... TWOJĄ PIEŚNIĄ ŻYJĘ [SING! I PERISH... I LIVE BY YOUR SONG]" ON YOUNG POLAND'S CREATIONS OF WOMAN-MUSIC

The purpose of the paper is an analysis of the connections between femininity and musicality in Young Poland's texts composed by male authors. The two aforementioned categories in the epoch's literature quite frequently enter into reciprocal semantic relationships. To analyse the creation of woman-music the authoress employs the assumptions of feminist criticism. The main problems that one encounters when introducing the motif in question are woman as personification of music, the processes of gaining and losing musicality, imposing musicality, the relationships between female song creation with the sacred sphere, demonic aspects of musicality. Texts by Jan August Kisielewski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Stanisław Przybyszewski, Władysław Reymont, and Jerzy Żuławski are analysed in this respect. Employing musical motifs in women creations in majority of cases allows for the heroines' autonomisation.

⁹² Warto dodać, że w młodopolskich tekstach, których autorkami są kobiety, pojawiają się charakterystyczne kreacje podmiotu kobiecego obdarzonego właściwościami muzycznymi. Realizację tego motywu można odnaleźć np. w następujących tekstach: *Pieśń* Z. Gordziałkowskiej, *Szał zatracenia* M. Grossek-Koryckiej, *Kłeska i Tęsknota* M. Komornickiej, poematy prozą z cyklu *Thème varié* i wiersz *Z hymnów milczenia* M. Wolskiej, *** (*O maków purpurowych...*) czy *Magdalena* K. Zawistowskiej.

⁹³ Puchalska, *op. cit.*, s. 96.

⁹⁴ Zob. Budd, *op. cit.*, s. 150–151.