

**O RECEPCJI TWÓRCZOŚCI JULIUSZA SŁOWACKIEGO
W MŁODEJ POLSCE NA PRZYKŁADZIE PIEŚNI MIECZYŚŁAWA
KARŁOWICZA SKĄD PIERWSZE GWIAZDY...**

*...i długo, długo dźwięk mój będzie budził niktących na tej ziemi Polaków.
(z pamiętnika Juliusza Słowackiego, rozdział XIII, Paryż 22.07.1832 r.)*

Poezja Juliusza Słowackiego długo nie mogła się doczekać uznania, także wśród kompozytorów. Do końca XIX wieku powstało około trzydziestu utworów muzycznych inspirowanych tekstami poety, jednak większość z nich nie zachowała się nawet w rękopisach, a nazwiska ich autorów niewiele dziś mówią nawet muzykologom¹. Interesującym zjawiskiem jest, że po dzieła pisarzy pokroju Słowackiego często sięgali muzycy, których kompozycje nie przetrwały próby czasu, przez co można podejrzewać, iż nie prezentowały wysokiego poziomu artystycznego. Zastanawiające, że z kolei wielcy kompozytorzy często wybierali teksty przeciętne lub wręcz słabe, czyniąc z nich nieśmiertelne dzieła. Ta pozornie marginalna uwaga ma znaczenie dla zrozumienia problemu umuzycznienia tekstów wybitnych, a takimi niewątpliwie można nazwać poezje Słowackiego. Z tej perspektywy niewielki rezonans muzyczny poety staje się zrozumiały.

Pierwszym utworem muzycznym napisanym do tekstu Słowackiego była *Bogurodzica* Amalii Fritsche. Powstała w 1831 roku i była wtedy powszechnie znana. Jako jedna z niewielu kompozycji do słów autora *Króla-Ducha* została wydana drukiem. Agata Seweryn, która jako pierwsza podjęła się sporządzenia dokumentacji utworów muzycznych do tekstów Słowackiego na podstawie zapisów nutowych odnalezionych w zbiorach bibliotecznych głównych polskich ośrodków uniwersyteckich, podkreśla, że większość z nich stanowiły prawie nieczytelne rękopisy. Badaczce udało się dotrzeć do pięciuset dwudziestu

¹ Zob. A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”*. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego, Warszawa 2008, s. 34-36.

ośmiu pozycji, na które składają się przede wszystkim pieśni, ale także muzyka do sztuk teatralnych, kantaty, opery i utwory instrumentalne, w tym pisane „ku czci” Słowackiego. Zainteresowanie muzyków dziełami niedocenianego do tej pory poety znacznie nasiliło się przy okazji setnej rocznicy jego urodzin, w latach 1908-1910. Powstało wtedy około czterdziestu pięciu utworów inspirowanych jego tekstami. Komponowali do nich między innymi Henryk Jarecki, Władysław Rzepko, Apolinary Szeluto – współzałożyciel grupy Młoda Polska w muzyce, wreszcie sympatyzujący z tą grupą Mieczysław Karłowicz. Co ciekawe, związany z nią także Karol Szymanowski deklarował wyraźną niechęć do literatury romantyzmu². Owa fala zainteresowania Słowackim w okresie rozkwitu polskiego modernizmu wydaje się naturalnym zjawiskiem wobec faktu, że Młoda Polska zobaczyła w nim znakomitego poetę, mającego patronować nowej sztuce.

Muzyczne adaptacje wierszy Słowackiego to utwory dziś już raczej zapomniane. Jednym z niewielu, które funkcjonują jeszcze w powszechnym obiegu, jest pieśń Mieczysława Karłowicza *Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą*, napisana do fragmentu poematu *W Szwajcarii*. Stanowi ona przedmiot tej krótkiej rozprawy. Jednak przed podjęciem szczegółowej analizy utworu warto zarysować problematykę historii interpretacji muzycznej tekstów Słowackiego.

Przed wszystkim należy podjąć kwestię recepcji Słowackiego w epoce Młodej Polski. Żeby zrozumieć, jak wielkim fenomenem był Słowacki dla modernistów, warto przytoczyć zdanie Zygmunta Krasińskiego, które tak zaważyło na ówczesnym odbiorze poezji wieszczą, jak niegdyś słynna opinia Mickiewicza o „kościelnie bez Boga”: „Słowacki nie urodził się rzeźbiarzem, jak Mickiewicz, lecz muzykiem, w którego muzyce płyną farby Coreggia i Rafaela, niesione Beethovena tonami”³. W Słowackim widziano artystę, który w doskonały sposób posługuje się bogatą metaforyką, nawiązującą do różnych dzie-

² Tamże, s. 19.

³ *Muzyka i literatura w: Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991

dzin sztuki. Kolory, dźwięki odgrywają w jego poezji ogromną rolę, co można dostrzec chociażby w poemacie *W Szwajcarii*.

Poeta był zatem wcieleniem ideału artysty, jaki wykształcił się wśród modernistów, broniących się przed konwencją i monotonią. Grono odbiorców sztuki powiększyło się bowiem w owym czasie o mieszczaństwo, które domagało się sztuki łatwej. Czynienie zadość obiegowym gustom prowadziło do wtórności i zaniku indywidualizmu artystycznego. Artyści szukali zatem nowych środków wypowiedzi, które odróżniłyby ich sztukę od szerzącego się kiczu. Poszukiwanie nowego wyrazu doprowadziło ich do chęci wyjścia poza jedną dziedzinę sztuki. Nie tylko dosłownie, przez uprawianie wszelkich rodzajów działalności artystycznej, ale i przez włączanie środków retorycznych jednej dziedziny sztuki do innej, w przypadku literatów poprzez metaforykę, walory dźwiękowe utworów i tym podobne. Żeby zilustrować sąd o synkretycznych dążeniach ówczesnych twórców, warto przytoczyć wiersz satyryczny, który ukazał się w 1902 roku w *Die Insel der Blödsinnigen*:

*Piszą wiersze farbami, malują zaś tonami,
tworzą wciąż mieszaninę z wszystkich piękna rodzajów,
grają nie na pianinie, tylko na swych paletach,
pacykują tragedie albo też operetki
i śpiewają budowle w rozszalałym chaosie⁴.*

Nie dziwi zatem niesłychana popularność Słowackiego w tym czasie, zwłaszcza gdy się weźmie pod uwagę komentarz Krasieńskiego o wszechstronności jego poezji. Tym, co najbardziej fascynowało w niej modernistów, był język – bogaty, wielobarwny, miejscami dosadny. Do przesady czerpali oni z dokonań Słowackiego w tej dziedzinie, kopiowali

⁴ I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm) . Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965, przyp. 16 na s. 165.

jego styl. W poezji Słowackiego znajdowali bliskie sobie nastroje, obrazy, wdzięk, lekkość, ale i głębię, słowem – odbicie duszy artystycznej, która stała się dla nich wzorem.

Poemat *W Szwajcarii* z oczywistych względów stanowił obiekt zainteresowania artystów młodopolskich. Tematyka poematu jest posępna (utracona w niewyjaśnionych okolicznościach kochanka), ale dramat bohatera rozgrywa się w barwnej, sielankowej niemal scenerii gór szwajcarskich. Krajobraz jest nieco odrealniony, jakby był wytworem marzenia sennego. Wszystko to sprawia, że poemat mógł być bliski wyobraźni i estetyce modernistów.

Muzyków najbardziej inspirowała ostatnia strofa utworu, zaczynająca się od słów *Skąd pierwsze gwiazdy...* : „Swoisty fenomen stanowi fragment o incipicie [*Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą...*] (*W Szwajcarii*”, cz. XXI, w. 425-439), umuzyczniany aż osiem razy⁵. O popularności tego właśnie ustępu decydował i jego dekadenski wydźwięk, i oniryczna aura, jak również charakter podmiotu wiersza – cierpiącego, zrezygnowanego, chcącego uciec od świata.

*Skąd pierwsze gwiazdy na niebie zaświecą,
Tam pójdę, aż za ciemnych skał krawędzie.
Spojrzę w lecące po niebie łabędzie
I tam polecę, gdzie one polecą.
Bo i tu — i tam — za morzem — i wszędzie,
Gdzie tylko poszlę przed sobą myśl biedną,
Zawsze mi smutno i wszędzie mi jedno;
I wszędzie mi źle — i wiem, że źle będzie.*

Tak brzmi fragment ostatniej, XXI pieśni poematu, którą opracował muzycznie między innymi Mieczysław Karłowicz.

⁵ A. Seweryn, dz. cyt., s. 50. Autorzy owych opracowań to (prócz Karłowicza) m. in. Walerian Józef Gniot, Jan Adam Maklakiewicz, Władysław Rzepko, Roman Statkowski, Jan Tomasz Wydzga.

Przed podjęciem analizy jego utworu, warto jeszcze zwrócić uwagę na symbolikę obecną w poemacie. Przede wszystkim znaczący jest tu silny związek podmiotu utworu z przyrodą. Podraza-Kwiatkowska nazywa taki nacechowany emocjonalnie krajobraz „krajobrazem duszy”. W przytoczonym przeze mnie fragmencie *W Szwajcarii* krajobraz ten to rozległe przestrzenie: gwiazdy, „ciemnych skał krawędzie, i tu, i tam, za morzem i wszędzie”. Jest to oniryczny pejzaż, w którym rozgrywa się dramat indywiduum. Indywiduum być może samotnego – nie wiadomo na pewno, czy jego towarzysza jest postacią realną. Jedno jest pewne – podmiot wiersza w końcu ją traci i nie ma właściwie znaczenia, czy była wytworem jego wyobraźni, czy też żywą istotą. Cierpiący bohater szuka w rozległej przestrzeni miejsca dla swojej zbolącej duszy: „Spojrzę w lecące po niebie łabędzie i tam polecę, gdzie one polecą”.

Należy się zatrzymać przy symbolicznym znaczeniu łabędzi. U Słowackiego ptaki te nie pojawiają się bowiem przypadkowo⁶, tak samo u modernistów. W Młodej Polsce łabędź nabrał ogromnej wagi jako symbol. Powtarzając za Podrazą-Kwiatkowską: „Łabędź symbolizuje: światło, czystość duszy, mistyczne centrum (jedność opozycji), mistyczne kontakty ze światem idealnym, powolne i trudne doskonalenie się moralne, postęp na drodze inicjacji wiodącej ku doskonałości, stan anielski bytu wracającego do najwyższego Principium, zmartwychwstanie w stanie czystym itp.”⁷ Takiej też symboliki łabędzia można się dopatrywać u Słowackiego. Zdaje się, że przede wszystkim ma on obrazować duszę uszlachetnioną cierpieniem, uciekającą w zaświaty. O tym świadczyłyby też wersy IX pieśni *W Szwajcarii*:

*Ach! najszczęśliwsi na ziemi nie wiedzą,
Gdzie duchy skrzydła na ramionach kładną,
Gdzie jak łabędzie zadumane siedzą;*

⁶ Np. w pieśni II *Beniowskiego* poeta chce *rozłabędzić wszystko, rozśpiewić*.

⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, dz. cyt., s. 182

Łabędź był uważany w XIX wieku również za symbol poety, więc chęć podążenia za nim („I tam polecę, gdzie one polecą”) może też sugerować ucieczkę w twórczość poetycką – co bardzo zgadzałoby się ze światopoglądem młodopolskiego artysty.

Znamienne, że Karłowicz wybrał do opracowania tylko owe osiem wersów, czyli dokładnie połowę strofy. Druga połowa łagodzi nieco tragiczny wydźwięk pierwszej⁸. Karłowicz zdecydował się na mocne zakończenie, zamknięcie niedopuszczające pocieszenia. B. Chmara-Żaczekiewicz twierdzi, że skrócenie tekstu miało zapobiec monotonii wyrazowej pieśni – w opracowaniu muzycznym całej strofy trudno byłoby uniknąć powtórzeń⁹, a że wiersz Słowackiego nie cechuje układ stroficzny, tego rodzaju środki stylistyczne nie miałyby funkcji wyrazowej.

Skąd pierwsze gwiazdy... to jedna z niewielu pieśni niestroficznych Karłowicza. Jej układ jest zwarty, ciągły. Całość organizuje właściwie partia fortepianowa, na którą składają się miarowe piony akordowe. Dzięki temu dosyć jednostajnemu akompaniamentowi o gęstej fakturze „melodyka staje się pierwszoplanowym współczynnikiem ruchu dzięki swemu nasyceniu rytmicznemu”¹⁰. Zagęszczenie ruchu w melodii głosu świadczy o tym, że kompozytor potraktował tekst nieomal deklamacyjnie i wysunął go zdecydowanie na pierwszy plan. Dodatkowo dowodzi tego różnica w dynamice akompaniamentu (*piano*) i głosu wokalnego (*mezzoforte*). Kierunek linii wokalnej wynika z intonacji oraz ekspresyjnych właściwości tekstu.

⁸ Dla uzasadnienia cytuję drugą część strofy:

*Więc już nie myślę teraz, tylko o tem,
Gdzie wybrać miejsce na smutek łaskawe,
Miejsce, gdzie żaden duch nie trąci lotem
O moje serce rozdarte i krwawe;
Miejsce, gdzie księżyc przyjdzie aż pod ławę
Idąc po fali... zaszeleści złotem
I załaskocze tak duszę tajemnie,
Że stęskni — ocknie się i wyjdzie ze mnie.*

⁹ *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza. Studia i materiały*, red. E. Dziębowska, Kraków 1970, s. 116.

¹⁰ Tamże, s. 117

Podstawowym środkiem wyrazu w pieśni Karłowicza stała się cezura. Niektóre, niewielkie przerwy w narracji muzycznej wynikają z budowy wiersza – tam, gdzie poeta „zatrzymał” tekst przez wstawienie myślnika, kompozytor umieścił pauzy (t. 12-13 i 19). Większa cezura o znaczeniu wyrazowym występuje natomiast przed *Bo i tu, i tam...* (t. 11-12). Pełni ona funkcję zarówno formalną – dając chwilę wytchnienia i zastanowienia po potocznej melodeklamacji, jak i funkcję semantyczną – od melancholijnej zadumy podmiot wiersza przechodzi do tragicznej konkluzji. Dwutaktowy ritornel przebiega w forte, tak jakby zdecydowanie kończył nostalgicznie niepewny, spokojny charakter pierwszej części pieśni. Kolejnemu wejściu głosu wokalnemu towarzyszy niewielkie zwiększenie tempa (*più mosso*). Pulsacyjny akompaniament, pozostający w dialogu z linią wokalną (ósemka z kropką i szesnastka „łamią” miarowy rytm ćwierćnutowo – ósemkowy wokalny), wprowadza dodatkowy niepokój i zwiększenie napięcia.

Ważną rolę w drugiej części utworu pełni dynamika. Zaraz po momencie kulminacyjnym, przypadającym na słowa *...gdzie tylko (poślę przed sobą myśl biedną)* – gdzie mamy do czynienia z *crescendo* przeprowadzonym na zaledwie czterech dźwiękach – następuje gwałtowne *diminuendo*, które zmierza do zupełnego *piano*. Znaczące, że dotyczy ono tylko słowa „biedną”, co prowadzi do odczytania tego fragmentu jako wyrazu cierpienia i rezygnacji. Jednocześnie mimo małej dynamiki miejsce to pozostaje wyraziste i wyeksponowane przez niespodziewany skok kwarty w górę, co w połączeniu z nagłym wyciszeniem daje efekt dużego napięcia emocjonalnego (t. 16). Po wyciszeniu w takcie siedemnastym wraca tempo początkowe i podobne zejście chromatyczne, jak w wersji *Spojrzę w lecące po niebie łabędzie...*, jakby po burzy emocji pojawiało się znów bezradne pogodzenie z losem, tym razem w zdeterminowanym forte. Utwór kończy się gwałtownym skokiem kwarty na słowach *...źle będzie!* w zaskakującym *fortissimo*.

Powyższa analiza wyraźnie wskazuje na to, że Karłowicz potraktował utwór Słowackiego z dużą pieczołowitością, odczytując go z wycuciem i zrozumieniem. Skupił się na interpretacji tekstu, wyeksponował go. Widać to chociażby w niesłychanym zróżni-

cowaniu dynamicznym utworu i w stosowaniu dużych interwałów w miejscach bardzo niewygodnych dla śpiewaka – na końcu wersu i na niedogodnych do śpiewania samogłoskach. „Liryzm tekstu Słowackiego i dźwięczące w nim uczucie nadziei zwyciężonej przez beznadziejność, niemoc i bezruch, uchwycił Karłowicz szczęśliwie” – pisze Barbara Chmara-Żaczek¹¹.

Kompozytor według mnie nie dobudował do utworu poety dodatkowych znaczeń – poprzestał na podkreśleniu nastrojowości i emocjonalności. Jest to doskonały przykład na to, jak Słowacki był odbierany w epoce Młodej Polski – jako artysta języka, poeta nastroju, wizjoner, a przede wszystkim wybitny indywidualista. „U Słowackiego – jak i u „modernistów” dzisiejszych – słowa i zdania stają się niekiedy naprawdę „indywiduami”, działają bowiem na naszą wyobraźnię nie tylko jako składniki logicznego łańcucha myśli, lecz bezpośrednio, samym dźwiękiem, rytmem i kolorytem, odzwierciedlając, niezależnie od idei przewodniej, nie dający się wyrazić mową nastrój psychiczny utworu” – pisał Ignacy Matuszewski¹². Tak właśnie odczytał go Karłowicz, wynosząc tekst poematu na pierwszy plan, nie traktując go jedynie jako pretekstu do napisania wzruszającej melodii.

BIBLIOGRAFIA:

Muzyka i literatura w: Słownik literatury polskiej XIX wieku, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław, Warszawa, Kraków 1991;

Poezja Młodej Polski, wybrał, wstępem i notami biograficznymi poprzedził Mieczysław Jastrun, objaśnienia Janina Kamionkova, Wrocław, Warszawa, Kraków 1967;

B. Chmara-Żaczek, *Liryka wokalna w: Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza. Studia i materiały*, red. E. Dziębowska, Kraków 1970;

¹¹ Tamże, s. 137

¹² I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm) . Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965, s. 238

D. Kulczycka, „*Jestem jak człowiek, który we śnie lata...*” O symbolice ptaków w twórczości Juliusza Słowackiego, Zielona Góra 2004;

L. Libera, *W Szwajcarii. Studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków 2001;

I. Matuszewski, *Słowacki i nowa sztuka (modernizm)*. Twórczość Słowackiego w świetle poglądów estetyki nowoczesnej. *Studium krytyczno-porównawcze*, Warszawa 1965;

M. Podraza-Kwiatkowska, *Młodopolskie harmonie i dysonanse*, Warszawa 1969;

M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975;

M. Tomaszewski, *Juliusz Słowacki* [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 9, Kraków 2007.

A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008;

J. Słowacki, *Juliusza Słowackiego myśli o literaturze i sztuce*, wybrał, oprac. i wstępem opatrzył Paweł Hertz, Warszawa 1959.