





Z rzeźby W. Szymanowskiego.

J. SŁOWACKI.

CEZARY JELLENTA

HARFY JULJUSZA SŁOWACKIEGO

Powrót szczątków ziemskich Juliusza Słowackiego „na ojczyznę” jest nie tylko wielkim świętem, lecz i pobudką do dalszych myśli o wielkim poecie. Jeden z rysów jego fizjonomii twórczej, tak wyjątkowo złożonej i bogatej, ma być uprzytomniony na tych kartach. Jest to rys wyjątkowego stosunku poety do muzyki. Dla zobrazowania stosunku tego postużyliśmy się fragmentem z monografji naszej p. t. „Muzyka wieszczów polskich”, mającej się ukazać niebawem w nakładzie wyd. „Gebethner i Wolff”.

1. HARMONISTYKA SŁOWA.

W POEZJI Adama Mickiewicza przeważa melodia, w poezji Słowackiego — harmonja. Jak w muzyce tak i w poezji są to dwa różne style. Różnica też taka i to różnica wielka zachodzi między dwoma tymi poetami. Pomimo wspólności epoki, pomimo jednakowego ulegania przemożnemu wpływowi romantyzmu, każdy z nich oznacza dla dzisiejszego człowieka całkiem odrębny rodzaj artystyczny. Mickiewicza stała dojrzałość i logika, skoordynowanie słów i myśli jasne i zawsze mniej lub więcej klasyczne i nie irracjonalne, czyni go mistrzem kantyleny, pieśni, motywu wyraźnego, jak stare klasyczne melodje włoskie, Słowac-



INSTYTUT
BIBLIOTEKI LITERACKICH PAN
BIBLIOTEKA
00-330 ul. Nowy Świat 72
tel. 25-69-43

kiego zaś wiersz, z błysków fosforycznych złożony, pełen plam i dotknięć kolorystycznych i impresjonistycznych, należy do stylów zorkiestrowanych, skoordynowanych według wewnętrznego poszeptu harmonij dźwiękowych. Świadomie i rozmyślnie nie uznaje on pęt woli logicznej, gdy żąda, ażeby strofa była „taktem nie wędzidłem“. Jeśli Mickiewicz opiewa Farysa w pustyni, Słowacki jest sam Farysem w poezji.

Słowo jego jest naprawdę źródłem, synonimem muzycznego dźwięku, jest zawsze pięknym, harmonijnym tonem, jest momentem świetnej gry na jakimś powietrznym instrumencie: „Otocz go lasem cyprysów, modrzewi, on się rozdzwięczy jak harfa Eola“. Pod tym względem Słowacki prześciga Mickiewicza o całe nowe artystyczne nawarstwienia.

Słowacki w dziełach swych nigdy nie wyrysowuje wyraźnie kształtów swych uczuć i idei. Otacza je tylko muzyką powietrzną i bezustannie wsłuchuje się, czy nie posłyszysz głosu harf. Istotnie słyszy je często i aż nazbyt często. Dla niego nawet kule moskiewskie, ostrzeliwujące Bar, brzmią niekiedy jak harfy; on sam „roi, śni, tworzy, harfy używa lub bicza“. Wszystko „gra jako harfa pełna czarów“ (A g e z y l a u s z).

Czysto muzyczny punkt widzenia Słowackiego wobec alchemji wiersza pozwala mu antycypować to, co dzisiaj nazywamy formizmem, sztuką czystej formy. Jemu nie są potrzebne legitymacje sensu: Jego harmonja polega na poważnych, szerokich wyrazach — i na otwartych samogłoskach. Wymagania Słowackiego, dotyczące harmonji, dochodzą do granic wyrafinowania i wyczulenia słuchu. Jest on cały opanowany adoracją dźwięku dla samego dźwięku. Znajdujemy w Notatkach i Zapiskach, w Raptularzu — zdumiewającą tezę zapowiedną:

„Po wielkiej liczbie dziś muzyków, kiedyś wielka liczba będzie harmonistyków poetycznych, piszących wiersze tylko dla dźwięku — aż pójdą wyżej...“ „Wyżej“ — oznacza wzniesienie się ponad czysty dźwięk do regionów ideologii ducha, wobec którego wszystko z czasem schodzi u Słowackiego na plan dalszy i któremu wszystko musi być podporządkowane. Bowiem on sam, jak przyznaje przez rewelatorstwo w Żmii i pierwszych płodach — malarstwo w Beniowskiem przeszedł i wkroczył w rewelatorstwo Polskości ducha.

Muzyka w „Żmii“ nie jest muzyką charakterystyczną dla Słowackiego. Tę znajdujemy później w „Królu Duchu“. Tu znikają zarysy dziejów, opowiadanych w ogólnej roztoce spienionej dźwięków. Tu drzewa szumią, jak dusze, ale nic się nie rozgrywa wyraźnie i plastycznie. Potrzeba klucza objaśnień i komentarzy. Jeszcze w pierwszych pieśniach, pełnych posępnej grozy i okrucieństw przy budowaniu Państwa, wątek jest pochwytny. W dalszych, nawet tak wdzięcznych dla jasności rysunku, jak rapsod o Bolesławie Śmiałym, powstaje złota kurzawa słów i obrazów wziętych z różnych dziejów, mądrości, filozofji ducha i świetnych sen-

tencji. Wszystko to otacza polskiego monarchę królewskim istotnie przepychem strof i realizuje ową zasadę harmonji szerokich wyrazów i harmonistyki dla samego dźwięku w sposób wysoce znamieny i dokładnie się z nią pokrywający. Są to osobliwości rozmachu, polotu i mocy słowa, „wichrowe igrzyska”, „organki głosów z lilij”, „wiatr muzyczny w skrzydłach”, „skowronkami dzwonne firmamenta”, Hosanna, Alleluja na przywitanie gości czeskich i t. d.

2. ORFEUSZ POLSKI.

„Orfeusz między ptaki muzykanty szedł umęczony, na sercu chory”, mówi o sobie Król Duch. Poeta zaś śpiewa w osobnym wierszu: „Przez furje jestem targan, ja Orfeusz”, „latający niebem” i „płomieniem gorejący”. W Wykładzie nauki zaś uprzytamnia sobie tę radość, że „Orfeusz wynalazł lutnię o kilku strunach” i t. d.

Słowacki jest niewątpliwie głosicielem orfeizmu polskiego, czyli muzyki, jako sztuki zaklinawczej, cudotwórczej, wybawiającej. Polem, na którym tę moc chce najszerzej upoetyzować, jest wielka tragedia wenedyjsko-lechicka „Lilla Weneda”, w której dwunastu starców ze złotemi harfami wyobraża jakoby chór grecki. Tam i król Derwid ma harfę i córka jego Lilla Weneda jest harfiarka.

Właściwym zaś bohaterem jest instrument muzyczny — harfa. Derwid i naród w niej pokładali wszystkie nadzieje objawienia, lecz gdy w skrzyni cudownej zamiast harfy znaleźli trupa Lilli, uduszonej przez Gwinonę, władczynię najeźdźców, wyrok zagłady stał się pewny.

Nie należy sobie tłumaczyć tej egzaltowanej poetycznej, ale i egzaltowanej ponurej tragedji, jako wyrazu ciężenia ku operze, w sensie, który widzimy np. u Mickiewicza. Nie ma tu śpiewu i mało jest dlań miejsca i dzieją się same rzeczy straszne, nie liryczne. Poeta tak jest pod urokiem Szekspira, jego króla Lira i Kordelji i tak porywać się daje krwawemu potokowi wypadków, że nie rozśpiewywa się nigdzie i nie prze ku operze. Jest to muzyka zamknięta, jak w ołtarzu spoczywająca w harfach, które grają zrzadka, a jeśli grają to tylko pieśń złowróżbną. Bo chociaż plemię Wenedów jest wspaniałe, jest wielką rasą szlachezną, to jednak właśnie dlatego musi ono zginąć, że jest tragicznym plemieniem śpiewaków, harfiarzy, że wyobraża nad miarę subtelny i tkliwy szczepek, powiedzmy: orficzny.

Dla zrozumienia tej górującej roli harfy, trzeba koniecznie przypomnieć sobie, że cały charakter tragedji, o której mowa, jest druidyczny, że idea prorocstwa kapłańskiego i wygrywania na harfie całych nieskończoności weszła w skład całej mistyki Słowackiego.

Słowacki nie uczynił „Lilli Wenedy” ani operą ani dramatem muzycznym — jednak dziwnem jest, że nikt tego niezrównanego poematu w taki

właśnie sposób nie przetworzył. Choć w nim częściej krew się leje, niż płyną tony muzyczne, ciągła obecność harfy i harf stwarza wprost nieobliczalne możliwości muzyczne, które w tej czy innej formie muzyki scenicznej lub symfonicznej oddawna powinny były być pochwycone. Czyżby na przeszkodzie stało to, że harf jest aż dwanaście i że żadna orkiestra tyle ich mieć nie może? Prawdziwy twórca takich szkopułów tekstu się nie boi.

Wszystkie inne z muzyką związane poematy Słowackiego, nie wyłączając „Balladyny” i mnóstwa pieśni, hymnów patrijotycznych lub bojowych, jak wspaniała pieśń Konfederatów Barskich — nie mają tego znaczenia dla charakterystyki muzyczności jego geniuszu. W „Lilli Wenedzie” wypowiedziała się suma jego umiłowania dźwięku, eolskiej wibracji tonów Orfeuszowego romantyzmu — zapowiedź złotego rogu z „Wesela”.

Do harf z Lilli Wenedy należałoby dodać lirę Wernyhory z Beniowskiego. To instrument tak samo cudotwórczy, jak proroczą miała być postać samego tego stepowego barda-guślarza, „króla lirników”, ukazującego się na białym koniu z lirą w ręku. On to wieścił przyszełe przymierze ludu z narodem. On to przymierze przyniósł potem Gospodarzowi w *Weselu* Wyspiańskiego.

Lira jest, rzecz można, istotną heroiną „Beniowskiego”. Pełno jest jej we wszystkich pieśniach; przez nią cała Ukraina jest rozśpiewana i cały romantyzm tych wspomnień, walk, miłości i rzeczy okropnych i rzeczy tęsknych nosi w sobie głośną gęźdźbę.

3. METAFIZYKA I SYMBOLIKA MUZYKI.

Harfa i lira Słowackiego przez swe czarodziejstwo łączą się z mistycyzmem jego filozoficzno-symbolistycznego poglądu na muzykę. Skoro Lilla Weneda, — jak drugi Orfeusz, idący do Hadesu, ażeby lutnią swą wyczarować Eurydykę — harfą swą czaruje węże i z pośród ich kłębów ocala ojca, to znaczy, że i zwierzęta czują muzykę i wszechwładzy jej oprzeć się nie mogą. Wobec muzyki niema różnicy między stworzeniami. „W muzyce szukamy świadectwa o jedności ducha naszego, który się w szarmonizowaniu tonów znajduje i równa nas z duchem świata” (Wykład nauki). Przez harmonję Bóg kruszy więzy naszego ciała i niweczy czas, a duchowi naszemu daje wieczność. Innemi słowy: muzyka wprawia nas w stan, który filozof romantyzmu Schopenhauer nazwałby zniesieniem granic, dzielących byty jednostkowe, zniweczeniem principii individuationis, dzięki któremu wracamy nagle, zbywszy poczucia cielesnej odrębności, na przedwieczne łono Woli, absolutu. Rozumie się, że poeta nasz temu zatraceniu się naszemu w chwili wzruszenia muzycznego nadaje kształt więcej symboliczny i mówi o niebiosach,

ale istota jest ta sama. Jest to mistyka i zarazem metafizyka. Jej charakter transcendentalny znajduje potwierdzenie w pojęciu Słowackiego o zapachu, jako wywołującym stan takiej samej komuniji z przedwiecznością (Genezis Ducha). Poeta obraca się w tym kręgu poglądów metafizyczno-romantycznych, które uwieńczył swem epokowym dziełem twórcy „Świata jako woli i wyobrażenia”. Największy ten teoretyk muzyki jako sztuki tragicznej, jako „bezwiednej metafizyki”, w przeciwstawieniu do muzyki Leibniza, która jest tylko „bezwiedną matematyką”, pomimowolny inspirator „Trystana i Izoldy” Wagnera — byłby zdziwiony i zachwycony, gdyby znał intuicje Słowackiego. Ten, co twierdził, że filozofja, jako analiza wszechświata, powinna się zaczynać, jak uwertura z „Don Juana”, akordem moll, znalazłby myśli pokrewne w muzycznym pesymizmie polskiego arcypoeety. Czytamy w „Liście do Rembowskiemu” pod wypisaną gamą (c-cis, d-dis, e-f i t. d.) dziwną uwagę, że między g i a, czyli między piątym a szóstym tonem... „jest tajemnicza dotąd nawet dla samych mistrzów harmoniji przerwa...”, która sprawia, że chociaż „ton szósty ziemskiemu duchowi wydaje się całym... dla nieboskich jest dyssonansem — jest cała przyczyna smutku muzyki globalnej”. Umotywowanie tego paradoksu odbywa się na gruncie koncepcyj niezrozumiałych, dowolnych i symbolicznych, które Słowackiemu potrzebne były do jego swoistej filozofji świata, jako Ducha. Wspomina o tem, że siedem tonów gamy odpowiada kolorom tęczy, a gdzieindziej znów (Notatki) czytamy:

Gamma - .	12
Semitonów .	5
Tonów . . .	7

Apostołowie cnót kardynalnych

Nie krytykując tych fantazyj, trudno jednak nie dostrzedz w nich zapędu w tę wielką, nieskończoną perspektywę idei, którą rozciągała muzyka przed romantyzmem polskim.

Przez budowanie kopuły mistyczno-metafizycznej nad przybytkiem muzyki—nawet jeśli odrzucimy ekstrawagancje allegoryzmu,—romantyzm Słowackiego siłą intuicji nieustraszonej zrównał się z najwyższymi dążeniami wyrazu muzycznego na Zachodzie.



F. 10436

