

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.61.6>

MAŁGORZATA ŁOBOZ

Uniwersytet Wrocławski
ORCID: 0000-0002-0705-8219

Uczucia izolowane w kilku impresjach poetycko-muzycznych

Izolacja lub separacja kochanków (czy też uczuć) zazwyczaj prowokuje do analizy przyczyn rozstania, a nierzadko do podjęcia próby terapii rozbitych relacji uczuciowych. Separacja nie zawsze oznacza kres uczuć i konieczność całkowitego rozłączenia, może stanowić konsekwencję rozmaitych przeszkód na drodze budowania relacji, czy też całkowitej niemożności ich rozwijania. Może też wiązać się z podświadomą ucieczką przed realnym związkiem uczuciowym. Symbolicznym poetyckim zapisem iluzji spotkania (a zarazem iluzji miłosnej w marzeniu sennym) jest znana Leśmianowska ballada *Dziewczyna*, w której dwunastu braci pokonywało rozmaite przeszkody, by spotkać (zobaczyć) dziewczynę, której głos wydobywał się zza pozornie wiecznotrwałego muru — przeszkody niełatwej do pokonania. Ich wysiłki okazały się jednak daremne — głos dziewczyny uruchamiał wyobraźnię, lecz w rzeczywistości kobiety za murem nie było („nic nie było oprócz głosu”), więc spotkanie z nią okazało się niemożliwe. Literackie ilustracje podobnie deprymujących przypadków są interpretacjami kulturowych i artystycznych przejawów „izolowanych spotkań” miłosnych. Motyw niespełnionej miłości (oraz związane z nim obrazy izolacji, separacji uczuciowej czy też osamotnienia w uczuciach) jest najpopularniejszym toposem literackim w dziejach. Literatura drugiej połowy XIX wieku zasadniczo upowszechniła i przekształciła romantyczne realizacje mistycznej (uduchowionej, a zarazem platonicznej) koncepcji miłości, następnie pozytywiści moralizując interpretowali ów topos w duchu konserwatyizmu (także religijnego). Zarówno romantyczna, jak neoromantyczna — mistyczna — miłość była jedną z form życiowej realizacji idealisty, który w egzaltacji uczuciowej demonstrował zarówno witalistyczną euforię szczęścia, jak cierpienia egzystencji (*casus* Krasińskiego). W dorobku Adama Asnyka można jednak spotkać także erotyki, w których występuje indywidualna, niezwykle intrygująca perspektywa wzajemności kochanków: doznania nadzmysłowe w przestrzeni onirycznej łączą się z doświadczeniem niemożności spotkania kobiety i mężczyzny.

W *Zaczarowanej królownie* (1874) niełatwo ocenić, na ile wizyjna przestrzeń utworu wpisuje się w oniryczną poetykę schyłku wieku, a na ile są one inspirowane przez niezwykle bogaty estetyzm romantyczny. Badacze twórczości Asnyka niejednokrotnie podkreślają jego inklinacje romantyczne, przedstawiając go jako poetę zapatrzonego i zasłuchanego w romantyzm, utożsamionego z idealizmem wieszczów. Zofia Mocarska-Tycowa uważa podobne sądy za uproszczone, narzucające fałszywą perspektywę czytania Asnyka¹ czy też przypisywania mu wątków postromantycznych (to znaczy wobec romantyzmu epigońskich). Badaczka ma rację, gdy sugeruje, że:

jest Asnyk najciekawszą i najbardziej samodzielną indywidualnością wśród poetów epoki postyczniowej, dla którego właściwą skalą odniesienia pozostają tendencje i osiągnięcia ówczesnej poezji europejskiej. Asnyk jest bowiem najbardziej europejskim twórcą spośród swoich polskich rówieśników².

Erotyki Asnyka najczęściej ukazują obraz idealizowanych uczuć, miłosnych spotkań czy duchowego zjednoczenia. Eksponują miłość zsakralizowaną jako dopełnienie bytu zmysłowego³. Kobieta w tym spotkaniu (ślądem Dantego, a później Słowackiego) jest uosobieniem Anioła, siłą kreującą, wskrzeszającą do nowego życia (*Vita Nuova* Dantego). Uczucie jest stanem psychicznym, zmierzającym do egzaltowanych uniesień na tle idealistycznie postrzeganej przyrody, najczęściej w okresie wiosennej fitogenezy. Wiosna zapowiada wczesną fazę tego procesu, a zatem jest to miłość w stanie początkowej inicjacji, co potwierdza, że Asnyk chce ukazać niełatwy do uchwycenia rozdzwitek między miłosnym marzeniem a realizacją uczucia. Badacze twórczości Asnyka zgodnie potwierdzają, że poeta podkreśla duchowy wymiar uczucia między partnerami, na dalszy plan odsuwając doświadczenia zmysłowe, których zasadniczo ta liryka jest całkowicie pozbawiona. Zatem Asnyk powielił model idealnej romantycznej miłości, eksponując marzenia o miłości doskonałej, emanującej wartościami i doznaniem niedostępnymi przeciętnym odbiorcom. Warto jednocześnie dodać, że taka poezja pełni rolę *katharsis* oraz kompensacji doznań zmysłowych, a doświadczenie miłosne jest w niej prawie zawsze równoznaczne z doświadczeniem piękna natury. Zatem Asnyk dedykuje swe erotyki miłośnikom piękna nadzmysłowego. Warto w tym miejscu przypomnieć, że *Zaczarowana królowna* została zilustrowana muzycznie w formie pieśni przez Mieczysława Karłowicza (op. 3 nr 10). Twórczością Asnyka zainteresowała Karłowicza prawdopodobnie Julia Wieleżyńska, która w liście do Adolfa Chybińskiego (z 4 marca 1934 roku) opisała zdarzenie, potwierdzające zarówno jego chorobliwą nieśmiałość wobec kobiet, skłonność do izolacji i dystans wobec nawet bliżej zaprzyjaźnionych osób, jak i upodobanie do określonej literatury:

¹ Z. Mocarska-Tycowa, *Wstęp*, [w:] A. Asnyk, *Poezje zebrane*, oprac. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995, s. 8.

² *Ibidem*, s. 8.

³ *Ibidem*, s. 15.

Mieczysław w niczym nie brał udziału. Miałam od dziecka dotąd niewygasty kult dla Asnyka, dostałam właśnie przed wyjazdem jego całkowite wydanie i całymi dniami siedziałam w ogrodzie z ukochaną książką. Szczególniej podobała mi się jedna ławka z widokiem na cały Nałęczów, po dziecinnemu nazwałam ją „świętynią dumania”. Złożyło się, że to samo miejsce podobało się bardzo Mieczysławowi, i mam wrażenie, że mało mi był wdzięczny za zgodność gustów. Nieraz widziałam jak cofał się, jeżeli miejsce już było zajęte. Ja też nigdy nie siadałam tam, widząc, że mnie uprzedził, chociaż nie przez dzikość, tylko przez szacunek dla jego samotnictwa. Kiedyś jednak nie dostrzegł mnie widocznie albo za późno, bo się zdecydował zostać. Zaczął przerzucać mojego nieodłącznego Asnyka, a potem poprosił o wszystkie tomy do przejrzania. Po paru dniach mi oddał oznajmiając, że sobie coś wybrał. Ale nigdy się od niego samego nie dowiedziałam, że to były *Najpiękniejsze piosnki* i późniejsza *Zaczarowana królowna*, chociażby mi to dało szczególną radość ze względu na uwielbianego poetę⁴.

Baśniowa sytuacja liryczna *Zaczarowanej królowny* wprowadza w stan doznań onirycznych. Oniryzm stanowi niezwykle pojemną konwencję literacką, natomiast metaforyczna otchłań romantyczna może odsyłać do topiki katastroficznej lub symbolizować spirytualistycznie rozumiany proces wiecznego krążenia duszy w otchłani bytu (zjawisko wpisane w proces metempsychozy). Zatem otchłań romantyczna symbolizuje albo nieuchronną śmierć, albo odrodzenie do nowego (pośmiertnego) życia. Biorąc pod uwagę, że sam Karłowicz określił gatunkowo ów tekst mianem „ballady” — nie ulega wątpliwości, że dostrzegwał romantyczną proveniencję utworu Asnyka. Treść tej ballady brzmi następująco:

Zaczarowana królowna
W mirtowym lasku drzemie;
U nóg jej lutnia śpiewna
Zsunęła się na ziemię.

Niedokończona piosneczka
Uśmiechem lśni na twarzy;
Drżą jeszcze jej usteczka —
O czymś rozkosznym marzy.

Marzy o jednym z rycerzy,
Że idąc przez odmęty,
Do stóp jej tu przybieży
I przerwie sen zaklęty.

Lecz rycerz, co walczył dla niej,
Ten męstwo swe przeceniał —
Zabłąkał się w otchłani...
I zważył... i skamieniał⁵.

Królowna nie jest typową bohaterką romantyczną. Bierność i całkowity brak życiowej inicjatywy stawiają ją w rzędzie przypadków wyjątkowych, przypominających niektóre bohaterki Krasińskiego. Jej portret częściowo koresponduje z fragmentem *Nie-Boskiej komedii*: „Jeśliś złudzeniem, jeśliś cię wymyślił, a tyś

⁴ *Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach*, oprac. H. Anders, Warszawa 1960, s. 217.

⁵ A. Asnyk, *Zaczarowana królowna*, [w:] *idem, Poezje zebrane*, s. 414.

się utworzyła ze mnie i teraz objawiasz się mnie, niechże i ja będę marą, stanę się mgłą i dymem, by zjednoczyć się z tobą”. Asnyk wykreował portret kobiety nieuchwytniej, z którą jakikolwiek kontakt cielesny jest niemożliwy, zarówno dla bohatera (błędnego rycerza), jak i dla samego twórcy. Jak wiadomo obu artystów (Asnyka i Karłowicza) łączyło zamiłowanie do samotnych medytacji na łonie natury, zatem wybór przyrody jako partnera relacji może sugerować nieufność wobec drugiego człowieka. Baśniowa, oniryczna królowna (zobrazowana być może w marzeniu sennym autora) może odgrywać rolę terapeutyczną, zwłaszcza w odniesieniu do mężczyzn chorobliwie nieśmiałych i uzależnionych psychicznie od matki (jak Karłowicz). Obaj artyści kochali góry, obaj wywodzili się z ziemiaństwa (czyli mogli przejawiać wysokie oczekiwania wobec kobiet), obaj studiowali w „mieście filozofów”, czyli Heidelbergu. Być może Karłowicz identyfikował się z postawą Asnyka wobec związków uczuciowych z kobietami? Relacje te odwoływały się do fantazji, lecz już nie do spotkań w świecie rzeczywistym. Taki obraz kobiety — odrealnionej, fantazyjnej, uśpionej statystki, niemej, biernej, rozmarzonej, chłodnej, nieprzystępnej — mogą mieć mężczyźni o cechach schizoidalnych lub wybuchale narcystyczni. Omawiany erotyk nie ukazuje żadnych konkretnych relacji między kobietą a mężczyzną. Jesteśmy świadkami subtelnie zarysowanego marzenia sennego. Rycerz w fantazjach królowny powinien ją ocalić i zaktywizować, ma „przerwać sen zaklęty”, tymczasem walczy on z wyobrażeniem królowny i pozostaje niespełniony w swych zamiarach, gdyż... „kamienieje”. W dodatku „zabłąkał się w otchłani/ i zwątpił”. Otchłań w tym przypadku okazała się bezsensowna i destrukcyjna. Ona śpi, a on umarł — skamieniał. Ich uczucia nie mają szansy na odwzajemnienie. Asnyk snuje przewrotną opowieść miłosną, której bohaterowie (kochankowie?) są niezdolni do relacji (zarówno w wymiarze duchowym, jak zmysłowym).

Można jednocześnie zaryzykować stwierdzenie, że poeta uzupełnia kartę dziejów uśmiechu Giocondy. Królowna z mirtowego lasku drzemie (spokojnie na tle pogodnego krajobrazu zieleni) z bladym uśmiechem na ustach. Warto zauważyć, że to nie jest stereotypowy krajobraz leśny. Lasek jest „mirtowy”, a krzewy mirtu mogą symbolizować nieśmiertelność, pokój i radość (w nawiązaniu do symboliki biblijnej), lecz również odnowę i oczyszczenie (gdyż szybko odrastają po zniszczeniu). Ów enigmatyczny uśmiech postromantycznej, nienasyconej Giocondy, stanowi utrwalenie dziewiętnastowiecznego kulturowego stereotypu, do którego odwołuje się Mario Praz, przywołując staroprowansalski *Le Vice suprême*⁶. Bohaterka *Portretu*, ledwo dostrzegalna przez pryzmat przeźroczyściej bieli („bledsza od zimowego świtu, bielsza od wosku świec”)⁷, zastygła w inercji („z rękami złożonymi na płaskiej piersi”)⁸ jest wyzbyta z seksualności, prowadzi jednak prze-

⁶ M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 231.

⁷ *Ibidem*, s. 232.

⁸ *Ibidem*.

wrotną grę z potencjalnym partnerem, perwersyjnie się do niego uśmiechając („perwersyjność czai się w kącikach jej ust,/ uśmiechy jej opatrzone są piórami pogardy”)⁹. Jej mimika zdradza, że jakiegokolwiek spełnienie miłości jest niemożliwe („myśl jej przędzie na kołowrotku niemożliwości”)¹⁰. Ona i jej potencjalny kochanek „zmarli w potępieniu”. Czyżby z tego powodu, że nie skonsumowali uczucia? Autor *Portretu* podkreśla nieustającą bladłość kobiety, jakby bezcielesność zmaterializowaną po śmierci. Z zaciśniętymi w perwersyjnym uśmiechu wargami bohaterka nadal strzegła swej tajemnicy: „miłości będącej jedynie miłością”¹¹ — czyli miłości platonicznej. W kolejnym wersie poeta wspomina, że mogłaby pokochać zarówno potwora (Cezara Borgię — pracodawcę Leonarda da Vinci!), jak i świętego — Franciszka z Asyżu. Wobec niemożności spełnienia jakiegokolwiek uczuć wybór partnera — zbrodniczego kondotiera lub świętego ascety — nie ma większego znaczenia. W ostatniej apostrofie poematu, narrator (*porte-parole* autora), określając tę kobietę mianem Sfinksa — wyznaje jej miłość.

Ów bardzo wyrafinowany obraz platonicznego uczucia koresponduje z poetycką wizją Asnyka, wyczulonego na kulturową tradycję romantyzmu. Co znamienne: mimo, że bohaterowie są niemi, tej onirycznej wizji towarzyszą określone doznania akustyczne. Królowna prawdopodobnie tuż przed zapadnięciem w głęboki sen grała i śpiewała (lutnia zsunęła jej się do stóp, piosneczka jest „niedokończona”, a usteczka jeszcze „drżące”). Być może owa subtelna czynność sprowokowała Karłowicza do nadania tej balladzie wersji muzycznej? Warto podkreślić, że utwory do słów Asnyka mają spośród pieśni Karłowiczowskich bardziej rozbudowaną formę instrumentalną, a najważniejszą rolę odgrywa w tej strukturze modulacja. Alistair Wightman zalicza *Zaczarowaną królowną* do najbardziej udanych spośród wczesnych utworów Karłowicza¹². Można polemizować z określeniem tekstu Asnyka mianem „baśni pozytywistycznej” (Wightman), bowiem cech refleksji pozytywistycznej w niej nie ma. Sarkazm, dystans, czy (jak wskazuje Wightman) „sardoniczny ton” nie świadczą o identyfikacji poety z epoką pozytywizmu, w jakiej przyszło mu tworzyć (*notabene* sam termin „literatura pozytywistyczna” jest w jego przypadku bardzo kontrowersyjny i łatwo go zakwestionować). Badacz dostrzega jednocześnie w tym utworze „twórczą replikę”¹³ i nad tym stwierdzeniem należy się zatrzymać. Zdaniem Wightmana Karłowicz uzupełnił, czy też raczej „dopełnił” parodystyczną wymowę utworu Asnyka, a w zasadzie uczynił z niej przewrotną zabawę z perwersyjnym tekstem. Parabolę Asnyka zilustrował, eksponując rolę rycerza, który zaznacza swą obecność już w pierwszych taktach utworu (zwiastują ją dźwięki rogu). Jednakże karykaturalnie wyostrzone dysonan-

⁹ *Ibidem*, s. 233.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A. Wightman, *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, przeł. E. Gabryś, Warszawa 1996, s. 33.

¹³ *Ibidem*, s. 34.

se, zapowiadają fiasko misji nieudolnego rycerza. Karłowiczowska *Zaczarowana królowna* wyróżnia się zróżnicowaną fakturą ilustracji fortepianowej (figuracjami harmonicznymi i melodycznymi), natomiast dynamika harmoniki, rytmiki oraz agogiki prowadzą do kulminacyjnych napięć¹⁴, co jest wzorcową realizacją formy ballady. W tym miejscu literaturoznawczy ogląd koliduje z interpretacją muzykologiczną tego utworu. Elżbieta Dziębłowska pisze: „Liryczny tekst Asnyka nie usprawiedliwiał jednak takiego wyboru formy, a w każdym razie liryczna reprzyza muzyczna nie powinna występować na ostatniej zwrotce tekstu, która stanowi nie liryczne, lecz dramatyczne rozwiązanie wątku”¹⁵. Finał ballady nosi znamiona gorzkiej pointy, lecz taki refleksyjny, melancholijny charakter gorzkiego morału charakteryzuje wiele ballad romantycznych oraz późniejszych kontynuacji. Badaczka wskazuje „bardziej trafną” konstrukcję pieśni do tego samego wiersza Asnyka autorstwa Władysława Żeleńskiego, gdzie reprzyza powtarza dwa wersy pierwszej zwrotki, natomiast najbardziej ekspresywną część fabuły Żeleński umieścił w ostatniej zwrotce (u Żeleńskiego jest to środkowa część pieśni). Obie realizacje w podobny sposób eksponują kulminację ekspresji w momencie pojawienia się rycerza, a w zasadzie — marzenia o nim, gdyż rycerz w ogóle nie pojawia się na jawie. W tym sensie obie pieśni realizują dziewiętnastowieczną praktykę zastosowania reprzyzy. Jednakże pieśń Karłowicza jest znacznie ciekawsza pod względem bogactwa środków wyrazu i wykorzystania zróżnicowanej, kolorystycznej faktury. Dziębłowska dostrzega w pieśniach Karłowicza obecność „malarstwa dźwiękowego”¹⁶, co podkreśla wyjątkowo ilustracyjny charakter tej muzyki. Badaczka uzasadnia, że tę zasadę Karłowicz stosował zarówno w odniesieniu do pojedynczych fraz lub nawet do konkretnych słów tekstu. Świadczy to nie tylko o wnikliwej lekturze poezji, lecz przede wszystkim o świadomym jej odbiorze — na poziomie analitycznym, interpretacyjnym, emocjonalnym, psychologicznym. W *Zaczarowanej królownie* Karłowicza pojawiają się detale potwierdzające zróżnicowaną audiosferę ballady Asnyka: fanfarowe odgłosy ilustrujące grozę wojennych zdarzeń, w których rycerz być może uczestniczył lub efekt dzwonów, sygnujących metafizyczny kres tej ponurej historii. Zastosowane przez Karłowicza środki wyrazu dopełniają intencje poety jako autora przewrotnej ballady z gorzkim morałem o silnym nacechowaniu psychologicznym.

Wydaje się, że muzykologdy nazbyt jednoznacznie traktują definicję ballady — gatunku określonego w podręcznikach jako „pograniczny”¹⁷. Badacze pieśni Karłowicza odnoszą się do tradycji epickiej pieśni ludowej (wywodzącej się z szesnastowiecznej literatury angielskiej i szkockiej) o schematycznej fabule — tajemniczej i zawierającej liczne niedopowiedzenia. W balladzie romantycznej synkretyzm wiązał się z jej niejednorodnością stylistyczną oraz niespójnością

¹⁴ E. Dziębłowska, *op. cit.*, s. 142.

¹⁵ *Ibidem*, s. 143.

¹⁶ *Ibidem*, s. 145.

¹⁷ Zob. E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatara, *Zarys poetyki*, Warszawa 1974, s. 142.

fabularną. W jej rozwoju historycznym można wskazać cechy charakterystyczne dla ewolucji prądów literackich. Zatem wskazywany przez muzykologów brak konkretnego zdarzenia w utworze Asnyka łatwo da się skorygować. Sytuacja liryczna w wierszu jest jasno sprecyzowana. Powtórzmy: w poetyckim obrazie widzimy kobietę śpiącą w lesie, leżąca u jej stóp harfa świadczy o tym, że zanim zasnęła — śpiewała (nie wiadomo, czy ów śpiew był związany z tęsknotą za mężczyzną, czy z nostalgią związaną z brakiem wyidealizowanego, wymarzonego kochanka, który ujawnia się wyraziściej w marzeniu sennym). Królowna marzy, że rycerz, pokonując wszelkie trudności wynikające z realiów historycznych (wojna) czy egzystencjalnych (odmęty), odnajdzie ją i uwolni z biernego uśpienia, obudzi do życia. Niestety — mężczyzna dotknięty bezwładem i niemożnością działania „skamieniał” (być może umarł, a być może zrezygnował ze starań o kobietę z powodu dekadencji, skrajnego zwątpienia, ograniczeń emocjonalnych lub fizjologicznych?). Został tu zobrazowany niezwykle poważny problem egzystencjalny i trudno wyrokować, że morderstwo męża (*Lilije*), spotkanie z umarłym kochankiem (*Romantyczność*), czy wierność własnym ideałom (*Tukaj*) zostały ukazane przez Mickiewicza w bardziej spójnym epizodzie. Tekst Asnyka spełnia wyznaczniki ballady, gdyż ma wyraźnie zarysowaną fabułę (w dużym skrócie czasowym), niewielką liczbę schematycznych postaci, podlegających różnym ograniczeniom oraz wyeksponowane w narracji treści liryczne¹⁸. W ewolucji tego gatunku kolejnym ważnym etapem rozwoju był nurt neoromantyczny, ujawniający się w liryce młodopolskiej, w której kształtowały się wariantywne odmiany symboliczno-baśniowych ballad, zdominowanych przez elementy liryczne i autoanalizacyjne (*casus* Leśmianowskiej *Dziewczyny*). Wprawdzie utwór Asnyka powstał w 1874 roku, zatem z perspektywy Młodej Polski „przedwcześnie”, lecz twórczość tego poety, nawiązując do tradycji romantycznej, antycypuje niektóre cechy estetyki neoromantycznej.

Karłowiczowska interpretacja *Zaczarowanej królowny* koreluje z ironiczną (dysharmoniczną) wymową wiersza, a napięcie dramatyczne w dwóch środkowych zwrotkach w sposób adekwatny ilustrują istotę problemu wypowiedzianego przez Asnyka. Poeta ułożył swą balladę w typowo romantycznej (onirycznej) formule, Karłowicz zaś nawiązał do muzycznych wariantów ballady romantycznej. Portret bladej, subtelnie uśmiechniętej, śpiącej Giocondy Asnyka rysowany na tle umiarkowanego lirycznego walca, wizja przybywającego rycerza osnuta na tle marszowych, „batalistycznych” fanfar, przerwanie snu wyrażone mocną fermatą i pauzami oraz powrót do walcowej nostalgii w części końcowej potwierdzają przemyślaną realizację formy balladowej.

Jak wcześniej wspomniano — gatunek ów ewoluował w niebanalnych realizacjach młodopolskich, w których zmysłowa cielesność odzwierciedlała zarówno kreacyjną, jak destrukcyjną siłę erotyzmu. W przypadku hedonistycznie

¹⁸ *Ibidem*, s. 144.

nastawionego do życia dekadenta doświadczenie rozkoszy zmysłowej było równoznaczne z doświadczeniem metafizycznym. Dla egotystycznie nastawionego romantyka najważniejsze w doświadczeniu miłosnym było „Ja” ekspresywnie ujawniające egzaltowane emocje. Ekspozowano „Ja” wędrujące ku Innemu. W młodopolskiej konwencji miłosnej samotny (opuszczony) kochanek demaskował zazwyczaj pustkę i wypalenie miłosne¹⁹. Tym postawom pasywnym w doświadczeniu miłości u schyłku wieku nierzadko towarzyszy konwencja oniryczna. Hedonistyczne przeżycie rozkoszy to najczęściej krótka chwila ekstazy doznanej podczas snu, projekcja fantazji erotycznej w marzeniu sennym. Jak wskazywała Maria Podraza-Kwiatkowska „Bywa, że jest to — zgodnie z tym, co pisał Platon o anamnezie — przypomnienie sobie tego, co niegdyś oglądała nasza dusza”²⁰. Przypadkiem wyłamującym się spoza tego kanonu jest oniryczny zapis nie tyle spotkania, co bolesnego procesu rozstania ze światem na jawie. *Śpiąca królowna* Kazimierza Przerwy-Tetmajera wpisuje się w kontekst idealizującej „religii miłości”, w którym prawdziwego oblicza bohaterki nie da się wydobyć spod „sakralno-erotyczno-baśniowych masek”²¹. Oto treść znanej baśni (spopularyzowanej przez braci Grimmów) w wersji Tetmajera:

Zasnęła... z marzeń wygnano ją światów,
W duszy jej struny pozrywano śpiewne,
I przemieniła się królowa kwiatów
W śpiącą królownę.

Dziś już nie pragnie być ludziom jak wiosna
Promieniejąca, świetlista i wonna,
Ani błękitnieć ziemi jak litosna
Pragnie Madonna.
Dziś już nie pójdzie stawać ponad rzeką

I puszczać oczu na fał tonie szmerne,
Aniby chciała lecieć gdzieś daleko
W cisze niezmierne.
Dziś nie wyciąga już ramion spragniona,
W jakiś się uścisk chyląca omdlałe;

Z rumieńcem wstydu na wezbrane łona
Nie patrzy fale.
Ani dziś dba już, czy jej oczy wzruszą,
Czy uśmiech czyje rozkołysze myśli,
Ni czy są ludzie, co całą swą duszą

Przy niej zawisli?...
Kwiaty jej marzeń powiędły wśród ludzi,

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 184.

²⁰ M. Podraza-Kwiatkowska, *Wolność i Transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001, s. 95.

²¹ Anna Czabanowska-Wróbel odwołuje się do sformułowań Wojciecha Gutowskiego, por. *eadem*, *Maski kobiety i twarz mężczyzny*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6, s. 185.

Umilkła duszy jej muzyka śpiewna —
Nigdy już, nigdy więcej się nie zbudzi
Śpiąca królowna²².

Śpiąca królowna (w podtytule „elegia romantyczna”) dekonstruuje wymowę znanej baśni, której bohaterka — uosobienie piękna, dobroci i altruizmu — zostaje podstępnie uspiona (zamordowana?) przez złe moce (macochę-wiedźmę) i trwa w tym stanie do momentu, w którym wymarzony kochanek (królewicz) wskrzesza ją do ponownej egzystencji ziemskiej za sprawą miłosnego pocałunku. Ta subtelna erotyczna czynność aktywizuje jej zmysłowość i w konsekwencji baśń znajduje szczęśliwe zakończenie — na ślubnym kobiercu. W wierszu Tetmajera królowna zostaje gwałtownie odseparowana od swojej codziennej egzystencji, a cały utwór jest podporządkowany pożegnaniu z dotychczasowym stylem życia. Towarzyszy mu żałobny lament potęgujący dramat rozstania z najbliższym otoczeniem — zarówno materialnym, jak niematerialnym (piękno wielobarwnej natury, uroda życia, muzyka). Królowna nigdy się już nie obudzi! Umarła, a więc już nie spotka królewicza, który mógłby ją uratować? Zaakcentowany zaimek przeczący „nigdy” pozbawia nadziei na odmianę losu królowny. Mimo że w marzeniu sennym wiele się może zdarzyć, Tetmajer jednoznacznie kreuje dramat bezradności spotkania, osamotnienia uczuciowego w tej odizolowanej rzeczywistości zaświatów. Przywołana dygresja egzemplifikuje częstotliwość motywu separacji uczuciowej w poezji schyłkowej.

Wracając jednak do rozważań nad Asnykiem — trzeba przyznać rację Dziębłowskiej, że jego poezja wykonywana w salonach i podczas towarzyskich spotkań, doskonale wpisywała się w emocjonalizm kultury obyczajowej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XIX wieku i celnie charakteryzowała istotę wrażliwości ówczesnych odbiorców sztuki. Wrażliwość ta wypracowana była na wzorcach romantycznych, zatem oniryczna, subtelna wizja Giocondy w wersji Asnyka nie budzi żadnego zdziwienia. Typowo romantyczna delikatność zmysłowego piękna, na przekór młodopolskim hedonistom, zmierza tutaj (podobnie jak w późniejszym wierszu Tetmajera) ku śmierci (czyli pięknu wiekiystemu) lub zastygnięciu. Warto dodać, że ów paradygmat w rozmaitych przekształceniach pojawia się również w innych utworach Asnyka. Najlepszym (pod względem literackim) tego przykładem jest *Pigmalion* (1881), który mimo długotrwałego wysiłku nie potrafi „ożywić” kamiennej Galatei:

Usta, co chylić zdają się tak skromnie,
Czekając pierwszych pocałunków świtu,
Te się miłośnie nie przybliżą do mnie,
Nie zleją z mymi w jedną pieśń zachwytu!
Ty nie odpowiesz, choć jesteśmy sami,
Dreszczem rozkoszy, rumieńcem i łzami,

²² K. Przerwa-Tetmajer, *Śpiąca królowna*, [w:] *idem, Poezje. Wydanie zbiorowe*, t. 2, Warszawa 1924, s. 103.

I nie zanurzysz duszy mej widomie
W wspólnego szczęścia świetlanym ogromie²³.

Pigmalion cierpi z powodu braku wzajemności podczas miłosego spotkania, lecz jako artysta zdaje sobie sprawę, że jego twórczość rzeźbiarska ma sens, bowiem stworzona (i wymyślona) przez niego Galatea stanie się uosobieniem ideału kobiecości. Ideału, w którym mieszczą się zarówno walory zmysłowego piękna, jak cnót moralnych i duchowych:

Piękność wystąpi jako nowa siła
Co ponad żądzę zmysłową, namiętą,
Serca pokoleń będzie podnosiła,
Kładąc pragnieniom szlachetniejsze piętno [...] ²⁴

Asnyk powiela model idealnej romantycznej miłości, eksponując marzenia o miłości doskonałej, emanującej wartościami i doznaniem niedostępnymi przeciętnym odbiorcom. Warto jednocześnie dodać, że ta poezja pełni rolę *katharsis* oraz kompensacji doznań zmysłowych, a doświadczenie miłosne jest prawie zawsze równoznaczne z doświadczeniem piękna natury. Lecz znamienne, że w twórczości Asnyka występuje również subtelna wersja pasywnej roli hedonistycznego bohatera. Jak twierdzi Gutowski: „Asnyk podkreślał ewazyjny sens hedonizmu i w ogóle estetyzmu, a erotyki hedonistycznej w szczególności. Dla uzasadnienia negatywnej oceny zabawom dekadentów przydawał rys beztroski charakterystycznej dla flirtów osiemnastowiecznych libertynów”²⁵.

W interpretacji Owidiusza Pigmalion wyrzeźbił z kości słoniowej posąg kobiety (ożywionej w efekcie pieśczoł), którą następnie pokochał, ożenił się z nią, a nawet miał córkę. Inna wersja mitu podaje, że Pigmalion zakochał się w Afrodycie, obojętnej wobec jego uczuć, która z litości dla odrzuconego mężczyzny ożywiła jeden z kobiecych posągów. Nie ma to jednak większego znaczenia dla wymowy mitu. Galatea jest jedynie wyobrażeniem ideału, a Pigmalion nie chce innej partnerki, bo marzy o związku z ideałem. Albo — co wielce prawdopodobne — ucieka od relacji z realnymi kobietami, gdyż obawia się konfrontacji z Innym (a zatem nieprzewidywalnym). Obawia się realnego spotkania i wzajemności. Wybiera życie w izolacji z posągiem, który zrealizuje wszystko, co Pigmalion narzuci i zadysonuje. Ożywienie Galatei w konsekwencji zapewniłoby lepszą (bo zgodną z wyobrażeniem Pigmaliona) jakość tego perwersyjnego i samotniczego, uczuciowego związku z posągiem. Jak twierdzi Gutowski, zmysłowe piękno Galatei Asnyk kojarzy z „wieczystą ducha pięknnością”, z doskonałością etyczną (inaczej niż młodopolscy hedoniści)²⁶. Asnyk jako mitotwórca (czy jedynie błyskotliwy interpretator mitu) antycypuje modernistyczną wersję hedonizmu narcystycznego,

²³ A. Asnyk, *Pigmalion*, [w:] *idem*, *Poezje zebrane*, s. 557.

²⁴ *Ibidem*, s. 558.

²⁵ W. Gutowski, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992, s. 173.

²⁶ *Ibidem*, s. 136.

w której kobieta traktowana przedmiotowo obrazuje nieświadomość mężczyzny i jego bezwolę wobec budowania relacji²⁷.

W opozycji do Pigmaliona sytuuje się postawa innego artysty, wykreowanego przez Asnyka. Drżące usteczka zaczarowanej królowej przywołują kolejny wiersz zinterpretowany muzycznie przez Karłowicza. W 1898 roku powstały *Najpiękniejsze piosnki* (op. 4):

Najpiękniejszych moich piosnek
Nauczyła mnie dziewczeczka,
Mistrzem bowiem były dla mnie
Harmonijne jej usteczka.

Te usteczka brzmiały zawsze
Jakąś piosnką świeżą, nową,
Każdy uśmiech był melodią,
Śpiewem było każde słowo²⁸.

To już bardziej optymistyczny obraz spotkania między kochankami. Warto przy tym zaznaczyć, że nie małą rolę w tak zaprojektowanej przestrzeni poetyckiej odgrywa muzyka, czyli śpiew kobiety — zupełnie jak w *Przedświcie* Krasińskiego kochanka jest przewodniczką poety w doświadczeniu wrażeń zmysłowych:

[...] Z harfą stoisz na mej łodzi,
Gwiazd już kilka drży na niebie,
Z nad Alp szczytu księżyc wschodzi²⁹.

Delfina Potocka, do której Krasiński adresował te wersy, kojarzyła mu się z muzyką, sublimującą uczucia harmonii i doskonałego piękna. W jednym z listów do kochanki wyraził to w wyznaniu: „I znowu mi przyszło żądanie do serca, niepokojne pragnienie obaczenia Ciebie, bo każda piękność, którą widzę, zdaje mi się akordem muzycznym szukającym dopełnienia — dopełnienie to Ty”³⁰. W opinii Marii Cieśli, przypadek Krasińskiego stanowi przejaw „ideowej amplifikacji erotycznego postrzegania śpiewu i gry kobiety, dla której uwielbienie każe poecie widzieć ją w szerszym, nawet kosmicznym czy metafizycznym wymiarze”³¹. Zbliżoną wykładnię metafory śpiewu i jego symbolicznych funkcji można znaleźć w twórczości Mickiewicza, Słowackiego i Norwida.

Karłowicz nadał pieśni Asnyka rytm krakowiaka, eksponując inspirującą wirtuozerię wokalną. Jednocześnie utwór precyzyjnie koreluje z trocheiczno-

²⁷ A. Czabanowska-Wróbel przywołuje w tym kontekście cytat Stanisława Przybyszewskiego: „W kobiecie kocham siebie, jedynie siebie, moje do najwyższej mocy spotęgowane, ukryte Ja, które się nagle w miłości przejawia”. Zob. A. Czabanowska-Wróbel, *op. cit.*, s. 186.

²⁸ A. Asnyk, *Najpiękniejsze piosnki*, [w:] *idem, Poezje zebrane*, s. 399.

²⁹ Z. Krasiński, *Przedświt*, [w:] *idem, Dzieła*, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1933, s. 375.

³⁰ Cyt. za: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 127.

³¹ *Ibidem*, s. 128.

-sylabotonicznym tokiem wiersza³² o wymowie radosnej, pogodnej przypowieści na temat bezsprzecznej wartości każdego związku, w którym niezbędna wydaje się wymiana uczuć. Lecz taka idealizacja (zarówno kobiety, jak muzyki) nieco fałszuje obraz autentycznych relacji. Kobieta wprawdzie dzieli się z kochankiem swym talentem, jednakże zaakcentowanie głównie jej zmysłowych usteczek i głosu (oddziałującego zmysłowo) w pewnym sensie kwestionuje możliwość autentycznej realizacji spotkania. Niemniej zarówno poeta, jak kompozytor dowodzą, że kochankowie stają się sobą poprzez siebie. Jak pisał Józef Tischner — taka możliwość wymiany tworzy sytuację dialogiczną, w której człowiek nie jest przedmiotem doświadczenia, ale uczestnikiem jakiejś formy dialogu³³. Uczestnictwo w dialogu umożliwia wydobyć się z izolacji. Przywołane poetyckie przypadki Asnyka (oraz ich muzyczne transpozycje) ujawniają syndrom ucieczki (zarówno od relacji, jak uczuć), która nie wyklucza tęsknoty za drugim człowiekiem. Ów syndrom znakomicie zdefiniował Tischner, obnażając jakże oczywisty paradoks: „jak długo uciekam, tak długo widzę cię drugiego obok siebie. W ten sposób uciekając — powracam, mimo woli”³⁴. Poetyckie przypadki izolacji uczuciowej w marzeniach sennych umożliwiają zarówno powroty, jak nieustające poszukiwanie siebie — zarówno w osamotnieniu, jak i w relacji z innymi.

Bibliografia

- Asnyk A., *Poezje zebrane*, oprac. Z. Mocarska-Tycowa, Toruń 1995.
 Cieśla-Korytowska M., *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.
 Czabanowska-Wróbel A, *Maski kobiety i twarz mężczyzny*, „Teksty Drugie” 1993, nr 4–5–6.
 Gutowski W., *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków 1992.
 Karłowicz M., *Pieśni* op. 1, 3, 4 i bez opusu, Kraków 2016.
 Krasieński Z., *Przedświt*, [w:] *idem, Dzieła*, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1933.
 Mieczysław Karłowicz w listach i wspomnieniach, oprac. H. Anders, Warszawa 1960.
 Miodońska-Brookes E., Kulawik A., Tataro M., *Zarys poetyki*, Warszawa 1974.
 Podraza-Kwiatkowska M., *Wolność i Transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków 2001.
 Praz M., *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010.
 Przerwa-Tetmajer K., *Poezje. Wydanie zbiorowe*, t. 2, Warszawa 1924.
 Tischner J., *Filozofia dramatu*, Paris 1990.
 Tomaszewski M., *Wstęp*, [w:] M. Karłowicz, *Pieśni* op. 1, 3, 4 i bez opusu, Kraków 2016.
 Wightman A., *Karłowicz. Młoda Polska i muzyczny fin de siècle*, przeł. E. Gabryś, Warszawa 1996.

³² Zob. M. Tomaszewski, *Wstęp*, [w:] M. Karłowicz, *Pieśni* op. 1, 3, 4 i bez opusu, Kraków 2016, s. XIII.

³³ J. Tischner, *Filozofia dramatu*, Paris 1990, s. 136.

³⁴ Por. J. Tischner, *op. cit.*, s. 145.

Isolated feelings in several poetic and musical impressions

Summary

The article is an attempt to analyze Adam Asnyk's poem *Enchanted Princess*. The paper focuses on the musical adaptation of said work, the melody to which was composed by Mieczysław Karłowicz. Karłowicz's interest in Asnyk's poetry was probably spurred by Julia Wieleżyńska. In one of her letters she cites an anecdote confirming Asnyk's terrible shyness towards women, as well as his inclination towards isolation and distancing himself (even from his closest friends and relations). Wieleżyńska has also mentioned his very particular taste in literature. The woman, portrayed by Asnyk, was an elusive being, unblemished by any physical contact.

Both Asnyk and Karłowicz were partial to the solitary contemplation of nature, which might suggest a particular distrust of other people. The eponymous fairy-tale princess could be just a part of a specific, self-therapeutic writing technique (especially with regard to morbidly shy men who are emotionally dependent on their mothers, as was the case with Karłowicz).

Keywords: onirism, erotic, isolation, loneliness, feelings, sensuality, works of Mickiewicz, works of Kazimierz Przerwa-Tetmajer, Mieczysław Karłowicz's songs