

Ireneusz Gielata

Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej

ul. Willowa 2, 43-300 Bielsko-Biała

ireneusz1@poczta.onet.pl

„Tak być musi?” – wariacje na temat interpretacji na przykładzie *Wielkiego Elizy Orzeszkowej*

„Jeśli bowiem nie dostrzegamy powtórzeń w dziele sztuki, jest ono dla nas – w niemal dosłownym sensie – niedostrzegalne, a zatem niepojęte. Właśnie dostrzeżenie powtórzeń umożliwia zrozumienie dzieła sztuki.”

Susan Sontag¹

1.

*Wielki*² Elizy Orzeszkowej porusza tematykę muzyczną. Narratorem tej noweli jest wybitny muzyk, który zaraz na początku porównuje siebie do „szybującego ptaka po przestworzach rajskich” (s. 105). Jako „cudownie śpiewający ptak” był „podziwiany”, „uwielbiany” i karmiony „słodczymi najwyborniejszymi” przez niezliczone rzesze melomanów. Jednak nie jest

¹ S. Sontag, *O stylu*, przeł. A. Skucińska, [w:] teże, *Przeciw interpretacji i inne eseje*, Kraków 2012, s. 54.

² Zob. E. Orzeszkowa, *Wielki*, [w:] teże, *Melancholicy*, t. II, Warszawa 1949, s. 103–150. Wszystkie kolejne cytaty z *Wielkiego* podaję za tym wydaniem. Aneta Mazur przypomina, że to opowiadanie stanowi fragment niezrealizowanego pomysłu powieści o artyście, przy czym w „szkicu powieściowym – odnotowuje Mazur – występuje narracja retrospektywna z poarletniego dystansu czasowego – przebywający z zapadłym kącie świata bohater wspomina kolejno: apogeum życiowego powodzenia, załamanie w wyniku choroby oraz triumfalny powrót na estradę i ponowne podboje artystyczno-miłosne; etapom tym towarzyszą naprzemienne huśtawki nastrojów” – zob. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna. Topika melancholii w późnej twórczości Elizy Orzeszkowej*, Opole 2010, s. 225.

to historia o wybitnym tenorze, czy kontratenorze. Juliusz – bo tylko poznajemy jego imię³ – śpiewał „nie gardłem, lecz – skrzypcami” (s. 105):

Skrzypce były mi kąpielą z wina i promieni, ich struny nićmi, na których podnosiłem się wysoko nad pospolitość. One mi były mennicą królewską, butami stumilowymi, rogiem obfitości, sypiącym rozkosze różnorodne (s. 105).

Dzięki wirtuozowskiej grze na skrzypcach Juliusz osiągnął wielkość. „Twórca wie i czuje – jak powiada o sobie – że sam, przez własną naturę wyjątkową i przez własną pracę odbywającą się w dreszczach i ogniach, krzesze nad czołem swoim światła glorii...” (s. 107). Toteż zewsząd otaczała go „gloria” znakomitości; nieustannie spotykał się z objawami uznania i zachwytu. Żyjąc w aurze sławy, ciągle był jej spragniony:

...byłem żądny chwalby, tej wielkiej chwalby, na którą się składają uderzenia serc wzruszonych, podziw umysłów wzniesionych nad poziom codzienny, oklask dłoni miotanych wichrem mego ducha... Miałem to wszystko. Miałem wszystko, co tylko w rzędzie uciech tego rodzaju istnieć może: od radości, która rozsadza mózg i serce, do zabawy prawie dziecinnej (s. 108).

Skrzypek Juliusz miał talent i pieniądze, tłum wielbicieli i wywodzącą się ze sfer arystokratycznych narzeczoną Oktawię, której względy zdobył – o czym informuje nas nie bez krzty ironii – pomimo różnic społecznych⁴. Czuł się więc człowiekiem spełnionym i szczęśliwym: „...stałem się przez to większym. Byłem szczęśliwy!” (s. 106), a nade wszystko „wielkim” – „... byłem wielki, posiadałem rozkosze sztuki, sławy i – władzy” (s. 111).

Owa artystyczna wielkość objawiała się w poczuciu bycia wyniesionym ponad pospolitość. Muzyk poczytywał siebie za „istotę wierzchołkową, (...) u samego szczytu stworzenia istniejącą” (s. 118), wciąż zapatrzoną w górę, a przez to niedostrzegającą tego, co działo się w zwykłym, codziennym życiu. Mając duszę zawieszoną pod gwiazdami, nie dostrzegał „pyłów” powszechności (s. 108); nie przychodziło mu nawet na myśl – do czego przynajmniej się z obezwładniająca szczerością – „przypatrywać się nizinom” (s.

³ Imię narratora pojawia się w scenie czytania listu Oktawii „Co to? List od niej! Właściwie liścik mały, pachnący. Dotykając jego powierzchni atlasowej mam złudzenie, że dotykam jej ręki, i czuję się mocno wzruszonym. (...) więc rozrywam kopertę, czytam. «Panie!» Co to jest? Nazywa mnie panem? Ależ posiadam sporą paczkę jej listów, w których nazywała mnie Juliuszem. I nie tylko w listach tak mnie nazywała. Teraz pisze «Panie!»” (s. 135–136).

⁴ Juliusz mówi, że „łącznikiem” pomiędzy nim a Oktawią był „pierwotny pociąg zmysłowy” a zarazem swoiście platońska „jednostajność uniesień dla wszystkiego, co dobre, prawdziwe i piękne” oraz miłość do muzyki i „doskonała odpowiedniość towarzyska”: „Bo jeżeli ona była córą rodu przyozdobionego klejnotem herbowym, jam zdobył sam sobie klejnot sławy; jeżeli ona posiadała majątek niejaki, moje skrzypce był fortuną wielką. Więc papa i mama byli zadowolonymi, a my... ach, myśmy przebywali u samych wrót nieba!” (s. 133).

107). Czerpał radość z władzy, jaką posiadał dzięki mocy swego muzycznego talentu. Była to władza „więcej niż królewska”, upodobniająca się wręcz do „wszechpotęgi bóstwa” – „bo żaden król nie może, tak jak muzyk, rzucać serca jak piłki do piekła i raju” (s. 112). Równie mocno cieszyły go: „uczty tłumne, toasty huczne”, wygłaszane w wielu językach na jego cześć mowy, a także „przysmaki stref wszelkich, pocałunki ust niezliczonych – pyłki przelotne, coraz nowe...” (s. 112). Przebywając w takim otoczeniu zdawało mu się, że obcuje „oko w oko z roziskrzonym glorią wieczną szczytem Parnasu!...” (s. 113).

Umiejętność gry na skrzypcach wyniosła go więc na muzyczny Parnas. Albo mówiąc inaczej: na skrzydłach swego talentu – by posłużyć się *Odą do młodości* – skrzypek Juliusz wzbił się ponad płaski i przyziemny świat ludzkich trosk i codziennych zabiegów. Mickiewicz pojawia się tutaj nieprzypadkowo. Pierwsza część utworu Orzeszkowej w całości oparta została na motywie lotu. Przedstawiona tu historia to opowieść o mocy sławy, która przemienia zwykłego śmiertelnika w „szybującego po przestworzach rajskich” ptaka (s. 105). Przy czym u Mickiewicza ów wzlot w górę na skrzydłach młodości stwarza możliwość wyzwolenia się od „martwoty” zmurzałego świata tonącego w „trupich wodach” egoizmu i samolubstwa. U Orzeszkowej jest odwrotnie. Ten, kto odrywa się od ziemi i codziennej ludzkiej krzątaniny, zupełnie zatracą się w „chwalbie” własnego ja. Nie widzi niczego poza sobą. Podziw, który go otaczał, zrodził w nim złudzenie posiadania wręcz boskiej władzy. Aura wielkości uczyniła z mieszkańca Parnasu ślepcą, który nie dostrzegał ziemskich „pyłów” (s. 108) i tego, że jest... marionetką.

Ów antyczny topos, niczym fałszywy akord, złowieszczo wybrzmiewa już w pierwszych zdaniach opowiadania. Choć pojawia się on w tekście na zasadzie muzycznego *pianissimo*, trudno go nie zauważyć. Muzyk powiada, że struny jego skrzypiec są niciami, „na których podnosił się wysoko nad pospolitość” (s. 105). Żył więc w przekonaniu, że kształtuje swój los zgodnie z własną wolą. Tymczasem sława jest ulotna, uzależniona od kaprysów publiczności, zaś on sam nie panem, lecz niewolnikiem oplatających go zewsząd nici, owych niewidocznych dla ludzkiego oka „pyłów”. Nici te – o czym przekonuje nas Schopenhauer – łatwo się luzują, a przez to osłabiają „ślepą wolę”, która „występuje jako pęd życia, chęć życia, odwaga życia”:

Tę odwagę życia porównać można z liną rozpiętą nad teatrem marionetek ludzkiego świata, na której za pośrednictwem niewidocznych nici wiszą laleczki, gdy na pozór stoją na ziemi pod sobą (obiektywna wartość życia). Lecz jeśli kiedyś lina się zluzuje – laleczka się pochyli, jeśli zaś pęknie – musi

upaść; albowiem tylko na pozór stała na ziemi; osłabienie owej chęci życia objawia się mianowicie jako hipochondria, spleen, melancholia, a całkowity jej zanik – jako skłonność do samobójstwa...⁵

W rzeczywistości historia skrzypka Juliusza, którą Orzeszkowa umieściła w tomie opowiadań *Melancholicy*, to zapis jego upadku. Tytuł „wielki” podszyty jest ironią. W całej pełni wyraża to ostatnia scena, w której ongiś latający „po przestworzach rajszych” skrzypek podrzucany jest przez „bandę” pijanych wielbicieli pod hotelowy sufit:

Jeszcze jedna korzyść z mojej wielkości: nikt nie śmiał przerwać mi orgii. Dużo po północy wrzawa wzdęła się do grzmotu; banda wielbicieli piła zdrowie moje i z okrzykami, wśród których najgłośniej huczał szampan, wzniosła mię na rękach prawie pod sufit. Śmiałem się jak szalony, dziękowałem, całowałem, przyrzekałem wdzięczność i przyjaźń do grobu; plotłem dowcipne głupstwa, bawiłem się wyśmienicie, byłem pijany... (s. 147–148).

Po libacji budzi się w pustym pokoju, w którym panuje „grobowa cisza” (s. 148). Ponure dźwięki miejskiego zegara uprzytomnią mu własną samotność – „Byłem sam. Wielkość moja była samotną. Uwielbiony przez świat cały, byłem zupełnie sam” (s. 149). W finałowej scenie skrzypek Juliusz przypomina Schopenhauerowską lalkę chylącą się ku ziemi, która utraciła całą chęć życia. Wie już, co było przyczyną jego upadku; chociaż wiedza ta doprowadza go do jeszcze większej niewiedzy – „widzę jasno, jasno, że wielkimi na świecie są tylko trzy rzeczy ludzkie: nieszczęście, niewiedomość, błąd” (s. 150). Z tej triady, która wyraża dramat ludzkiego istnienia, pojął, czym jest ludzkie nieszczęście – „Nieszczęście swoje do dna znam” (s. 150). „Ale – ciągnie dalej narrator *Wielkiego* – czegoż ja nie wiem? Jaki mój błąd?” (s. 150). I przy wtórze głosu zegara pyta się o sens ziemskiego bytowania: „Kto woła? Kto tam woła? Ziemia? Niebo? Bóg? Ojczyzna? Ludzkość? Po co? Co mam czynić? Gdzie ratunek? Dokąd iść?” i odpowiada: „Nie wiem” (s. 150).

Aneta Mazur podkreśla, że historia o Julianie ogranicza się do „fabularnego dwutaktu: wyjściowej ekstazy szczęścia oraz nagłego krachu...”⁶ i jako taka – dodajmy – w całości opiera się na osi wertykalnej. Opowiada o wzlocie na muzyczny Parnas i upadku w ziemskie „pyły”. Na ów ruch nakłada się jeszcze inny: od niewiedzy bohatera do wiedzy o własnej ma-

⁵ A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. II, przeł., komentarze J. Garewicz, Warszawa 1995, s. 517.

⁶ A. Mazur, *Pod znakiem Saturna*, s. 225.

łości i wielkości tajemnicy, która nieuchronnie spowija ludzki żywot⁷. Taka linia rozwoju fabuły zdecydowała o tym, że w przeciwieństwie do innych utworów autorki *Nad Niemnem*, w których pojawiają się motywy i wątki muzyczne⁸, historia skrzypka Juliusza odbywa się bez muzyki... chyba, że za muzykę uznamy basowe tykanie miejskiego zegara czy wrzask pijanej „bandy” wielbicieli muzyka mieszający się z odgłosami otwieranych korków od szampana?

2.

W wygłosie pierwszej części opowiadania Orzeszkowej pojawia się słowo „Parnas”, drugą rozpoczyna przysłówkę „Nagle”. I rzeczywiście wraz z tym przysłówkiem w fabule *Wielkiego raptownie* wszystko się zmienia: czas przeszły narracji na teraźniejszy, opowieść o wielkości zastępuje relacja o pogłębiającej się małości i samotności, zaś otwarta przestrzeń zamienia się w zamkniętą:

Nagle – pokój ze spuszczoneymi sztorami, napełniony zmrokiem, z żółtym płomykiem kuchenki naftowej, nad którą jakaś kobieta nieznaną, w białym czepku i fartuchu przyrządza jakąś mieszaninę apteczną z ohydną wonią. Leżę w pościeli... (s. 114)

Wielki Orzeszkowej nie jest opowieścią o artystycznych dokonaniach wybrańca Parnasu, lecz o chorobie, która nagle i nieoczekiwanie przykuwa wirtuoza skrzypiec do łóżka. A więc to historia – posłużmy się określeniem Virginii Woolf – „powszedniego dramatu ciała”, będąca relacją z „wielkiej wojny, które ciało toczy, mając umysł za swego niewolnika, kiedy w samotności sypialni zмага się z napadem gorączki albo najazdem melancholii”⁹.

Początkowo skrzypek Juliusz niczego nie pojmuje. Nie wie, dlaczego znalazł się w ciemnym hotelowym pokoju w towarzystwie obcej kobiety w białym czepku. Dopiero po jakimś czasie zdobywa świadomość stanu, w jakim się znalazł; choć i tak nadal wszystkiego nie będzie rozumiał. Gubi się w domysłach, próbując przeniknąć przyczynę swojego cierpienia i nie-

⁷ Do takiej konstatacji dochodzi ostatecznie bohater Orzeszkowej: „Jesteśmy otoczeni żelazną obręczą tajemnicy i powinniśmy powiedzieć sobie raz na zawsze, że nigdy jej nie przekroczymy” (s. 122).

⁸ O niektórych z nich zajmująco pisze Krzysztof Kłosiński w rozprawie *Caca. Inny w „Nad Niemnem* – zob. K. Kłosiński, *W stronę inności. Rozprawy i debaty*, Katowice 2006, s. 15–43.

⁹ Zob. V. Woolf, *O chorowaniu*, wstęp H. Lee, przeł. M. Heydel, Wołowiec 2010, s. 30–31; to właśnie wątek melancholii Juliana poddała dokładnej analizie Aneta Mazur, traktując całą nowelę Orzeszkowej za przykład moralitetu ilustrującego „logismos pychy” – zob. A. Mazur, *Superbia (Wielki)*, [w:] tejsze, *Pod znakiem Saturna*, s. 223–239.

pokoje się brakiem narzeczonej Oktawii¹⁰. Prowadzi zatem „wielką wojnę” z własnym ciałem i rozgorączkowanym umysłem – „wojnę” choć „wielką”, to jednak „powszednią”, a więc nie zawierającą w sobie nic z niezwykłości czy wyjątkowości. Innymi słowy, choroba, przykuwszy go do łóżka, przemienia wielkiego muzyka w zwyczajnego pacjenta. Ale zarazem... pogłębia jego świadomość.

Skrzypek Juliusz, który wcześniej latał na skrzydłach sławy po rajszych przestworzach, nigdy nie przyglądał się ziemskim „pyłom”. Tymczasem to właśnie za ich sprawą został unieruchomiony w łóżku – „Bakcylus tyfusowy nie wiezieć skąd przywędrował do organizmu mego; w dodatku, przez drzwi wypadkiem otwarte mroźny wiatr owiał mię po wyjściu z upalnej sali i... o mało nie umarłem” (s. 116). Owa zakaźna choroba odsłania mu prawdę o dramacie własnego ciała, poddanemu działaniu nieuchwytnych przez ludzkie oko mocy. W gorączce, wywołującej nierzadko halucynacje, muzyk obserwuje swą cielesną powłokę, dostrzegając w niej jedynie objawy rozkładu: „...kwadrans, godziny upływały mi na przypatrywaniu się rozkładowi swego ciała w różnych jego stopniach i postaciach, aż nabierałem do samego siebie ohydy graniczącej z szaleństwem” (s. 119). Wstręt miesza się tu z przerażeniem, jakie wywołuje w nim świadomość nieuchronności śmierci, która może nadejść właściwie w każdej chwili – „...nieuniknioność śmierci i w każdej minucie prawdopodobna jej bliskość” staje się dla niego „najoczywistszą i najwiekuistszą” spośród wszystkich prawd (s. 119).

Orzeszkowa stworzyła bohatera, który doświadcza upadku w cielesność. Dlatego wciąż każe mu patrzeć na swe ciało niejako z góry; a taka perspektywa oglądu sprawia, że staje się on obserwatorem dziwnego spektaklu własnego karlenia:

...byłem świadkiem widowiska szczególniejszego: sam w oczach własnych małałem, małałem, aż stałem się mniejszym od mikroba... (s. 118)

Okazuje się, że „wielkim” jest wywołujący chorobę mikroskopijny mikrob, zaś mistrz gry na skrzypcach, który wcześniej roił o posiadaniu wprost boskiej władzy, jedynie marionetką w jego rękach. Ostatecznie „skrzydła sławy” są zbyt wątłe, aby umożliwić wzniesienie się ponad „pospolitość” natury. „Bakcylus tyfusowy”, owa siła – jak określi ją muzyk w chwili rozpa-

¹⁰ Ujawnia to scena, w której chory muzyk wypatruje Oktawii, nie potrafiąc sobie wytłumaczyć jej nieobecności: „Czyje to oczy patrzą na mnie z trwogą i litością? Czy to ty, Oktawio? Oktawio! Oktawio! ukochana moja! Ty, o narzeczonej mojej, prawie żono mojej! Wiedziałem, że ty jesteś, musisz być ze mną, gdy... Nie, nie! To nie Oktawia! Rozumiem... to dozorczyńni chorych... jedna z tych, które za pieniądze... Dlaczego nie Oktawia? Ona powinna, musi być przy mnie, gdy ja... Gdzie ona? Chyba umarła, bo gdyby żyła, byłaby tu... byłaby tu... Pani! dlaczego tu nie ma panny Oktawii... narzeczonej mojej...” (s. 115).

czy – „ślepa, głupia i okrutna” (s. 123) zupełnie pogrąża go w nieszczęściu, od którego nie będzie mógł się już uwolnić. Ale Orzeszkowa nie byłaby pi-sarką nowoczesną, gdyby nie rozwinęła jeszcze bardziej tej myśli.

Otóż skrzypek Juliusz dochodzi do wniosku, że jego chorobę wywołał tak naprawdę nie jeden, lecz trzy czynniki:

Przed wszystkim zajmuje mnie ogromnie ten bakcylus i to dmuchnięcie wiatru. (...) Któż mi teraz powie, co jest większym i silniejszym: ja czy bakcylus? Podmucha wiatru czy miłość świata? Ten podmuch dotarł mnie przez drzwi otwarte przypadkiem. Oto więc czynnik trzeci: przypadek. Nieskończenie mały bakcylus, przelotny wiatr, bezmyślny przypadek – trójprzymierze, które o mało nie pogrążyło w nicość mojej wielkości (s. 117).

Niewidzialny dla oka mikrob i czynnik atmosferyczny niczego by nie zdziały, gdyby nie wmieszał się w to jeszcze przypadek. Nieszczęście, jakie spotyka uwielbianego przez tłumy muzyka, otrzymuje w utworze Orzeszkowej nowoczesną wykładnię. Toteż nigdzie nie znajdziemy w nim miejsca, w którym dotknięty chorobą tyfusu muzyk skarżyłby się na Boga lub złorzeczył na okrutny los. „Nowoczesność nie zakłada już oczywistej obecności losu w świecie – odnotowuje Hanna Buczyńska-Garewicz – lecz docieka możliwej jego natury”¹¹. I nie inaczej postępuje Orzeszkowa. Jej bohater odkrywa z przerażeniem, że jest mieszkańcem świata, nad którym rozciąga się Nietzscheańskie niebo przypadku – „Ponad rzeczami wszystkimi stoi niebo przypadku, niebo bezwiny, niebo trafu, niebo zuchwałego pokuszenia”¹². Zatem skrzypek rozpoznaje dramat własnego istnienia już za pomocą kategorii stworzonych przez nowoczesną naukę i filozofię. Co ostatecznie prowadzi go do przekonania o istnieniu jakiejś otchłani, która skazuje na zatrącenie wszystkich „świadomych siebie, rozumnych, wrażliwych” – „w brutalnym głupim, ohydny Nic” (s. 121). Oczywiście ów proces, który na zawsze pozostanie dla człowieka „niepojęty” i „nieodgadniony”, trwa w czasie. W końcu bohaterowi opowiadania Orzeszkowej udaje się (na jakiś czas) wywinąć śmierci. Jednak choroba tyfusu pozostawia trwały ślad na jego ciele – atrofię mięśni prawej ręki.

Teraz już wiemy, dlaczego w utworze o wirtuozie skrzypiec brak materii muzycznej. Co nie oznacza jednak tego, że nie można doszukać się w nim obecności motywów odnoszących się do sztuki dźwięku. Muzyczna w swej naturze jest już sama narracja. „Bohater opowiada – słusznie zauważa Mazur – o swoich stanach *in statu nascendi*, a uobecniiony czas wydarzeń pokrywa się z horyzontem narracji, przez co powstaje efekt *sui*

¹¹ H. Buczyńska-Garewicz, *Człowiek wobec losu*, Kraków 2010, s. 10.

¹² F. Nietzsche, *Tako rzecze Zaratustra. Książka dla wszystkich i dla nikogo*, przeł. W. Berent, Kęty 2004, s. 120.

generis muzyczny; przypomina temporalną kreację (i percepcję) struktur utworu muzycznego, które wyłaniają się zawsze na bieżąco. Wrażenie to potęguje luźna konstrukcja sześciu krótkich, refleksyjno-opisowych impresji, niczym sześciu fraz melodycznych. Kontynuując tę metaforykę, rzecz można, iż (...) mamy [tu – I.G.] dwie tonacje: durową i molową¹³. Można więc powiedzieć, jak bohater Orzeszkowej o sobie, że „motywy muzyczne jak wiosenne motyle oblatują rojami” fabułę tej noweli¹⁴.

3.

Brak Oktawii przy łóżku chorego budzi w nim coraz większy niepokój. Muzyk nieustannie poszukuje ukochanej, wielokrotnie wzywa ją po imieniu, nie mogąc dociec przyczyn jej nieobecności. W napadach wysokiej gorączki mający nawet o jej śmierci – „Chyba umarła, bo gdyby żyła, byłaby tu... byłaby tu...” (s. 115). Toteż jego cierpienie nieustannie wzmagają pytania „Gdzie ona?” (s. 115). Dopiero po pewnym czasie otrzyma od niej list, w którym dostrzeże jednak jakąś obcą tonację, a jej wyrazem będzie brak jego własnego imienia: „... „Panie!» Co to jest? Nazywa mnie panem?” (s. 136). Oschły ton listu, zakończony konwencjonalnymi życzeniami rychłego powrotu do zdrowia, a także częste wizyty jej ojca odarte podobnie jest liścik córki z „nut poufałości”¹⁵, zapowiadają zerwanie zaręczyn. Dochodzi do nich w trakcie umówionego spotkania „sam na sam” (s. 141) w salonie Oktawii:

– Czy podobna? Oktawio... pomyśl... przypomnij sobie... Walczmy. Spróbuj walczyć. Czy podobna, abyś z woli własnej... bez walki... Czyż to być może?

Podniosła na mnie wzrok oszklony wilgocią i trochę błada, wyraźnie jednak powiedziała:

– To być musi.

Wówczas powstał we mnie demon zemsty i ze spokojem doskonałym zapytał:

– Co być musi? (s. 143).

¹³ Zob. A. Mazur, *Pod znakiem Saturna*, s. 225; Mazur zaznacza, że ta „muzyczność” cechuje zarówno wariant powieściowy, jak i nowelistyczny.

¹⁴ A dokładnie: „Motywy muzyczne jak motyle wiosenne oblatwały mię rojami i jak orszak za królem szły za mną wszędzie, kędym się obrócił” (s. 105).

¹⁵ Juliusz myśli jak muzyk, toteż zmianę nastawienia do niego Oktawii i jej ojca określa za pomocą frazy o braku „paru nut”: „Był doskonale uprzejmym, najżyczliwiej przyjacielskim, tak jak i liścik Oktawii, ale jak liścikowi brakowało mu paru nut, które przedtem były, a teraz zniknęły bez śladu. Mniej niż przedtem poufałości, chęć zwiększenia przestrzeni pomiędzy mną i sobą o parę kroków, tylko o parę kroków, ale zwiększenia. Taka sama, jak w liściku Oktawii, oględność i powściągliwość” (s. 137).

W dialogu tym, jak w melodyczno-harmonicznej formule wariacji *ostinato*, powraca wciąż ta sama fraza „być musi”. Jakby było tego mało, pojawia się ona raz jeszcze na końcu całej rozmowy, kiedy to zmieszanej Oktawii muzyki opowiada baśń o Kalifie i Sezamie:

– Jest przypuszczenie, że Kalif utracił słowo tajemnicze, które przed nim otwierało Sezam. Nie należy mniemać, aby ten Sezam zawierał tylko złoto i perły, bo znajdowały się też w nim i laury. Kalif bez pereł, złota i laurów przemienił się na fellacha kopiącego ziemię. Więc z podaniem mu ręki do przechadzki długiej zaczekajmy, aż się rozwiąże zagadka jego losu. Tym jest to, co być musi (s. 143).

Skrzypek z przekorą parafrazując wschodnią baśń, czyni z niej przypowieść o własnym losie¹⁶. Mikroskopijny „bakcylus” sprawił, że z Kalifa, który miał dostęp do sławy i bogactw, stał się „nagle” ubogim fellachem. Jako artysta nowoczesny, wie dobrze o tym, że „ludzie sławni żyją na rynkach” (s. 146). Traci więc narzeczoną wywodzącą się z arystokracji, gdyż na taki związek z artystą, który z powodu choroby nie może dalej funkcjonować na muzycznym rynku, nie chcą zezwolić jej rodzice¹⁷. Jednak on sam nie może się z tym pogodzić; przecież nikt nie wie, czy niemoc prawej ręki kiedyś nie ustąpi. „Tym jest [dla niego – I.G.] to, co być musi” (s. 143).

W opowiadaniu Orzeszkowej fraza „być musi” powraca z natarczywością muzycznego *ostinato*¹⁸, jako stale powtarzana formuła basowa, zachowując przy tym jedność przy semantycznej i gramatycznej zmienności: od pytań „być może?” do oznajmienia „być musi”, by za chwilę ponownie powrócić do formy zapytania „być musi?”, a następnie jeszcze raz do oznajmującej formuły „być musi”. Nieprzypadkowo muzykolodzy zwracają uwagę na to, że wariacje *ostinato*we godzą dwie skrajności – „wyrażoną w strukturze wariacji ideę ciągłej zmiany i zamkniętą w formule *ostinato* ideę niezmiennego porządku”¹⁹. Owa fraza „być musi” nie tylko nadaje dialogowi kochanków formę melodyczną typową dla techniki *ostinato*wej, ale jednocześnie rozwija się w muzyczny motyw – Beethovenowskiego „*Muss es sein?*” („Czy tak być musi?”) „*Es muss sien!*” („Tak być musi”). Chyba najpełniej ów motyw literacko wykorzystał Milan Kundera w *Nieznosnej lekkości bytu*:

¹⁶ Zapowiada to już wyznaczenie Juliusza na początku noweli, że „przebiegał” i „przesiewał przez palce” pomiędzy opadającymi go zewsząd motywami muzycznymi „jak bogacz bajeczny diamenty Sezamu” (zob. s. 105).

¹⁷ Zwłaszcza, że „kobiety w jej wieku i położeniu są zależnymi od woli innych?” (s. 135) i zob. (s. 138).

¹⁸ *Ostinato* z włoskiego: *uparty, uporczywy*.

¹⁹ Zob. P. Orawski, *Lekcje muzyki. Średniowiecze i Renesans*, Warszawa 2010, s. 278–279.

...niejaki pan Dembscher był winien Beethovenowi pięćdziesiąt forintów i kompozytor, który wiecznie był bez pieniędzy, upomniął się o nie. „*Muss es sein?*” – westchnął nieszczęśliwie pan Dembscher, a Beethoven zaśmiał się rubasznie: „*Es muss sien!*”, i zaraz zapisał te słowa w nutach i ułożył na ten realistyczny motyw małą kompozycję na cztery głosy: trzy głosy śpiewają „*Es muss sien, es muss sien, ja, ja, ja*” – tak być musi, tak być musi, tak, tak, tak, a czwarty głos dodaje: „*Heraus mit dem Beutel*” – wyciągaj zaraz portmonetkę.

Ten sam motyw stał się w rok później podstawą czwartej frazy jego ostatniego kwartetu opus 135. Wtedy Beethoven nie myślał już o portmonetce Dembschera. Słowa: *Es muss sien!* pobrzmiwały mu coraz uroczyściej, jak gdyby wypowiadało je samo przeznaczenie²⁰.

Ta anegdotyczna historia staje się dla Kundery przykładem „przemiany lekkiego w ciężkie” – „Beethoven więc przemienił żartobliwą inspirację w poważny kwartet, dowcip w metafizyczną prawdę”²¹. W opowiadaniu Orzeszkowej dzieje się podobnie. Muzyczny motyw „*Muss es sein?*” („Czy tak być musi?”), utrzymany w linii surowego *basu continuo*, wyraża ciężką prawdę o życiu „*Es muss sien!*” („Tak być musi”), jaką odkrywa dotknięty cierpieniem muzyk. I jako taki towarzyszy bohaterowi *Wielkiego* w procesie pogłębiania własnej świadomości. W finale opowiadania pogłos owej ciemnej frazy wybrzmiewa w basowych dźwiękach zegara miejskiego, które mieszają się z linią melodyczną, ukształtowaną przez ciąg pytań:

Głos zegara: raz, dwa, trzy, cztery... Kto woła? Kto tam woła? Ziemia? Niebo? Bóg? Ojczyzna? Ludzkość? Po co? Co mam czynić? Gdzie ratunek? Dokąd iść? (s. 150).

Skrzypek Juliusz odpowiada: „Nie wiem” (s. 150) – a głos *basu continuo*, który niejako unosi się nad całym ostatnim rozdziałem noweli, uparczywie powtarza słowa, jakie padły w chwili rozstania: „Czy tak być musi?” – „Tak być musi”, „Tak być musi”, „Tak być musi”....

4.

Na koniec warto podzielić się pewną wątpliwością. Otóż fraza „tak być musi” powraca często w korespondencji Orzeszkowej. W pisanych listach słowa: „tak być musi”; „musi być tak” godzą pisarkę z trudną rzeczywistością i jej losem, i jako takie przyjmują postać kolokwialnego zwrotu odar-

²⁰ M. Kundera, *Niezdolna lekkość bytu*, przeł. A. Holland, Warszawa 1996, s. 145.

²¹ Tamże, s. 145.

tęgo z muzycznych znaczeń. Nietrudno takie zwroty znaleźć i w jej utworach literackich. Podobnie zresztą jak u innych dziewiętnastowiecznych pisarzy. I choć te słowa za każdym razem wyrażają potęgę mocy, której ulegają bohaterowie wielu utworów literackich, to jednak trudno w nich doszukać się pogłosów owych „ciężkich” akordów Beethovenowskiego kwartetu. A zatem czy lektura frazy „tak być musi” odczytana poprzez motyw muzyczny nie wykracza poza granicę, która oddziela interpretację od nadinterpretacji?

Także inni badacze zmagają się z tego rodzaju niepewnością, zadając sobie pytania o zasadność własnych interpretacyjnych przedsięwzięć. Dzieje się tak i w przypadku tomu *Melancholicy*, skąd pochodzi nowela *Wielki*. Aneta Mazur, autorka wnikliwego studium o śladach „pisma melancholii” w twórczości Orzeszkowej, stwierdza, że opowieść o skrzypku Julianie „otwiera (...) niezmiernie rozległe horyzonty skojarzeń, aluzji, intertekstualnych powiązań”²² i uruchamia je, traktując cały utwór (zresztą jak i pozostałą grupę ośmiu nowel o melancholikach) jako rodzaj Ewagriuszowej *logismoi*, a dokładniej: *logismoi* na temat pychy. Oczywiście nie jest to jedyny kontekst, jaki przywołuje, objaśniając topikę melancholijną w tym utworze. Kiedy podsumowuje swoje rozważania, dzieli się z czytelnikiem uwagą, że „...najbardziej intrygujące rezultaty daje [w przypadku *Melancholików* Orzeszkowej – I.G.] uruchomienie intertekstualnego dialogu z hamartiologiczną doktryną Ewagriusza z Pontu. Pozostaje oczywiście pytanie, na ile horyzont autorski motywuje tę koncepcję, a na ile jest to tylko metodologiczny «wytrych» otwierający efektowną nadinterpretację”²³.

Pytając o granicę objaśniania, za każdym razem dotykamy kwestii nierozstrzygalnej. Głosem w tej dyskusji jest chociażby książka *Interpretacja i nadinterpretacja*²⁴. Spośród sądów i opinii w niej wypowiedzianych trafiają do mnie najbardziej słowa Jonathana Cullera:

W tej skłonności krytyków do rozdrabniania się nad poszczególnymi elementami tekstu Eco widzi skrzywienie zawodowe. Ja przeciwnie, uważam, że jest to najplodniejsze źródło poszukiwanej przez nas wiedzy o języku i literaturze, cecha, którą należy pielęgnować, a nie potępiać. Byłoby niezmiernie smutne, gdyby obawa przed «nadinterpretacją» kazała nam unikać lub tłumić w sobie stan zdziwienia grą tekstów i interpretacją...²⁵

²² A. Mazur, *Pod znakiem Saturna*, s. 238.

²³ Tamże, s. 255.

²⁴ Zob. U. Eco, R. Rorty, J. Culler, Ch. Brookes-Rose, *Interpretacja i nadinterpretacja*, red. S. Collini, przeł. T. Biedroń, Kraków 1996.

²⁵ Tamże, s. 121.

Takiemu objaśnianiu dzieł literackich wsparcia udziela również sama Orzeszkowa, która w szkicu *Powieść a nowela* odnotowała:

Rzeczy nawet bardzo ważne i poważne nowela wskazywać może, ale tylko wskazywać i, zaraz umykając, pozwalać umysłowi czytelnika domyślać się, odgadywać, dochodzić²⁶.

A więc... wybieram lekturę w stanie zdziwienia, która otwiera się na złożoność i wielowymiarowość tekstu. W czasie takiej lektury słowa Oktawii i wirtuoza skrzypiec niepostrzeżenie przechodzą w linię melodyczną ostinatowej wariacji... choć czar „ciężkich” dźwięków allegra z 135 kwartetu nigdy nie zagłuszy dręczącego mnie pytania o granice interpretacji – „Czy tak być musi?”

Ireneusz Gielata

Does it have to be so?

Variations on interpretation on the basis of *Wielki* by Eliza Orzeszkowa

The article presents an analysis of Eliza Orzeszkowa's short story *Wielki* (The Great One) from the collection *Melancholicy* and poses a question about the borderline separating interpretation from over-interpretation. The process of reading allows the interpreter to identify musical motifs, in particular Beethoven's string quartet Opus 135 *Muss es sein? / Es muss sein!* (Does it have to be so? / It has to be so!) which expresses the sad truth that the novella's suffering character Juliusz, a violin virtuoso, discovers. In the last part of the article its author questions such an interpretative move and recalls statements which discuss the limits of literary commentaries.

Słowa kluczowe: Eliza Orzeszkowa, granice interpretacji, motywy muzyczne

Key words: Eliza Orzeszkowa, limits of interpretation, musical motifs

²⁶ E. Orzeszkowa, *Powieść a nowela*, [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu pozytywizmu*, oprac. J. Kulczycka-Saloni, BN I nr 249, Wrocław [i in.] 1985, s. 382