

BEATA K. OBSULEWICZ

O *ECHACH MUZYCZNYCH* BOLESŁAWA PRUSA

ECHA OBIETNIC I POLEMIK

„**E**CHO MUZYCZNE”, wznowione jako „Echo Muzyczne i Teatralne” pod redakcją Jana Kleczyńskiego, wymieniło w numerze z 6 x 1883 roku na liście przyszłych współpracowników między innymi Bolesława Prusa¹. 21 VI 1884 roku na łamach tego tygodnika, w numerze 38, rozpoczął Prus druk opowiadania *Echa muzyczne*, który trwał do 2 VIII, do numeru 44². Współpracownik nie okazał się zatem gołosłowny, a anons nie wprowadzał czytelników w błąd.

Już w roku 1948 Feliks Araszkiewicz nawoływał, by „[...] obalić mit, pokutujący przez wiele lat, że Prus jakoby nie miał zrozumienia dla muzyki, dla twórczości kompozytorskiej i wirtuozowskiej”³. Jaki wkład w budowę owego mitu wniósł sam pisarz – trudno orzec, ale faktem jest, że w roku 1883 zapisał: „Jeśli kiedy doczekam się portretu i życiorysu, jest prawdopodobne, że nieprzychylny mi biograf zrobi wzmiankę: jako należałem do ludzi, którzy nie cenili sztuk pięknych w ogóle, a muzyki w szczególności” (K VII 288)⁴.

1 *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, oprac. K. Tokarzówna, S. Fita, Warszawa 1969, s. 317.

2 Tamże, s. 324.

3 F. Araszkiewicz, *Bolesław Prus. Filozofia, kultura, zagadnienia społeczne*, Wrocław–Warszawa 1948, s. 198.

4 Wszystkie cytaty z kronik podaję za edycją: B. Prus, *Kroniki*, pod red. Z. Szwejkowskiego, t. 1–20, Warszawa 1953–1970. W skróconym zapisie K oznacza *Kroniki*, cyfry rzymskie – numer tomu, cyfry arabskie – numer stron.

Aby oczekiwaniom demistyfikatorskim i demitologizującym stało się za-
dość, trzeba osobnej sporej rozprawy. W tym miejscu ograniczymy się do
przywołania paru ech muzycznych w publicystyce Prusa, by oświetlić powody
zaproszenia autora *Milknących głosów* do współtworzenia pisma takiego, jak
„Echo”. Jak wiadomo, nieraz referował on swym słuchaczom wrażenia z od-
wiedzanych przybytków muz. W roku 1881, obdarowany bezpłatnym biletem,
relacjonował symfoniczne występy pięćdziesięcioosobowego zespołu instru-
mentalnego pod dyrekcją Zygmunta Noskowskiego w Dolinie Szwajcarskiej⁵.
Występom orkiestry Namysłowskiego, również w Dolinie Szwajcarskiej, na
cele dobroczynne świadcował w roku 1890⁶. Bywał w salonie Ludwika Gros-
smana, gdzie zimą 1884 roku wysłuchał koncertu utworów kompozytorów
polskich (Aleksandra Zarzyckiego, Henryka Wieniawskiego), który dała
skrzypaczka Teresa Tua⁷, a wiosną roku następnego przysłuchiwał się forte-
pianowemu recitalowi Antona Grigorjewicza Rubinsteina⁸, w karnawale 1890
roku – popisom wokalnemu Władysława Mierzyńskiego⁹. 30 IV 1890 roku do
salonów muzycznych Gebethnera i Wolffa przybył na koncert Alfreda Re-
isenauera, ucznia Franciszka Liszta, oraz muzyków warszawskich: Stanisła-
wa Barcewicza, Zygmunta Noskowskiego i innych¹⁰. W 1887 roku w Teatrze

5 Zob. K V 121, 143–144. Działalność Noskowskiego uważał za niezwykle pożyteczną i stawiał za wzór innym twórcom kultury i gospodarki narodowej. Pochwalał również repertuar prowadzonej przez niego orkiestry, tj. popularyzowanie dzieł kompozytorów miejscowych: Stanisława Moniuszki, Konstantego Górskiego, „panów Zarzyckich, Żeleńskich, Grossmanów, Hertzów, Kleczyńskich” (tamże, s. 144). Retorycznie pytał: „Niech [wskazani artyści – B.K.O.] powiedzą: po ile miesięcy, jeżeli nie lat, każdy z nich czekać musiał, nim jaka orkiestra odegrała jaką kompozycję, którą dziś z całą przyjemnością słuchamy po kilka razy na tydzień? Trudne dotychczas były warunki dla naszych kompozytorów, bo cudzoziemiec tylko w ostateczności ozdabiał sympatycznymi ich nazwiskami swoją muzyczną szpiżarnię. [...] Myślę, że orkiestra Noskowskiego nie tylko powróci społeczeństwu melodie, które podслуchał w nim geniusz kompozytorów, nie tylko spopularyzuje ich nazwiska, ale jeszcze zachęci innych do nowych prac” (144).

6 Zob. K XII 428 [komentarz edytora].

7 Zob. K VII 289–290.

8 Zob. K VIII 109–110.

9 Zob. *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, s. 400.

10 K XII 202–203. Próbką opisu gry wirtuoza i stylu Prusa: „On właściwie nie gra na fortepianie, ale pływa po nim... Chwilami zdaje się, że łapie wodę przetakiem, to znowu, że pierze bieliznę, to znowu, że miesi ciasto... Łaskoczce biedny fortepian to prawą ręką, to lewą ręką, to go potrąca, to go ściska, to szczypie go z prawej, to skubie z lewej, to daje mu jakieś znaki nogą, to atakuje z dołu... Nie dziw więc, że nawet martwy sprzęt dostaje nareszcie spazmów i śmieje się, płacze... no, albo ja wiem, czego on nie wyrabia?... Krótko mówiąc, gdyby pan Reisenauer przestał być kiedy

Wielkim ponownie słuchał skrzypka Stanisława Barcewicza¹¹ oraz dzieł Ludwiga van Beethovena, Felixa Mendelssohna Bartholdy'ego, Antoniego Rubinsteina i Fryderyka Chopina w wykonaniu pianisty wiedeńskiego Alfreda Grünfelda¹². 15 I 1899 roku wybrał się na do ratusza warszawskiego, by w Sali Aleksandryjskiej wysłuchać Ignacego Paderewskiego z orkiestrą symfoniczną pod batutą Emila Młynarskiego¹³. Osobowość artysty zrobiła na nim ogromne wrażenie, które tylko potwierdzić mogły recitale w dniach 19 i 21 I, na które także się udał. Wakacje w Nałęczowie zetknęły go ze znaną śpiewaczką Julią Uszyńską¹⁴ oraz z kompozytorami polskimi: Władysławem Żeleńskim i wspomnianym wyżej Ludwikiem Grossmanem (1878, 1885). Odnotował wizytę śpiewaczki Elly Russel w XI 1887 roku¹⁵, zaś Paulina Lucca (właśc. Maria Paulina Mallinger – B.K.O.) w 1889 roku zaabsorbowała go w takim stopniu, by zaistnieć jako bohaterka całej kroniki, a w niej adresatka „cierpkiej ody”, zaczynającej się od słów:

fortepianistą, mógłby zostać niezrównanym masażystą. I miałby szaloną praktykę między chorymi na nerwy damami, chociaż nie wiem, czy wpłynęłoby to na rozwój jego masażerskich zdolności...” (203).

- 11 Zob. K X 252. Przy okazji komentarza do słuchanej muzyki sformułował parę uwag na temat korespondencji sztuk (dźwięk i obraz malarski) oraz roli fotografii dokumentalnej.
- 12 Zob. K X 221.
- 13 Zob. K XVI 26–34. Paderewskiemu jako charyzmatycznej osobowości poświęcił Prus osobną kronikę. Z niej warto przytoczyć dwa fragmenty dotyczące muzykologicznych poglądów pisarza. „Każda dziedzina, duchowa czy materialna, nad którą pracowało wielu ludzi, jest podobna do wysokiego gmachu, w którym publiczność zna tylko parter, bo tam można zajrzeć choćby przez okno, ale nie zna pięter wyższych, bo tam trzeba wdrapywać się z wielką niekiedy pracą [...]. Tak samo z muzyką. Jej parter, a choćby i pierwsze piętro jest zrozumiałe, a dokładniej – jest odczuwane przez wszystkich, kto ma zdrowe uszy i kawałek serca. Ale są tam trzecie, czwarte i dziesiąte piętra, na które trzeba wchodzić przez długie lata nauki, przez wsłuchiwanie się w grę rozmaitych mistrzów, z których każdy robi jakiś wynalazek i posuwa sztukę o parę schodów wyżej” (31). Oraz: „[...] są i dwa gatunki muzyków. Jedni w melodii słyszą tylko melodię i ją przedstawiają słuchaczowi; drudzy zaś poza melodią odkrywają jakiś nowy świat – ruchliwy i żyjący i ten świat z jego smutkami i radościami, z jego rozmyślaniami, rozmowami, pieśniami lub wybuchami gniewu pokazują słuchaczom. [...] Może być, że każdy z nich [muzyków – B.K.O.] poza melodią widzi jakieś światy i dramaty; ale treść tych widzeń zależy od charakteru artysty. [...] Jeśli więc dusza tego człowieka jest oknem, przez które słuchacz ogląda ukryty w melodiach świat mistyczny, to łatwo zrozumieć, że przez tak piękne okno widzi z owego świata tylko najpiękniejsze obrazy” (33–34). W świetle tych słów wydaje się jasne, że dla Prusa wartość moralna artysty była integralnie związana z wartością tworzonej przezeń sztuki.
- 14 Por. *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, s. 196.
- 15 K X 220.

Paulina Lucca
Czule do serc puka,
Uszy bardzo raduje,
Kieszeń strasznie pompuje
itd.¹⁶

Interesowały go sprawy Filharmonii Warszawskiej. Zabrał na przykład głos w obronie kontrowersyjnego dyrektora Aleksandra Rajchmana, któremu w 1908 roku opinia publiczna zarzucała stałe obniżanie poziomu artystycznego placówki¹⁷, a Prus – apelował do niej o uznanie zasług, przede wszystkim docenienie starań Rajchmana o założenie Filharmonii w bardzo niekorzystnych dla polskich instytucji kulturalnych warunkach politycznych¹⁸. Nie pozostał obojętny na tematykę operową. Negatywnie odnosił się do artystycznego poziomu opery włoskiej, narzucanej społeczeństwu warszawskiemu przez dyrekcję rządowych teatrów¹⁹. W 1883 roku obejrzał przedstawienie *Aidy* Giuseppe Verdiego z udziałem Józefiny Reszkówny, która bezinteresownie dała wówczas w stolicy 12 występów, by zasilić pustą kasę teatrów warszawskich²⁰. W roku 1887 nudził się na *Don Juanie* Wolfganga Amadeusza Mozarta zaprezentowanym w Teatrze Wielkim z okazji setnej rocznicy powstania tego dzieła²¹. Krytycznie odniósł się także do obejrzanej w Teatrze Wielkim w roku 1891 opery Pietra Mascagniego *Cavalleria rusticana*. Uznał ją za dzieło interesujące, ale zbyt przereklamowane²². Konsekwentnie postulował podniesienie poziomu ogólnej kultury wokalne. 30 XII 1883 roku złożył taki oto wniosek do Towarzystwa Muzycznego:

Podobno Towarzystwo Muzyczne myśli założyć drugą szkołę muzyczną. Tak?... Bardzo dobrze. Tylko ponieważ zwyczajny ludzki głos jest najtańszym instrumentem danym przez Opatrzność, więc może by nowa szkoła wzięła sobie za specjalność ćwiczenie – tego daru nieba? Na całym świecie ucywilizowanym na chrzcinach, weselach, uctach, jubileuszach, nawet na spacerach łatwo jest spomiędzy zgromadzonych utworzyć chór śpiewacki. Zaś u nas śpiew jest tak zaniedbany, że nawet w kościele nie

16 K XII 83.

17 *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, s. 787 [komentarz].

18 Tamże, s. 656.

19 Por. K I, passim; K III 55–56.

20 K VI 123–124. Występy te dały asumpt Prusowi do sformułowania paru wniosków na temat koncertów na cel charytatywny oraz do reakcji społecznych na tego typu wystąpienia. Pisarz negatywnie odniósł się do głosów, które lekcewały intencje oraz artystyczny wysiłek Reszkówny.

21 K X 220–222. Relacjonując czytelnikom wrażenia z opery, nie omieszkał dowcipnie pochwalić się przed czytelnikami znajomością wyimków z *Katechizmu muzyki* Johanna Christiana Loebego (przeł. J. Kleczyński, Warszawa 1887).

22 K XII 116–118.

rozbiera się melodyj na głosy, ale beczy się jednym tonem. Nie jestże to wstyd dla kraju, który posiada Konserwatorium, Towarzystwo Muzyczne, „Echo Muzyczne”, krytyków i kompozytorów tyle, co gwiazd na niebie, i taki zmysł estetyczny, że wszyscy radzi byśmy być artystami – „to jest jeść, pić i po całych dniach nic nie robić” – jak mówił jeden z moich przyjaciół.²³

Choć gazety warszawskie umieszczały nazwisko Prusa wśród „towarzystwa najgorętszych melomanów”²⁴, po powyższym sondażowym przeglądzie kronik stwierdzić ostrożnie można, że jeśli melomanem rzeczywiście był, to raczej okazjonalnym i umiarkowanym. Miał z pewnością własny gust muzyczny. Preferował muzykę instrumentalną, mniej zachwycała go opera. Widział wagę i potrzebę kształcenia muzycznego na różnych szczeblach edukacji. Interesowała go osobowość artysty muzyka – kompozytora i wirtuoza. Miejsce i rolę muzyki, podobnie jak innych sztuk²⁵, widział w perspektywie procesów cywilizacyjnych, zatem nie ograniczał jej funkcji jedynie do sfery estetycznej.

Echa muzyczne jak dotąd nie wzbudziły większego zainteresowania badawczego (należy jednak odnotować nikłe pogłosy utworu u Aleksandra Świętochowskiego²⁶, Feliksa Araszkiewicza²⁷ i Janiny Kulczyckiej-Saloni, która o *Echach* wypowiadała się w tonie nader przychylnym, przypisując im nawet mile brzmiący epitet: arcydzieło²⁸) i nie doczekał się odrębnego studium analityczno-interpretacyjnego, zatem teraz ograniczymy się jedynie do bliższej, pełniejszej rekonstrukcji wydarzeń, które zaistniały w czasie między anonsem w „Echu Muzycznym” i publikacją *Ech*.

Niewątpliwie najbardziej dla nas interesującą sprawą jest tzw. spór Prusa o „estetykę idealną”. Swego rodzaju prologiem do polemiki były konstatacje Prusa na temat treści i formy obrazów Jacka Malczewskiego i Henryka Siemiradzkiego, krytyczne wobec stanowiska recenzenta w „Wiek” (1883, nr 253–255)²⁹. Estetyka idealistyczna – tematów wzniosłych i kunsztownej formy – miła „Wiekowi”, przez kronikarza określona była mianem „faryzeuszowskiej”³⁰. Ciąg dalszy kontrowersji, tym razem w odniesieniu do teatru, zaangażował

23 K VI 289.

24 K VII 288.

25 Por. B. Prus, „*Obrazy wszystkiego*”. O literaturze i sztuce. Wybór z *Kronik*, wyb. i wpraw. S. Sandler, przypisami opatrzył B. Szleszyński, Warszawa 2008.

26 A. Świętochowski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w: *Polska krytyka literacka (1800–1918): materiały*, t. 3, pod red. J. Krzyżanowskiego, Warszawa 1959, s. 375–376.

27 F. Araszkiewicz, dz. cyt., s. 197–198.

28 J. Kulczycka-Saloni, *Nowelistyka Bolesława Prusa*, Warszawa 1969, s. 45.

29 *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, s. 319.

30 K VI 240.

Prusa i Władysława Bogusławskiego. Pretekstem stało się wystawienie w stolicy dramatu Ernesta Legouvé *Anna de Kerviller*. Data tego przedstawienia zbiegła się rocznicą założenia w Warszawie przytułku dla ubogich położnic. Kpiąc z wielkich wzruszeń, jakich doznawali warszawscy widzowie na przedstawieniu francuskiego dramatu („[...] publiczność leje łzy jak centralny zakład wodociągów warszawskich”³¹), pisarz stwierdził, że w ówczesnej polskiej sytuacji polityczno-społecznej o wiele bardziej wzruszające są przytułki dla ubogich położnic³². Bogusławski, ironizując na temat wywodów kronikarza, ubolewał, że Prus sądzi dzieła sztuki ze „stanowiska ...akuszerii”. Prus odpowiedział na to:

[...] poeci i malarze, oni sami i ich utwory, są w najogólniejszym pojmowaniu – owocami życia i rozwoju społecznego. [...] Według więc praw natury społeczeństwo nie jest dla sztuki, ale sztuka dla społeczeństwa. Więcej wart jest człowiek niż jego obraz [...]. Więcej niż piękno w obrazach, muzyce i poematach warte jest piękno w życiu i w narodzie. [...] Wy, panowie od krytyki, upominacie się tylko o piękno w teatrze, na koncercie, w obrazie, my zaś, spoglądający na sztukę ze stanowiska akuszerii, chcemy piękna, to jest: jedności i różnorodności, ruchu i rytmu, wolności i prawa, siły i umiarkowania – w narodzie. My też jesteśmy artystami w najtrudniejszym materiale, jaki kto kiedykolwiek obrabiał, a jedyną naszą zaletą jest to, że ów materiał uważamy za cenniejszy od wszelkich fantazji.³³

Około 30 XII 1883 roku Aleksander Głowacki obejrzał jasełka w sierocińcu Warszawskiego Towarzystwa Dobroczyńności przy ulicy Freta i w sprawozdaniu kronikarskim zalecił wskrzeszenie misteriów, które wśród mas ludowych mogą zaszcześcić gust do teatru. Proponował też rozpisanie „konkursu na sztuki ludowe, osnute na Historii Świętej, legendach, bajkach i opowieściach, to jest na treści dobrze znanej ludowi”³⁴.

W noworocznym numerze „Kuriera” Prus ogłosił pięć krótkich nowelek, wśród nich *Żyjący telegraf*, *Kocha – nie kocha*, *Orestes i Pylades*, *Pleśń świata*, *Zwierciadło*³⁵; potem pracował nad *Szpiegiem*, brał również udział w odczytach Włodzimierza Spasowicza. W ostatnich dniach kwietnia lub na początku maja 1884 roku uczestniczył w jednym z koncertów Aleksandra Myszugi w teatrze warszawskim, a wrażeniami z występów lwowskiego śpiewaka dzielił się w korespondencji do petersburskiego „Kraju”³⁶.

31 Zob. K VI 248.

32 Zob. K VI 249.

33 Zob. K VI 258.

34 Zob. K VII 13.

35 *Bolesław Prus 1847–1912. Kalendarz życia i twórczości*, s. 320.

36 Zob. K VII 324.

Co z tego przeglądu kalendarium wynika? Przed drukiem *Ech* Prus deliberował nad miejscem twórczości artystycznej w życiu społecznym, pytał też o sens twórczości artystycznej. Powracał też myślą do roli misteriów, bajek i legend, czyli form i przekazów o bardzo dawnej tradycji.

ORFEUSZ W XIX WIEKU

Orfeusz to wieki, ponadczasowy temat sztuki europejskiej. Jak bardzo temat orficki zadomowiony jest w wieku XIX, uświadamia lektura książki Magdaleny Siwiec³⁷, studia Cezarego Rowińskiego³⁸ i prace zebrane w tomie *Mit Orfeusza*³⁹. Gros uwag sformułowano jednak w odniesieniu do sztuki pierwszej połowy wieku XIX i potem dla sztuki współczesnej (tu zwłaszcza dla odczytań Czesława Miłosza i Zbigniewa Herberta, ale także Leszka Kołakowskiego, Anny Świrszczyńskiej i innych), a obecność mitu orfickiego w drugiej połowie wieku XIX uważa się za ledwie zauważalną i to raczej w odmianie parodii i kpiny, jak u bijącego wówczas rekordy popularności Jacques'a Offenbacha. Tym bardziej Orfeusz pozytywistów, zwłaszcza polskich, jest wart opisanania, a wszystkie miejsca, w których się (dyskretnie zazwyczaj) pojawia, godne uważnego oglądu. O ciekawym wprowadzeniu wątku orfickiego w *Naszej szkapie* Marii Konopnickiej napomknęłam już wcześniej⁴⁰. Motywom orfickim w *Quo vadis* poświęciła bardzo interesujące szkice Adrianna Adamek-Świechowska⁴¹. Literaturoznawcy zajmujący się obecnością antyku i refleksem mitologicznym w sztuce polskiej nie wspominają o tym dziele Prusa, które jest przecież trawestacją mitu⁴². Czas więc na parę uwag o Orfeuszu Prusa.

37 M. Siwiec, *Orfeusz romantyków. Mit o Orfeuszu w twórczości Juliusza Słowackiego i Gèrarda de Nerval w kontekście epoki*, Kraków 2002.

38 C. Rowiński, *Orfeusz i Eurydyka*, w: *Mit – człowiek – literatura*, pod red. S. Stabryły, Warszawa 1991.

39 *Mit Orfeusza. Inspiracje i reinterpretacje w europejskiej tradycji artystycznej*, pod red. S. Żerańskiej-Kominek, Gdańsk 2003.

40 B.K. Obsulewicz, *Pietas według Konopnickiej. Dwie obserwacje*, w: *Poszukiwanie świadectw. Szkice o problematyce religijnej w literaturze II połowy XIX wieku i początku XX wieku*, pod red. J.J. Malika, Lublin 2010, s. 110.

41 Por. A. Adamek-Świechowska, „*Quo vadis?*” *Henryka Sienkiewicza w świetle mitu orfickiego*, w: *Henryk Sienkiewicz. Tradycje rodowe, epizody biografii, twórczość*, pod red. L. Ludorowskiego, Lublin 2008; też, *Czara, szmaragd a sfinks w „Quo vadis?” Henryka Sienkiewicza*, w: *Konfrontacja i dialog w tekstach kultury polskiej*, pod red. S. Szykiewicza, B. Walęciuk-Dejneki, T. Rokosza, Siedlce 2011, s. 125-143.

42 Por. T. Sinko, *Hellada i Roma. Przegląd utworów na tematy klasyczne w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, Lwów 1933.

TRZY I PÓŁ WARIACJI NA TEMAT ORFEUSZA

Jak przedstawia się kompozycja tekstu? Na *Echa muzyczne* składają się trzy osobne krótkie utwory narracyjne, z których każdy stanowić by mógł osobną fabularną całość. Uwaga o autonomiczności poszczególnych części pasuje zwłaszcza do części I i III, gdyż pomiędzy częścią I i II występuje subtelna stylistyczna koniunkcja, wyrażona inicjalnym zdaniem części II: „I on miał pociąg do fortepianu” (EM 89)⁴³. Spójnik pozwala mówić o głębszych kompozycyjnych więziach pomiędzy obydwoma ogniwami cyklu.

Odrębność czy odmiennosc trzeciej całości zaznacza się również w tutulaturze. Część I nosi tytuł *Orfeusz handlujący*, część II *Orfeusz w niewoli*, część ostatnia pozbawiona jest dookreśleń i tytuł jej brzmi: *Orfeusz*. Łącznikiem tego tryptyku, oprócz wspomnienia imienia mitycznego bohatera w nagłówkach i wprowadzonej przez autora porządkowej numeracji (I, II, III), jest również motto do całego utworu. Do całego, gdyż poprzedza całość I. Oto jego treść:

Już nie pójdą za tobą, Orfeuszu, ani wolne stada dzikich zwierząt, ani szemrzące dęby, ani skały, roztkliwione twoim śpiewem. Nie zatrzymasz padającego gradu, ani wściekłości fal morskich, ani gwałtownych wichru podmuchów, ani nieskończonego pasma obłoków, które ciągną po niebie, bo – już nie ma cię, Orfeuszu... Na próżno leje łzy twoja matka, Kalliope. Daremne żale, skoro nawet wielcy bogowie nie mogą własnych dzieci uratować od zgonu... (EM 83)

Nie udało się ustalić, skąd autor zaczerpnął ów tekst. Z pewnością jednak wprowadzenie takiego motta programuje odczytanie całości jako elegii, trenu czy nawet lamentacji. Rzeczywiście, dwie pierwsze całości, każda w innym stylu, gdyż pierwsza poprzez gryzącą ironię, a druga przez ironię nasyconą rozpaczą, dokumentują fiasko „reaktywacji Orfeusza” w XIX wieku, potwierdzają brak we współczesnej kulturze miejsca dla sztuki rozumianej jako poskramianie praw natury i metamorfoza człowieka. Znakomity badacz twórczości Prusa, Zygmunt Szweykowski, podkreślał wielorako motywowany i na różne sposoby wyrażający się pesymizm, który opanował autora *Omyłki* w latach 80. XIX wieku, i wybór takiego motta świetnie mógłby tę tezę badawczą poprzeć⁴⁴. Ale część ostatnia jest ocaleniem nadziei, że może jeszcze nie wszystko w kwestii Orfeusza stracone, a zatem (być może) odczytywać ją wolno jako polemikę z tendencją do wylewania dziecka z kąpielą, albo próbę zmierzenia się z heglowską triadą: teza, antyteza, synteza.

43 Wszystkie cytaty z *Ech muzycznych* pochodzą z: B. Prus, *Pisma*, pod red. Z. Szweykowskiego, t. 6, Warszawa 1948, s. 83–119. Cytowane wydanie oznaczam w tekście skrótem EM wraz z numerem strony.

44 Z. Szweykowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972, s. 94 i n.

Co jeszcze zwraca uwagę w kompozycji dzieła? Środkowa część, najdłuższa, podzielona jest na dwa jakby odcinki czy epizody, co zostało oznaczone przez wprowadzenie graficznych znaków (gwiazdek) pomiędzy nie. Próbę wytłumaczenia tego faktu podejmiemy za chwilę. Zatem tryptyk nie jest ściśle regularny. Mamy trzy i pół wariantu losu współczesnego Orfeusza. To „pół” mogłoby być argumentem na rzecz krytyków, którzy często wytykali niedoskonałości i błędy Prusowskiej sztuce kompozycji. Zanim podejmiemy próbę obrony Prusa, zwróćmy uwagę jeszcze na dwie kwestie. W części I pojawiają się trzy „paradramatyczne” scenki dialogowe, urywki rozmów prowadzonych w czasie koncertu przez jego uczestników. Forma ta znana jest z publicystyki Prusa, posługiwał się nią w kronikach, gdy chciał szybko ukazać różne, często sprzeczne, aspekty ludzkich ocen jednego faktu. Mnożeniu punktów widzenia towarzyszyła zazwyczaj mniej lub bardziej kamuflowana intencja satyryczna. Część II to Prusowskie *ad vocem* do wiersza Adama Asnyka *Orfeusz i bachantki*⁴⁵. Cytat z tego liryku dwukrotnie pojawia się w pierwszym ogniwie tej całości⁴⁶. W części III, ostatniej, sześciokrotnie przytoczone zostają fragmenty różnych ludowych pieśni⁴⁷. Zatem epicka narracja „wzboğacona” zostaje o elementy liryczne ludowej i „wysokiej” proveniencji oraz o elementy rudymen tarne dramatyczne. Prus wyraźnie dbał o to, by kompozycja była spójna, ale zadbał też o to, by nie była monotonna.

Co zatem napisał Prus? W terminologii muzycznej wariacje – a w zasadzie temat z wariacjami – to samodzielna forma muzyczna lub część większego utworu instrumentalnego o dość swobodnej budowie. Istotą wariacji jest przetworzenie tematu lub jego motywów. Liczba przetworzeń zależy od

45 A. Asnyk, *Orfeusz i bachantki*, w: tegoż, *Poezje zebrane*, oprac. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 552–555, komentarz edytorski – s. 868–869. Wiersz powstał 13 x 1880 roku, dedykowany był Marii Ilnickiej.

46 Pierwszy raz cytuje Prus fragment następujący (z wypowiedzi Dionizosa, do której powrócić wypadnie w ostatniej partii niniejszych analiz): „Trudno! Nie można powstrzymać strumienia, / ani młodzieńczych uniknąć nadużyć – / Kroczące na przód nowe pokolenia / Kruszą narzędzia, co im nie chcą służyć”. W partii końcowej znalazł się cytat taki: „Powróciłem z podziemnej otchłani, / Z pośępnego umarłych królestwa – / I wciąż widzę, jak cierpią skazani, / Widzę wieczność męki i nices twa... / I straciłem u piekielnych progów / Pamięć szczęścia i słonecznych bogów. / Zosta wiłem za straszliwą bramą / Me j miłości i walk moich ślady, / A wyniosłem ból i rozpacz samą...”. Cytaty z dzieła Asnyka stanowią dowód na to, że Prusa interesował temat orficki.

47 Oto ich incipity: „A kto chce rozkoszy użyć, / niech do wojska idzie służyć...”, „Nie dlatego śpiewam, co by sły chać było, / A ino dlatego, żeby się nie cniło...”, „Nieszczęśliwy czasie, pokochali ś ma się...”, „Szła sierotka po wsi – obsiedli ją źli psi...”, „W zielonym gaiku ptasz kowie śpiewają...”.

inwencji kompozytora⁴⁸. Temat może być własny (u Prusa realizuje to cz. I), zaczerpnięty z dzieła innego kompozytora (u Prusa cz. II) lub oparty na motywach z muzyki ludowej (cz. III). Czyli podtytuł *Ech* mógłby brzmieć: *ornamentalne wariacje na temat Orfeusza*.

ARTYSTA

Bez wątpienia Prus w swojej wizji losu Orfeusza ukazał trzy modelowe, wzorcowe biografie artysty swoich czasów. Mało w tych biografiach jasnych punktów. Pozornie, ale tylko pozornie, najwięcej ich w części inicjalnej. *Orfeusz handlujący* to utalentowany, urodzony wśród zamożnej i muzycznej rodziny człowiek. W opisie jego młodości, stylizowanej na biografie wunderkinda⁴⁹, odnaleźć można czytelne nawiązania do losów muzycznego geniusza wszech czasów: Mozarta. Bohater (Prus nie podaje jego imienia) „nuty poznał w ciągu tygodnia, a najtrudniejsze melodie grał po jednorazowym usłyszeniu. W ósmym roku wcielenia grywał pod serwetą i na serwecie, nigdy nie chybiając klawisza” (EM 83) – jak Wolfgang Amadeusz. Dalszy ciąg kariery to typowa droga artysty wirtuoza: ukończenie paru konserwatoriów i wyrabianie osobistych znajomości w świecie uznanych sław.

[...] uzyskawszy posłuchanie u Liszta, padł przed nim na kolana, innym razem miał szczęście ucałować rękę Verdiego: później napisał pochwałę Meyerbeera, a w pół roku odbył pielgrzymkę do Bayreuthu, aby tam, u stóp twórcy muzyki przyszłości [tj. Ryszarda Wagnera – B.K.O.], odwołać swoje dawniejsze błędy, usprawiedliwiając je nadmiarem zapału dla sztuki [...]. Tym sposobem pozyskał życzliwość różnych szkół i mistrzów.

(EM 84)

Wtedy zaczął „zastanawiać się nad sposobami przetwarzania muzyki na pieniądze” (EM 84). Obmyślił system koncertowy prosty, ale skuteczny: co roku komponował nowy utwór i uczył się grać jakiś trudny kawałek, ale tak biegle, że nikt mu nie dorównywał. Te fakty od razu nagłaśniali zaprzyjaź-

48 „Wariacje to zmiany tematu lub innych struktur melodyczno-harmonicznych, zachodzące w dziele muzycznym. Gdy zmiany te decydują o formie utworu powstaje forma wariacyjna. Gdy stosowane są w ramach innych form prowadzą do techniki wariacyjnej, która należy do najczęściej stosowanych środków konstrukcyjnych. [...] mogą być stosowane dwa rodzaje wariacji: ornamentalna i charakterystyczna. Ornamentalna zachodzi wtedy, gdy stosowane są środki zdobnicze bez naruszania tematu, zaś charakterystyczna wtedy, gdy temat ulega przeobrażeniom”. Więcej na temat wariacji zob. J. Zabża, *Wariacje*, w: *Encyklopedia muzyki*, pod red. A. Chodkowskiego, Warszawa 1995, s. 944–945.

49 E. Szczurko, „Cudowne dziecko” w muzyce klasycznej, w: *Dziecko. Studium interdyscyplinarne*, pod red. E. Sowińskiej, E. Szczurko, T. Guza, P. Marca, Lublin 2008, s. 307–324.

nieni a uznani w świecie profesjonalni krytycy. Ze świeżymi nabytkami objeżdżał Europę, grając w stolicach świata. Przywoził stamtąd kolejne pochlebne recenzje. Nieprzychylnymi gardził. Po powrocie z zagranicy objeżdżał miasta w kraju, zawsze najpierw odpowiadając na prośby o koncert charytatywny. „Po pierwszym przygodnym występie miasto zaczynało pałać żądzą powtórnego usłyszenia mistrza” (EM 86). Po jakimś wahaniu mistrz ulegał i dawał koncert kolejny, tym razem nader sownie opłacany, gromadzący miejscową arystokrację, finansistów i entuzjastów. Prus wróży mu długą i szczęśliwą przyszłość, gdyż znajduje się pod opieką współczesnych trzech gracji: muzyki, sprytu i pieniędzy (EM 89).

Co zwraca uwagę w tej kreacji? Orfeusz jest profesjonalnym, wyedukowanym muzykiem. Jest też mistrzem w sprzedaży swego talentu i jego produktów. Organizuje wokół siebie świat mediów, umie zadbać o – jakbyśmy dziś powiedzieli – PR, zna przyciągającą moc reklamy i zniewalającą – promocji. Korzysta z pomocy profesjonalistów, sobie zastrzegając troskę o „markę produktu”. Prus pokazuje artystę jako element showbiznesu, w którym chodzi nie tyle o wartość estetyczną sztuki, ile o zaspokojenie snobistycznych, towarzyskich potrzeb jej zaściankowych „użytkowników”. Sztuka jest produktem, wielkodusznie, a w gruncie rzeczy w sposób wyrachowany i skalkulowany oferowanym tym, którzy chcą zaistnieć dzięki „gwiazdzie”. Trzy dialogowe scenki, o których wspominałam, to udane ministudia cech „sfer pasożytujących na sztuce”⁵⁰. Prus był na zjawisko „lichoty poziomu publiczności polskiej w sprawach sztuki”⁵¹ szczególnie czuły, co poświadczają opisy koncertów w *Lalce* i w *Emancypantkach*. Można uznać, że zanim pokazał kulisy występów Rossiego, Molinariego i koncertowe reakcje iksinowskiej publiczności, miała wiedzę o tym, jak się buduje artystowski *image* i jak obraca się *image* w „grad bankocetli” i westchnienia entuzjastek, napędzające komercyjną maszynę przemysłu rozrywkowego, autor *Dusz w niewoli* ujawnił w króciutkim szkicu poświęconym *Orfeuszowi handlującemu*.

ORFEUSZ W NIEWOLI

Bohater tego opowiadania jest też cudownym dzieckiem, przychodzi jednak na świat jako potomek niezamożnej nauczycielki muzyki i skromnego urzędnika. Potencjał talentu ma nie mniejszy niż jego poprzednik, a poza tym wyróżnia się zdolnością pogłębionej interpretacji, pasją i wyrazistą indywidualnością. Ze skromnego klawikordu potrafi wyprowadzić poruszające melodie. Szczęśliwy zbieg okoliczności sprawia, że znajduje się sponsor-filantrop,

50 F. Araszkiewicz, dz. cyt., s. 197.

51 Tamże.

który umożliwia mu ukończenie konserwatorium. Ale dobra passa nie trwa długo. Obumierają go rodzice i protektor, zatem nie ma pieniędzy, by udać się na dalsze kształcenie za granicę. Zaczyna udzielać lekcji gry na fortepianie. Nie potrafi jednak „jako czystej krwi artysta” nic zaoszczędzić, jest bowiem poszukiwany w towarzystwach i ma przyjaciół. Gdy wreszcie dociera doń prawda, że „się marnuje” – na zaplanowany koncert przychodzi ledwie garstka publiczności. Zorganizowany paszport pozostaje więc w kieszeni. Prus zauważa: „Większość [słuchaczy – B.K.O.] znowu zaczęła się skupiać około cudownych dzieci, nowych talentów, albo głośnych znakomitości. O nim po trochu zapomniano” (EM 93). Dalej jest tylko gorzej. Pan Adam żeni się, żona choruje, zarobki nauczyciela muzyki nie pokrywają kosztów jej leczenia i utrzymania córki. Żona umiera. Artysta zaczyna pić, traci lekcje, cierpi na paraliż dłoni. Muzyk gra w podrzędnej knajpie do kotleta i piwa, a gdy i stamtąd zostaje wyrzucony, przystaje na propozycje gry od godziny 23, co oznacza: w domu publicznym.

Prus nieraz opisywał artystyczny proletariats⁵². W tym rewersie artysty sukcesu Prus pokazuje czynniki, które skazują współczesnego Orfeusza na porażkę. Pierwsza z nich to rysa na charakterze: niefrasobliwość. Inne zaś czynniki pokazują kręgi niewoli, w którą popada muzyk: brzemień rodziny, którą musi utrzymać, kajdany wyrobniczej pracy nauczycielskiej, pęta nałogu i rezygnacji ze sztuki wysokiej na rzecz dźwięków serwowanych do jadła. To tematy wielokrotnie podejmowane w publicystyce i „ograne” elementy portretu artysty romantycznego i postromantycznego.

Prus jednak udziela pewnej odpowiedzi, która wydaje się niezwykle nowoczesna: zwraca uwagę na niewolę czasu. Moda na sztukę i artystę jest krótka i przemijająca. To coraz szybsze zmienianie się mód, wymagające od artysty chcącego prosperować na rynku sztuki refleksu i elastyczności, stawia go przed alternatywą: niszowo (i biednie) lub zgodnie z obowiązującą modą (kosztem schlebiana doraźnym i z reguły niewybrednym oczekiwaniom szerokiej publiczności).

ORFEUSZ

Muzyk z tej części wariacji jest ludowym skrzypicielem. Samoukiem.

Był to człowiek niemłody, brzydki i obdarty; słynął w całej okolicy jako najlepszy skrzypek, który dużo pił, a mało zarabiał. Miał bowiem kaprysy: najczęściej wysługiwał się darmo, lecz czasem nie chciał grać i za największe pieniądze. Zresztą nigdzie nie mieszkał, a odziewał się o tyle, o ile mu podarowali jaką szmatę uczciwi ludzie.

(EM 114–115)

52 Por. *Dusze w niewoli, Emancypantki*.

Na imię mu Jasiek. Jasiek Muzykant. Gdyby stójka nie był nadto brutalny wobec bohatera o trzy lata wcześniejszej noweli Sienkiewicza (*Janko Muzykant*), to – kto wie? – może wyrósłby z niego taki prowincjonalny artysta, niepokorny, wolny, osobny. To on interesuje się losem pobranych w rekruty młodych ludzi i jemu udaje się ich rozweselić. Trzymani w odwachu pod strażą służbisty-feldfebla wracają, na moment, do pozostawionych żon, matek, rodzin. Dzięki jego grze feldfeblowi, „kamiennemu” (EM 117) żołdakowi – śni się sielankowy sen i przywrócona zostaje pamięć. Dorosły staje się na powrót dzieckiem, a scenie jego nowych narodzin asystuje mityczny akuszer we wcieleniu prowincjonalnego muzykanta. Jasiek gra i śpiewa, i robi to z taką ekspresją, że wydobywane przez niego tony „zdawało się, że kłują pierś i wciskają się aż na dno serca” (EM 116). Jeśli muzyka ma coś wspólnego z misterium, z transgresją, to tylko tu. Muzyka i jej wykonawca jest „spełniony”, gdy „umie zaklinać duchy” (EM 190) Styk sztuki i magii jest tu wyraźnie wyczuwalny. Tylko taka sztuka, sztuka-terapia, sztuka-akuszeria ma sens. Ta sztuka wyrasta z pieśni gminnej. W tym zatem momencie Prus i Cyprian Kamil Norwid mogliby spojrzeć porozumiewawczo na siebie⁵³. „I stąd największym prosty lud muzykiem, Lecz muzyk jego płomiennym językiem [...]” (*Promethidion*, 1850).

DOBROCZYNNOŚĆ I MIŁOSIĘDZIE

Dla Prusa sztuka była użytkowa. Precyzyjniej: była teleologiczna. Z pewnością nie podpisałby się pod postulatem sztuki dla sztuki, choćby dlatego, że za bardzo był „społecznym personalistą”. *Echa muzyczne* powstały, jak o tym wspominałam na początku, w kontekście położniczej „akuszerii” i Prus nie omieszkał wyeksponować w całym swoim cyklu związków muzyki (szerzej: sztuki) z dobroczynnością, *spiritus movens* troski o najmłodsze pokolenie najuboższych warszawian. W pierwszej części Orfeusz staje się taką znakomitością, że „wzywają go o pisanie aforyzmów na cele dobroczynne”.

Pisał więc w Paryżu – o wolności i braterstwie ludów, w Madrycie – o wzniosłości religii katolickiej, w Berlinie – o filozofii muzyki, w Warszawie – o miłości ojczyzny, w Rzymie – przeciw doczesnej władzy papieża, a w Petersburgu – o pięknej przyszłości ludów słowiańskich.

(EM 84–85)

O tej filantropijnej praktyce i o jego koncertach na biednych, które *nota bene* gromadziły głuche hrabiny – Prus pisze z wyraźnym sarkazmem. Połączenie

53 Wspomniany już Araszkiewicz skomentował ów fakt następująco: „W pieśni ludowej i w artystach z ludu widzi Prus przyszłość kultury muzycznej i pod tym względem zbliża się do stanowiska Chopina i Norwida, a więc już nie jest pozytywistą w czystym znaczeniu tego słowa” (F. Araszkiewicz, dz. cyt. s. 197).

dobroczynności i sztuki (tak częste i w XIX wieku, i dziś) jest dla Prusa nieczyste, podejrzane, zwłaszcza jeśli ma efektowną, nagłościoną oprawę.

Z dużą natomiast sympatią potraktowany jest spontaniczny dobroczyńca – meloman, który zainteresował się losem uzdolnionego Adama, a potem ofiarnie (i jak można się domyślać – konsekwentnie) do swej śmierciłożył na rozwój jego talentu. Ważne w tej obserwacji jest i to, że otoczył opieką nie tylko jego samego, ale i jego rodzinę. A przecież w przytoczonej wypowiedzi muzyka:

[...] Boże mój – szepnął – co się ze mną stało i za co?... Jaki zły duch wprowadził do naszego domu człowieka, który chciał mi zrobić najlepiej i... zgubił... (EM 103)

expressis verbis zawarty jest wielki żal do filantropa, że otworzył przed nim wrota iluzorycznego powodzenia i szczęścia. Trochę to tak, jakby Eurydyka miała żal do Orfeusza, że zakłócał jej „rozstrzygniętą” egzystencję. Prus wiedział, że filantropia nie jest lekiem na całe zło, że jest zaledwie cieniem szansy i że wbrew oczekiwaniom bardzo często kończy się daremnie lub zatrzymuje w pół drogi.

I wreszcie trzecia odsłona. Nie ma tu nawet wzmianki o dobroczynności czy miłosierdziu. A przecież Jasiek, który nieproszony stał się orędownikiem i pocieszycielem „uwięzionych” rekrutów i ich kobiet, które dzięki jego muzyce przestały być płaczkami, żałobnicami; skrzypek wiejski, który wydobył z feldfebla zamarłą część jego ludzkiej natury – to on był nieskażonym dawcą bratniej pomocy. Dla Prusa, a wielokrotnie i na różne sposoby dawał temu wyraz, najszlachetniejszym rodzajem miłosierdzia jest ten, kiedy w niczym nie przybiera ono sformalizowanej postaci⁵⁴.

MIT

Ten fragment niniejszej wypowiedzi powinien rozrosnąć się w osobną i nie-małych rozmiarów partię, referującą dzieje mitu Orfeusza. Rozmiary tej partii odpowiadać by musiały randze tego mitu w dziejach kultury europejskiej, a mowa o

[...] jednym z kluczowych mitów [...], który przeniknąwszy z pogańskiego antyku do chrześcijaństwa, w czasach nowożytnych znów wrócił do świeckich opowieści i w niezliczonych odmianach przedstawiał losy artysty i jego miłości, przypominał o przenikaniu potęg duchowych do świata materii.⁵⁵

54 Por. B.K. Obsulewicz-Niewińska, *Nieobałamucona wrażliwość. Pisarze okresu pozytywizmu o filantropii i miłosierdziu*, Lublin 2008, *passim*.

55 D. Kudelska, *Dukt pisma i pędzla. Biografia intelektualna Jacka Malczewskiego*, Lublin 2008, s. 320. Tam bibliografia przedmiotu, z której należy przywołać: P. Monceaux,

Z powodów dyscypliny badawczej tło kontekstowe należy dramatycznie zawęzić i ograniczyć się do przypomnienia, że z imieniem Orfeusza wiążą się trzy motywy, stale powracające w sztuce kultury zachodniej. Pierwszym jest motyw muzyki, która ma władzę nad wszelkim stworzeniem, drugim motyw miłości „trwającej poza grób”, przełamującej wszelkie przeszkody. Trzeci motyw to podróż do piekieł, której celem jest poznanie tajemnic świata zmarłych⁵⁶. W *Echach muzycznych* Prusa aktualizują się dwa z tych trzech motywów, jedynie szczątkowo zasygnalizowany jest wątek miłosny. Ponieważ interpretacja Prusa aktualizuje mityczny przekaz, piekło jest dla autora *Lalki* rzeczywistością ziemską: zamyka się w ścianach tawerny, lupanaru, odwachu; na smak alkoholu pitego dla zaspokojenia głodu, jest pustką otaczającą małą dziewczynkę, której ojciec nie ma czym opłacić czesnego. Jest też utajone w sali koncertowej wiwatującej na cześć wirtuoza, bo im wyżej wznosi się prestiż mistrza i im potężniejsze są zasoby jego portfela, tym niżej wycenia czytelnik jego walory moralne.

Prus – moralista wie, w co grają ludzie⁵⁷. Nie wątpi też, wbrew inicjalnej deklaracji z motta, w trwałość i moc orfeuszowej zdolności do panowania nad naturą. Również i tu współcześni badacze orfickich mitów tacy jak Jean Coman byliby z Prusem zgodni. Jego Orfeusz nie poskramia dzikich zwierząt i burz, lecz pierwotne, okrutne instynkty drzemiące w człowieku⁵⁸. To poskromienie jest dla Prusa pierwszym warunkiem powstania wszelkiej kultury i zrębów społecznej harmonii. O tym zdaje się mówić wyraźnie alegoria zapisana w części III cyklu: doświadczenie dzieciństwa przez zbrojnego żołnierza pod wpływem słuchanej pieśni i ulżenie w bolesnej tęsknocie rekrutom.

Zupełnie na sam koniec słów parę o „trzy i pół”. Dlaczego Prus dzieli środkową część na pół? Jak można mniemać, czyni to pod dyktando *Orfeusza i bachantek* Asnyka, a tym samym reaktywuje i uszczegóławia jeden z mniej popularnych wariantów mitu. Gdy Orfeusz Asnyka zostaje rozszarpany przez bachantki, wtedy nad jego ciałem rozlega się monolog Dionizosa, wspomi-

Orpheus, w: *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines d'après les Textes et les Monuments*, ed. Ch. Daremberg, M.E. Saglio, Paris 1873–1899, t. 4, s. 241–256. Zob. też: M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Paris 1989; J.M. Linforth, *The Arts of Orpheus*, Berkeley and Los Angeles 1941; J. Bellas, „*Orphée*” *au XIX^e et au XX^e siècle: interférences littéraires et musicales*, „Cahiers de l'Association Internationales des Études Françaises” 1970, nr 22.

56 C. Rowiński, dz. cyt., s. 105.

57 Nawiązuję tu do tytułu i treści pracy Ericka Berne'a (*W co grają ludzie. Psychologia stosunków międzyludzkich*, przeł. P. Izdebski, Warszawa 2004).

58 J. Coman, *Orphée, civilisateur de l'humanité*, Paris 1939; cyt. za: C. Rowiński, dz. cyt., s. 107.

nającego między innymi o „słodkim napoju szumiącym w czarze” i o gronie biesiadników, o rzeszy żywych, którzy domagają się nowej pieśni⁵⁹. U Prusa nie pojawia się dosłownie wątek dionizyjski, ale fragment drugi, gdy już los Adama jako przegranego Orfeusza jest przesądzony, rozgrywa się w znacznej części w tawernie, odmalowanej z rodzajowymi szczegółami, takimi jak oracje kucharza, reakcje na rytm tanecznej muzyki itp. Dionizyjskie uciechy podniebienia zostają zresztą dopełnione sugerowanymi innymi uciechami w miejscu, w którym uczyty zaczynają się po godzinie 23. Tym samym, zgodnie z mitycznym wariantem, przewaga (w świecie materialnym) zostaje po stronie Dionizosa i jego wyznawców.

Zdaje się, że cykl Prusa, jak na wariacje przystało, zachowuje ścisły związek z archiwizorem, a jednocześnie stanowi interesujący przykład, jak bardzo zakorzenione w antycznej erudycji pokolenie pozytywistów potrafiło wykorzystać mityczne fabuły do diagnozowania problemów sobie współczesnych. A czasem także do tego, by antycypować te zjawiska, które okazały się znaczące dla sztuki czasów, które dopiero miały nadejść.



ABSTRACT

ON BOLESŁAW PRUS' *MUSIC ECHOES*

This paper is devoted to the interpretation of Bolesław Prus's *Music Echoes*. Notably, this has not been analyzed yet in the context of the musical erudition of the writer and aesthetic-teaching goals he set for music or the artists active in this field of art. The interpretative key of *Music Echoes*, as hinted by the author's inspiration, has become the wide, centuries-old cultural context evoked by the mythical figure of Orpheus. Another suggestion came from the composition of the text, which mimics the musical form of variations on a selected theme. The analysis revealed the applicability of motifs drawn from the mythological tradition for the diagnosis of the contemporary artistic and social environment, and for outlining problems faced by the recipients of postmodern art as well as its creators.

KEYWORDS

Bolesław Prus, *Echa muzyczne*, Orpheus, artist, music culture

59 „Pobojowiska, gruzi i cmentarze / Muszą się pokryć kwiecistą zasłoną, / I słodki napój musi szumieć w czarze, / I poić nowych biesiadników grono. / I słusznie rzesza żywych się domaga, / by dla niej z pieśni nowa jasność biła, / Świeża chęć życia i świeża odwaga, / Co by ją naprzód w przyszłość prowadziła” (A. Asnyk, dz. cyt., s. 555).