

Rola dźwięków i muzyki w *Agaj-Hanie* Zygmunta Krasińskiego

Ut pictura poesis, ut musica poesis

¹ – takimi sformułowaniami zaczerpniętymi z tradycji antycznej pisarze romantyczni określali powinowactwa twórczości literackiej z innymi sztukami. Szczególne miejsce przyznawali muzyce, rozumianej jako sztuka wyrażająca emocje w czystej postaci, nie imitująca rzeczywistości zewnętrznej. Romantycy w różny sposób inspirowali się nią – na przykład w odwołaniach do ludowych gatunków muzycznych (pieśni, ballady), gatunków synkretycznych (takich jak opera), czy wreszcie w kształtowaniu dramaturgii utworu na wzór przebiegu utworu muzycznego.

Gatunkiem szczególnie podziwianym przez polskich romantyków, który inspirował ich synkretyzmem i bogactwem środków wyrazu, była opera. Charakter opery, jako utworu łączącego w sobie różne sztuki, trafnie odzwierciedla definicja ze *Słownika języka polskiego* Samuela Bogumiła Lindego: *poema dramatyczne do śpiewania przystosowane*². Premiery romantycznych dzieł operowych, które odbywały się w Warszawie, a także w innych europejskich teatrach, wywarły niemały wpływ na światopogląd polskich romantyków – dość wspomnieć Fryderyka Chopina, Juliusza Słowackiego, czy wreszcie Zygmunta Krasińskiego. Szczególnym wydarzeniem muzycznym w dziejach Warszawy była premiera *Wolnego strzelca* Karola Marii Webera (w tłumaczeniu Wojciecha Bogusławskiego), która odbyła się 4 lipca 1826 r. Ta opera, *par excellence* romantyczna, obfituje w elementy grozy zauważalne m.in. w scenografii, kostiumach czy wreszcie muzyce (zwłaszcza instrumentacji). Zygmunt Krasiński był obecny na tej premierze. Zrelacjonował ją w liście do ojca w następujący sposób:

*[...] opera więcej do dramy podobna, ma dużo akcji, ustawicznie pioruny grzmią, ustawicznie na scenie strzelają, diabłów wywołują, którzy w ognistych przychodzą postaciach. Osobliwie drugi akt, gdzie Strzelec w nocy w lesie leje kule zaczarowane, jest pełny duchów, strachów, niedopyrzów, gromów, etc., etc., bardzo w guście romantycznym, a pomimo, co Pan Koźmian mówi, że to są duby średnich wieków, jednak Freyszyc bardzo zabawny*³.

O znaczeniu i popularności tego przedstawienia może świadczyć fakt, że w niedługim czasie w warszawskich składach nutowych pojawiły się wybrane fragmenty muzyczne

Wolnego strzelca w opracowaniu fortepianowym. Jeden z walców wchodzących w skład opery grała młodemu Zygmuntowi Emilia Załuska („zmuszając” go dodatkowo do nauczenia się tego utworu)⁴. Dzięki niej zapoznawał się on także z innymi fragmentami znanych wówczas oper – m.in. *La dame blanche* (*Białej damy*) Philippe’a Boieldieu i *Il Barbiere di Siviglia* (*Cyrulika sewilskiego*) Gioacchina Rossiniego, z czego również zdał relację w jednym z listów do ojca⁵. Co więcej, w korespondencji z Henrykiem Reeve Krasieński dobitnie stwierdził, iż *Wolny strzelec* i *Faust* to dzieła równorzędne, których miejsce w kulturze jest tak samo ważne⁶.

W ponad stuletniej historii recepcji *Agaj-Hana* badacze dostrzegali różne aspekty ekspresywności tego utworu. Józef Kallenbach w pracy *Zygmunt Krasieński: życie i twórczość lat młodych* (1904) zwrócił uwagę na jego plastyczność:

*Są tu opisy, przypominające Matejkowski wir kolorów. Gdzieniedzie zaś mamy prawdziwą orgię wrażeń świetlnych. [...] Od łagodnej bieli perel do rażących, jaskrawych barw szkarłatu i złota, jakiz tu natłok męczący kolorów!*⁷

Juliusz Kleiner natomiast odnalazł interesujący trop operowy, o którym wypowiedział się w studium zatytułowanym *Pseudoromantyka Agaj-Hana* (1912). Badacz wykazał w nim łączność utworu Krasieńskiego z tradycją preromantyczną, czego przykładem miało być sięgnięcie po *genre troubadour*, czyli po konwencję XVII-wiecznej maskarady z udziałem średniowiecznego rycerza-śpiewaka. Według Kleinera najbardziej „operowym” fragmentem *Agaj-Hana* jest scena z księgi IV, rozgrywająca się w mrocznym więzieniu, do którego wtrącono Marynę. Na jego operową stylistykę składają się motyw trubadura (zwłaszcza jego kostium), a także zstąpienie kochanki-wybawicielki do mroków więzienia – wszystko to zaś stanowi dodatkowo osobliwą realizację toposu sentymentalno-rycerskiego⁸.

Rolę rytmizacji i rozmaitych zabiegów składniowych w *Adaj-Hanie* omówiła Maria Janion w pracy poświęconej młodszej twórczości Krasieńskiego: *Zmienny rytm prozy Agaj-Hana, towarzyszącej różnym etapom awanturnicznych dziejów jego bohaterów, podkreśla zwłaszcza składnia, odbiegająca od kanonów języka potocznego, służąca wyeksponowaniu tych przedmiotów i pojęć, na które pada akcent, a także – wtopieniu skomplikowanej struktury zdania w ogólny, muzyczny schemat całości*⁹. Badaczka usytuowała muzyczność na równi z plastycznością świata przedstawionego – podkreśliła *oboczność malarskiej i muzycznej kompozycji obrazu*¹⁰.

W XXI w. pojawiły się jeszcze inne spojrzenia na środki ekspresji zawarte w *Agaj-Hanie*. Tomasz Łuczowski, który analizował w utworze przede wszystkim przestrzeń –

tajemniczy, niedostępny krajobraz Północy – dostrzegł odległą paralełę przedstawionego pejzażu z upodobaniami i poszukiwaniami XX-wiecznego pianisty, Glenna Goulda:

W romantycznej fascynacji Północą, jej krajobrazem, klimatem, duchowością odzywa się przede wszystkim tęsknota za obcowaniem z naturą o transcendentnym wymiarze. Kształty, barwy, światła, zapachy i przestrzenie Północy – wszystko to podróżnikom, którzy realnie lub w wyobraźni ujrzeni owe odległe brzegi, wydaje się przedsmakiem do nadzmysłowego świata. Od pierwszych stron Frankensteina aż po Gouldowskie wizje nieskończonych białych pól w opisach północnego pejzażu powraca ten sam motyw – zbliżanie się do granic widzialnej rzeczywistości¹¹.

Małgorzata Sokalska zaś stwierdziła, że zainteresowanie nastoletniego Zygmunta operą zapoczątkowało jego poszukiwania historyczne, które w latach genewskich zaowocowały refleksją historiozoficzną nad naturą dziejów oraz poszukiwaniem sensu przemian zachodzących w Europie. Jego młodzieńcze opowieści gotyckie – zauważyła badaczka – są być może refleksem *Wolnego strzelca*. Ta właśnie opera mogła być inspiracją do stworzenia *Grobu rodziny Reichstalów*¹².

Również za jedną z inspiracji do napisania *Agaj-Hania* może być uznana opera. Prace nad tekstem trwały od października 1831 do 7 stycznia 1832 r., a więc przypadły na czas twórczości Gioacchina Rossiniego, Vincenza Belliniego i Gaetana Donizettiego. Wydaje się, że nie jest to przypadkowa koincydencja. Na krótko przed rozpoczęciem pisania *Agaj-Hana* Krasiński opuścił Rzym i wyruszył do Genewy przez Florencję i Mediolan. Wykorzystał tę podróż na poznawanie nowych dzieł operowych: udał się na przykład na premierę opery *I Capuleti e i Montecchi (Romeo i Julia)* Belliniego, która odbyła się we florenckim Teatro dalla Pergola w lutym lub w marcu 1831 r. Być może również 6 marca pojawił się w mediolańskim Teatro Carcano na premierze głośniejszej opery Belliniego *La Sonnambula (Lunaticzka)*, w której solistami byli słynni Giuditta Pasta, Giovanni Rubini oraz Napoleone Moriani. 24 listopada 1831 r., już w Genewie, zobaczył *Il barbiere di Siviglia (Cyrulika sewilskiego)* Rossiniego¹³. To ostatnie przedstawienie tak opisywał w liście do Henryka Reeve:

Mój drogi Henryku, byłem wczoraj w teatrze: dawano Cyrulika Sewilskiego, wiesz, ta cudowna, miękka, rozkoszna muzyka, całe włoskie niebo wyrażone w dźwiękach, a czasem poprzez senną słodycz wielkiego mistrza przebija się potęga hiszpańskiej miłości. Poszedłem, aby dopełnić obietnicy, chory i smutny. Kurtyna się podnosi. I od razu zaczyna się serenada. Jak gdyby po sali rozchodziła się woń miłości¹⁴.

Trzy lata później obejrzał ponownie *Cyrulika* w Rzymie, z czego pozostawił obszerną relację w liście do Zofii Ankwiczowej. Tym razem nie dostrzegł w inscenizacji ładunku uczuciowego, natomiast zwrócił uwagę na elementy budzące grozę:

Wczoraj grali Barbiera di Sevilla. Byłem w loży Teatro di Apollo – działa się scena Rosiny i Hrabiego – rzekłem do Bertrama – „Nuż Bertramie na papieskim teatrze ukaż się ze swoimi” – i natychmiast dekoracje poszły precz – miasto nich kościół stanął i cmentarz z mogiłami i sklepienie, pod którym leżały sarkofagi – pękły grobowe kamienie – muzyka zupełnie insza, zaalpejska – zagrziała – Figaro, Almaviva, Bartolo, Don Basilio zemdleli ze strachu, i upadli na deski sceny, a na ich miejscach, proszę patrzeć, zakonnice jedna po drugiej podnoszą się z lochów, jak blade posągi. Potem Bertram pokazał się wśród nich i błogosławił ze siarką i ogniem, i śpiewał zaklęcie głuche, które wskrzesza umarłych, którzy umarli w grzechu. Nigdy tak dobrze nie śpiewał – czarne kaptury rozpadły się – mignęły szaty białe, różane, tkane srebrem i złotem – wszczął się taniec wśród ogników nocnych – taniec umarłych w grzechu śmiertelnym¹⁵.

Jak widać, Krasiński chłonął szczegóły przedstawienia operowego wszystkimi zmysłami, szczególnie zaś interesowała go muzyka¹⁶. Dopelnieniem tego obrazu mogą być poglądy wyrażane w późniejszych pismach, zwłaszcza w listach do Konstantego Gaszyńskiego i do Delfiny Potockiej. Poeta nie pisał w nich już o wzburzeniu ani o grozie, lecz odkrywał metafizyczną istotę muzyki. W liście do Gaszyńskiego stwierdził: *Jestem przekonany, że muzyka najwyższą jest mową ludzkości łączącą nas z ześwieciem duchów, wyrażającą wszystkie uczucia, na które słów nie mamy, na które przyczyn wynaleźć nie możemy¹⁷*. Do Delfiny z kolei zwrócił się w następujący sposób: *Gdybym miał możliwość harmonijnego łączenia dźwięków, jak to czuję w głębi mej istoty, byłbym człowiekiem, który stałby się nieśmiertelny na tej ziemi wyrażając muzyką to, co czuję do Ciebie, me serce¹⁸*.

W *Agaj-Hanie* nawiązania do muzyki można dostrzec na wielu poziomach. Warto przyjrzeć się m.in. roli dźwięków w kształtowaniu przebiegu fabuły. Mogą one zarówno stymulować, jak i powstrzymać rozwój zdarzeń. Na przykład pojawienie się Maryny w utworze poprzedzają dynamizujące akcję wrażenia słuchowe: *słysząc, jak podkowy nurzą się w śnieg, to o lód dzwonią¹⁹*. Spowolnienie toku zdarzeń powoduje natomiast krzyk bohaterki, odzwierciedlający stan jej duszy, gdy na jednym z ciał zmasakrowanych przez Tatarów dostrzega pierścień męża, Dymitra Samozwańca:

Był to krzyk nagły, głośny; znać po nim, że mowa z tych ust zwykle padać musi jak tony muzyki; ale zarazem w nim odbiła się cała dusza – pełno zniszczonych nadziei, żądza niewstrzymana osiągnięcia ich raz jeszcze. Był to krzyk królowej na

*ruinach swojego pałacu, wojownika na polu przegranej – ale nie żony nad ciałem męża*²⁰.

Również w kreacji postaci Agaj-Hana dźwięki i muzyka odgrywają istotną rolę. Znamienna jest muzyczność monologów tatarskiego bohatera, wyrażająca się – jak zauważył Andrzej Waśko – w szczególnym potraktowaniu rytmiki i składni, a także w korzystaniu z leksyki orientalnej, która silnie oddziałuje swym egzotycznym brzmieniem²¹. Zdania wypowiedane przez Agaj-Hana sytuują się na pograniczu mowy i śpiewu. Każde pojawienie się tej postaci jest odpowiednio przygotowane, opatrzone komentarzem odnoszącym się do sposobu wypowiedzenia słów. Przypomina to wprowadzanie na scenę bohatera opery, który ma zaśpiewać popisową arię z uwzględnieniem drobiazgowych wskazówek wykonawczych. Oto przykładowe określenia wypowiedzeń Agaj-Hana:

*[...] ciągnął dalej z żywymi poruszeniami, podnosząc głos jakby do śpiewu, ale śpiewowi nie całkiem folgując, by wyraźniejszymi były słowa*²².

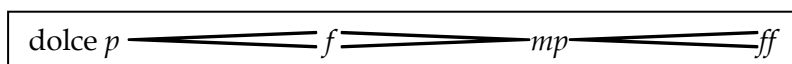
[...] już nieśpiewnie lały się jego wyrazy, zgrzytaniem zębów każde szarpał słowo
*[...]*²³

*[...] głos zniżył i płyną jego dźwięki jako dumka przez dziecię śpiewana [...]*²⁴

Niekiedy modulacja głosu bohatera odzwierciedla stan jego emocji. Warto zwrócić uwagę na okoliczności towarzyszące jego słowom, wypowiedzianym przy ciele zabitego Dymitra Samozwańca: *przepadłeś, jak należało się tobie, brzydki oszuście, z koroną na czole...*²⁵. Krasieński skonstruował następujący po nich fragment tak, jakby doskonale wiedział, na czym polega stosowanie w muzyce *crescendo* i *decrescendo* (czyli stopniowego zwiększania i zmniejszania wolumenu brzmienia utworu):

*To mówiąc, drżał cały od złości, aż łuk, przewieszony na plecach, zabrzmiał o miedź sajdaka, aż szabla starła się z ogniwami łańcuszka, na którym wisiała – a podczas tych słów głos jego przybierał rozmaite tony, przebiegał od słodkiej nuty dziecinnego śpiewu aż do grzmiących dźwięków surowego męża – to ostrym się stawał i zbliżał do świstu, aże znowu słabiał i znowu potem rósł w siłę, a przy końcu tak był okropny, pełny zawziętości i urągania, że coś w nim podobnego do skowyczeń psa wśród nocy zimowej*²⁶.

Można spróbować opisać ten urywek tekstu za pomocą symboliki muzycznej²⁷:



Ponadto niektóre czynności wykonywane przez Agaj-Hana poeta skojarzył z muzyką. Strzelanie z łuku porównał do gry na instrumencie:

[...] palcami igrał po cięciwie jak śpiewak po strunach harfy przed zaczęciem pieśni – wreszcie naciągnął ją, aż stęknęły rogi łuku, a Tatar zajęczał i runął z siodła pomiędzy sanie²⁸.

[...] warknęła struna, gdyby od palców olbrzyma, a pocisk przebił piersi jednemu z wodzów Moskwy²⁹.

Porównania i metafory muzyczne stają się w ten sposób ważną częścią opisów batalistycznych. Oryginalny to sposób budowania nastroju grozy, gdy łuk, czyli narzędzie do zabijania, jawi się jako instrument muzyczny, czyli narzędzie do wydobywania dźwięków. Autor stopniuje przy tym napięcie dramatyczne, zestawiając naciąganie cięciwy przed strzałem z procesem strojenia harfy przed rozpoczęciem występu. Wygląda to tak, jakby zabijanie było dla Agaj-Hana czymś w rodzaju koncertu, wirtuozowskiej ekspresji.

Grozę wywołuje też muzyka pojawiająca się *explicite* w treści utworu. Jej nastrój wynika z niespotykanego brzmienia, a także z ogromnej siły, z jaką rozbrzmiewa ona w przestrzeni. Za przykład może służyć następujący fragment:

Czasami także na zamku palą się tysiączne światła i brzmi muzyka; nie owa pełna słodyczy, dolatująca uszu jak dźwięki w śnie wymarzone, ale huczna, wszystkie przejścia, altany, galerie, portyki zapełniająca, a jeszcze jej nie dosyć, bo i po dziedzińcach się rozlega, mury przeskakuje i dopiero kona z jednej strony na kopułach minaretów, z drugiej na falach Wołgi³⁰.

Wrażliwość Krasieńskiego na dźwięki ujawnia się również w tych fragmentach *Agaj-Hana*, w których środkiem służącym do wyrażenia grozy i tajemniczości jest szum ukazywany w sposób hiperboliczny, kojarzony na przykład z zachowaniem dzikich zwierząt:

Tam gdzieś, z tamtej strony opoki, odzywają się szelesty, jakby sto węzów, razem pełznąc, szurowało piersią po ziemi³¹.

Dziwne wprawdzie słyhać było szumy, to w zaroślach, to po bagnie, to wyżej między gałęzmi drzew; nie był to wiatr, nie było to skowyczenie wilków ni jęki puchaczów; z tymi głosy znało się moje ucho. Było to coś lekkiego, ukrywającego się, ledwo się odezwało, a jednak dreszcz, gdyby tysiąc mrówek, biegał mi po barkach i plecach; wyteżalem oczy, nadstawiałem ucha [...]³².

Ewokowanie grozy za pomocą dźwięków nie wyklucza zastosowania środków poetyckich oddziałujących na zmysł wzroku. W jednej ze scen obrazujących bitwę z udziałem Maryny, Agaj-Hana i Igora Zaruckiego, w momencie wtargnięcia nieprzyjaciół do komnaty, specyficznej aurze dźwiękowej towarzyszą odpowiednie przedstawienia wizualne:

[...] a tu coraz bliżej huki i gwary, i wrzaski; podobno jeszcze jedne drzwi do wybicia, a potem tłuszcza wrogów zwali się do komnaty. Już biją o tych drzwi podwoje, słycać, jak piła wgryza się w belki, jak topór kowadli o rygle; w podwojach znać już dziury wytlukli, bo kagańcowe połyski już biegną po ścianach, jeszcze słabe, jeszcze błędzące, ale coraz żywsze, coraz pełniejsze³³.

Zaprezentowane przykłady uświadamiają, że *Agaj-Han* to dzieło wyjątkowe, będące świadectwem poszukiwania przez Krasieńskiego niekonwencjonalnych, pozaliterackich środków ekspresji. Określonym układom dźwięków w utworze towarzyszą znaczące zmiany tempa akcji, charakterystyczne stany emocjonalne bohaterów. Nierzadko też dźwięki ewokują w nim nastrój grozy. Wprowadzanie do tekstu żywiołu muzycznego daje wyobrażenie o skali zainteresowań estetycznych Krasieńskiego. Skłania do myślenia o nim jako o poecie nowatorskim, sięgającym po twórcze rozwiązania do rozmaitych dziedzin sztuki.

¹ Zob. A. Waško, *Zygmunt Krasieński – oblicza poety*, Kraków 2001, s. 235.

² S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, t. 2, cz. I, Warszawa 1809, s. 526.

³ Z. Krasieński, list do ojca z 5 lipca 1826, cyt. za: Z. Sudolski, *Krasieński – opowieść biograficzna*, Warszawa 1983, s. 68.

⁴ Zob. J. Timoszewicz, *Krasieński o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, z. 1, s. 53.

⁵ Zob. list z 21 stycznia 1830 r. [w:] Z. Krasieński, *Listy do ojca*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 96.

⁶ List z 4 kwietnia 1833 r. Por. *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, przeł. A. Olędzka-Frybesowa, oprac. P. Hertz, Warszawa 1980, s. 102.



⁷ J. Kallenbach, *Zygmunt Krasieński: życie i twórczość lat młodych*, t. 2, Lwów 1904, s. 43-44.

⁸ Zob. J. Kleiner, *Zygmunt Krasieński: studia*, oprac. J. Starnawski, Warszawa 1998, s. 120-121.

⁹ M. Janion, *Zygmunt Krasieński: debiut i dojrzałość*, Warszawa 1962, s. 187.

¹⁰ Tamże, s. 188.

¹¹ T. Łuczowski, *Pejzaż Północy w „Agaj-Hanie” Krasieńskiego. (Północ – od wzniosłości do konwulsji)* [w:] *Zygmunt Krasieński – nowe spojrzenia* pod red. G. Halkiewicz-Sojak i B. Burdzieja, Toruń 2001, s. 169.

-
- ¹² M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny: Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 177-178.
- ¹³ J. Timoszewicz, dz. cyt., s. 56-57.
- ¹⁴ List z 25 listopada 1831 r. Cyt. za: Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, dz. cyt., s. 586.
- ¹⁵ List z 16 stycznia 1834 r. Cyt. za: Z. Krasiński, *Listy do różnych adresatów*, t. 1, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1991, s. 172-173.
- ¹⁶ Zob. Alina Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006, s. 95.
- ¹⁷ List z 9 stycznia 1837 r. Cyt. za: Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 149-150.
- ¹⁸ List z 25 lutego 1840 r. Cyt. za: Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, s. 173.
- ¹⁹ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, oprac. P. Hertz i A. Skarżyńska, Kraków 2002, s. 11.
- ²⁰ Tamże.
- ²¹ Zob. A. Waško, dz. cyt., s. 104.
- ²² Z. Krasiński, *Agaj-Han*, dz. cyt., s. 14.
- ²³ Tamże, s. 17.
- ²⁴ Tamże, s. 131.
- ²⁵ Tamże, s. 12.
- ²⁶ Tamże.
- ²⁷ objaśnienia symboli:
- dolce – słodko
- p* (piano) - cicho
- f* (forte) - głośno
- mp* (mezzo piano) – umiarkowanie cicho
- ff* (fortissimo) – bardzo głośno
-  (crescendo) – stopniowe zwiększanie głośności
-  (decrescendo) – stopniowe zmniejszanie głośności.
- ²⁸ Z. Krasiński, *Agaj-Han*, dz. cyt., s. 17.
- ²⁹ Tamże, s. 34.
- ³⁰ Tamże, s. 88.
- ³¹ Tamże, s. 103.

³² Tamže, s. 110.

³³ Tamže, s. 38.