Martyna Jastrząbek

Muzyka w dramatach Tadeusza Micińskiego na przykładzie *Termopili polskich. Misterium na tle życia i śmierci Księcia Józefa Poniatowskiego*

Nie wiem, jak Tadeusz Miciński słyszał muzykę. Wiersze z cyklu *W mroku gwiazd*, poetyckie fragmenty powieści i partie chórów w dramatach pokazują, że pisarz był wrażliwy na barwę dźwięku, ale czy znał nuty, podstawy kompozycji, teorię harmonii i kontrapunktu?

Gust muzyczny autora *Nietoty*, rodzaj wrażliwości muzycznej, kontakty Micińskiego z muzykami, okoliczności, w jakich poeta kontemplował dźwięki — to zagadnienia w biografii i twórczości pisarza dotąd nieopisane.

Mistrz Mroku Gwiazd aktywnie uczestniczył w życiu muzycznym Młodej Polski, m.in. dzięki zaprzyjaźnionym z poetą Szymanowskiemu i Przybyszewskiemu. Dlaczego zatem tak niewiele pisał o muzyce? Być może nie był człowiekiem muzykalnym, ale przecież nie odczuwał kompleksów z powodu swej niemuzykalności. Poeta wtajemniczony w duchu gnostycznym — duchu dawnych czasów — mógł natchniony pisać także o muzyce. I cóż, że jak dyletant.

Nie znalazłam w artykułach Micińskiego relacji z muzycznych wieczorów spędzonych w Lipsku, zaledwie wzmianki o obyczajach tamtejszej publiczności, która potrafi wysłuchać koncertu z powagą i w głębokim milczeniu (w przeciwieństwie do publiki polskiej czy litewskiej). W szkicach poświęconych rytmice Dalcrozé'a i miastu-ogrodowi Hellerau poeta wspominał krótko o „świetnej muzyce" Bacha, Rachmaninowa, Glucka, Debussy'ego i Straussa, o „brylantowych melodiach symfonii"[1] Beethovena. Autora *Teatru-Świątyni* zachwycały zarówno opery Wagnera, jak i nastrojowe nokturny Chopina. Choć dla pisarza mistrzem muzyki Chopin nie był, jego kompozycje przywoływał, gdy pisał o poezji Krasińskiego, że sprawia wrażenie melodii, która „kołysze, rozmarza duszę, podnosi gdzieś poza światy, lecz zarazem zostawia smutek i ból"[2]. To zbyt mało wskazówek, by ułożyć z nich historię poety melomana.

Autor *Bazylissy Teofanu* gustował w muzyce monumentalnej. Podzielał również zdanie pisarzy i krytyków muzycznych inspirujących się panteizmem niemieckich filozofów — słuchanie „wzniosłej muzyki absolutnej" wymaga „nabożnego skupienia"[3]. Zdaniem poety, tylko celebrując, można przenieść nastrój i uczucia kojarzone z dawną muzyką religijną (Palestriny, Pergolesiego czy Bacha) na komponowaną w XIX stuleciu muzykę instrumentalną i wokalną w taki sposób, aby zmienić ją w element nowoczesnej religii sztuki.

[1] T. Miciński, *Tężyzna narodu*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 24, s. 496.
[2] Cyt. za: J. Tynecki, *Inicjacje mistyka. Rzecz o Tadeuszu Micińskim*, Łódź 1983, s. 162.
[3] C. Dahlhaus, *Idea muzyki absolutnej i inne pisma*, przeł. A. Buchner, Kraków 1988, s. 26.

Wątek muzyczny do twórczości Tadeusza Micińskiego wprowadzili kompozytorzy Młodej Polski: Karol Szymanowski, Ludomir Różycki, Apolinary Szeluto i Grzegorz Fitelberg. Pod wpływem lektury *W mroku gwiazd* komponowali oni pieśni na głos i fortepian do strof wierszy ulubionego poety[4]. We wstępie do *Bazylissy Teofanu* dramaturg wyraził wdzięczność współczesnym kompozytorom za dopowiedzenie jego poezji muzyką[5], nie wiadomo jednak, czy myślał wówczas o twórczej współpracy z innym artystą. W korespondencji autora *W mroku gwiazd* brakuje również prywatnych listów wymienianych z zaprzyjaźnionymi muzykami. Zachował się tylko jeden, do Karola Szymanowskiego, pisany przez poetę z Zakopanego w roku 1914, następującej treści:

> Kochany Panie!
> nadzwyczajnie żałowałem, iż nie omówiłem z Panem w Warszawie ważnej dla mnie sprawy Wydaję tragedię z czasów upadku Polski i Napoleona. Są tam ogromne horyzonty i wiele postaci, a głównie Xiążę Józef i Wita Rzewuska — pragnąłbym przesłać Panu w rękopisie maszynowym b. dobrym — tylko odbiorę z teatru. Zależy mi na tym w najwyższym stopniu, aby największy twórca muzyczny w Polsce zechciał to razem ze mną przeżyć, a może — odezwie się Pan muzycznie. Gdyby tak jednak nie miało być, to w każdym razie mam dla Pana szczerą istotną przyjaźń, a dla Artysty uwielbienie — i dług wdzięczności — więc chcę z Panem dzielić się najlepszym co mam. I w dedykacji, jeśli zdołam ją przemyśleć odpowiednio, chciałbym widzieć Pana nazwisko [6].

Ani słowa o muzyce, choć przecież w sprawie muzyki to dezyderat. „Dług wdzięczności", który Miciński zaciągnął u kompozytora *Pieśni* do wierszy z *W mroku gwiazd* w 1904 roku, postanowił spłacić jako autor monumentalnego dramatu 10 lat później. Rok 1914, w którym dramaturg ukończył *Termopile polskie* zamykał najbardziej intensywny muzycznie okres w życiu pisarza.

Lata 1910–1913 Miciński spędził na odkrywaniu drezdeńskiego Garden-City i pisaniu entuzjastycznych recenzji o nowej koncepcji sztuki teatralnej Émila Jaques-Dalcrozé'a[7]. Po kilku seansach w nowoczesnym *atelier* teatralnym w Hellerau (1912–1913), być może dzięki panującej w awangardowym teatrze

---

[4] Młody Karol Szymanowski skomponował w 1904 roku *Cztery pieśni* op. 11 do wierszy z cyklu *Strąceni z gwiazd* z poematu *Korsarz*: *Taki jestem smętny*, *W zaczarowanym lesie*, *Nade mną leci w szafir morza* i *Rycz, burzo!*. Całe dzieło zadedykował inspirującemu go poecie. Partyturę *Uwertury koncertowej* E-dur op. 12 opatrzył autor wstępem z poematu Micińskiego *Witeź Włas*t. W 1909 roku powstały *Pieśni* op. 20 do sześciu fragmentów z *W mroku gwiazd*: *Na księżycu czarnym wiszę*, *Święty Franciszek mówi*, *Pachną mi dziwnie twoje złote włosy*, *W mym sercu*, *Z maurytańskich śpiewnych sal*, *Na pustej trzcinie*; Ludomir Różycki skomponował *Osiem pieśni do słów Tadeusza Micińskiego* op. 9 na głos i fortepian w roku 1904, dwa lata później *Sześć pieśni…* op. 16; Apolinary Szeluto jest autorem *W mroku gwiazd* op. 10 — 3 pieśni do słów Tadeusza Micińskiego na głos i fortepian (1907) oraz cyklu *Morietur Stella* op. 11 — 5 pieśni (1908); Pieśń napisana przez Grzegorza Fitleberga do wiersza *O nocy cicha, nocy błękitna…* z cyklu *Zatoka tęcz* to utwór zaginiony, prawdopodobnie z op. 23 kompozytora.

[5] Zob. T. Miciński, *W mrokach złotego pałacu, czyli Bazylissa Teofanu*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 2, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1978, s. 7.

[6] Cyt. za: T. Chylińska, *Karol Szymanowski i Tadeusz Miciński*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1979, s. 328.

[7] Był to cykl artykułów *W poszukiwaniu życia nowego* drukowanych w „Tygodniku Ilustrowanym" w latach 1909–1914. O przygodzie Micińskiego z Hellerau zob. J. Tynecki, dz. cyt., s. 186–197; I. Sławińska, *Miciński i Hellerau*, [w:] *Studia o Tadeuszu Micińskim*, dz. cyt., s. 304–324.

atmosferze, pisarz poczuł wreszcie, że stanął u źródeł własnej twórczości. Zafascynowany przestrzeniami tanecznymi w Instytucie Muzyki i Rytmu, zainteresował się też bliżej muzyką, ściślej relacją muzyki i ruchu, czyli rytmicznością. Pisał dużo o *Znaczeniu rytmu*[8] w życiu człowieka i o zniewolonej egzystencji ludzi pozbawionych poczucia rytmu (czyli o życiu w Polsce). Odwoływał się do dzieła Dalcrozé'a *Der Rhytmus*, omawiając ideę rytmicznego tańca oraz „helleńskie pojmowanie muzyki jako mowy przenikliwej i kierującej, nie zaś jako rozrywki słuchowej"[9].

Okres fascynacji dramaturga „cudem Hellerau" zakończył symboliczny obrzęd wtajemniczenia w arkana nowoczesnego teatru, czyli inscenizacje *Orfeusza* Christopha Willibalda Glucka oraz *Zwiastowania* Claudela, które uzmysłowiły Micińskiemu, że:

> zerwanie z naturalizmem, zdobycie bajecznie prostych, przedziwnie głębokich środków na wyrażenie najistotniejszych treści życia duchowego: przez Światło barwne i Rytm, przez Melodię i skupienie myśli[10]

to „nowe życie" sztuki. Można powiedzieć, że dzięki scenie Rhytmische Bildungsantstalt w Hellerau autor *Bazylissy Teofanu* odkrył „dionizyjskie tempo życia" [11], zobaczył też własne marzenie, projekt „wielkiego teatru, świątyni dla współczesnych Ajschylosów"[12] ożywający w zgodnej z koncepcją Appii teatralnej sali — warsztacie.

W tym czasie, autor *Nietoty* miał już gotowy obszerny tekst dramatyczny o Polsce (o polskiej historii i narodowych mitach). Zdecydował jednak zmienić go w taki sposób, aby na scenie uzyskać „przedziwną syntezę miłości ojczyzny i piękna rytmicznego"[13]. Émile Jaques-Dalcrozé wskrzesił helleńskiego ducha w ciałach wygimnastykowanych aktorów, Tadeusz Miciński zamierzał wyrazić archaiczne *misterium* w nowej formie dramatu. Formie bliskiej projektowi „teatru przyszłości", który wykorzystywał muzykę, taniec, rytm, słowa, gest i światło jako główne elementy kreowanej na scenie rzeczywistości.

Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego powstały w latach 1913–1914 jako inspirowana drezdeńskim *Zwiastowaniem* przeróbka pierwotnej tragedii *Książę Poniatowski*. To blisko dwustu pięćdziesięciostronicowy tekst, który dramaturg rozpisał jako wariacyjny układ części następujących *attacca*. W warstwie fabularnej dramat obejmuje dzieje Polski od 1787 do roku 1813: Zjazd w Kaniowie, Konstytucję 3 maja, Targowicę, kampanię polsko-rosyjską 1792 roku, sejm rozbiorowy, insurekcję kościuszkowską, rzeź Pragi i III rozbiór Polski. Formalnie jest to utwór zawieszony między nowoczesnym *misterium* stylizowanym na średniowieczne parateatralne widowisko a udramatyzowaną epopeją „przerobioną" z tragedii[14].

---

[8] T. Miciński, *Znaczenie Rytmu*, „Kurier Warszawski" 1911, nr 287.
[9] Tenże, *Instytut Dalcroze'a w Hellerau*, „Kurier Warszawski" 1912, nr 193.
[10] Tenże, *Misterium Zwiastowania*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 46.
[11] Tenże, *W poszukiwaniu życia nowego*, „Tygodnik Ilustrowany" 1910, nr 193.
[12] Tenże, *Wolf Dohrn* [nekrolog], „Tygodnik Ilustrowany" 1914, nr 11.
[13] E. Kozikowski, *Między prawdą a plotką. Wspomnienia o ludziach i czasach minionych*, Kraków 1961, s. 22.
[14] O historii literackich przeróbek dramatu zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, [w:] T. Miciński, *Utwory dramatyczne*, t. 3, wybór i oprac. T. Wróblewska, Kraków 1980, s. 259–309.

Zmiany, które Miciński wprowadził do *Księcia Poniatowskiego*, usystematyzował i zawarł w *Uwadze dla teatrów,* poprzedzającej *Termopile polskie*. Znaczną część przedmowy poświęcił muzyce i muzyczności nowoczesnego dramatu. Nowatorskie rozwiązania sceniczne (muzyczno-ruchowe) podpatrzone w Hellerau, wprowadzał do sztuki jako środki budujące aurę misteryjności, wytwarzające nastrój poważny i liryczny.

W ten sposób Miciński podjął wyzwanie Dalcrozé'a, choć, jak twierdził, stworzenie w teatrze „orkiestry światła" wymaga od artysty nieprzeciętnej „wrażliwości muzycznej, znawstwa i nadzwyczajnej uwagą na każdy ton orkiestry"[15]. W przedmowie do dramatu autor zapowiedział, że na scenie jego teatru widz zobaczy: „Muzykę mroku i jasności stopniowanych, tęczowy chromatyzm barw" – słowem, „koncert światła"[16] w miejsce realizmu.

Można powiedzieć, że poeta przeszedł kompleksową kurację drezdeńską, ale patrzenia na muzykę „z mroku gwiazd" nie odmienił i nie odrzucił. Synteza dźwięku, światła i słowa otwierała, w wizji Micińskiego, nowoczesną scenę narodową na dramat metafizyczny. W didaskaliach dramatu ideę *correspondence des artes* reprezentowały synestezyjne metafory, wypierając „zimne alegorie" i „utarte symbole". Dramaturg zasygnalizował, pozostając w zgodzie z tradycją wywiedzioną od *De institutione musica*, obecność i czynny udział w *misterium* wszystkich rodzajów muzyki wymienionych przez Boecjusza. Nie tylko muzyka instrumentalna, ale przede wszystkim *musica humana* wyczuwana w pojedynczych gestach aktorów oraz grze całego zespołu charakteryzującej się „zachowaniem rytmu, nawet jeśli maluje się najgłębszą rozterkę i burzę" [TP, 8]. I *musica mundana*, w didaskaliach występująca pod postacią tajemniczej „muzyki światła i mroku", która stoi po stronie ładu, harmonii kosmosu i reprezentuje „ruch gwiazd" nad amfiteatrem.

Poetycka przemiana muzyki w światło (i odwrotnie) podkreśla misteryjny charakter doświadczenia scenicznego. Metafora „muzyka mroku i jasności stopniowanych" sugeruje zaś typową dla poety metamorfozę dźwięku w przestrzeń, przywodzi mi również na myśl Rilkego *Rückseite der Musik* — ezoteryczną muzykę świata i zaświatów.

Utożsamienie światła z muzyką, próby tworzenia dynamicznych związków dźwięku z plastyczno-przestrzenną formą dramatu świadczą z jednej strony o podążaniu Micińskiego za Appią, który odkrył przed poetą na scenie Hellerau, „że Apollo był nie tylko bogiem muzyki, lecz bogiem światła"[17], z drugiej zaś — o ciągłym poszukiwaniu przez artystę odwrotnej strony muzyki. Muzyczności, która przynależy do wymiaru duchowego, w której tkwi „tajemnica", a być może nawet Schopenhauerowska istota bytu. Synestezyjne figury i metafizyczna koncepcja muzyki określały w *Uwadze dla teatrów* miejsce melodii na scenie. Nie znajdowało się ono w kanale orkiestry czy między aktorami, ale gdzieś w przestrzeni „nad" *misterium*. Dramaturg sytuował muzykę na granicy

[15] T. Miciński, *Życie i twórczość w Hellerau*, „Tygodnik Ilustrowany" 1912, nr 30, s. 629.
[16] T. Miciński, *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego*, [w:] *Utwory dramatyczne*, t. 3, dz. cyt., s. 7. Odsyłając do dramatu w dalszej części pracy, stosuję lokalizację skrótową: inicjały tytułu:„TP" i numer strony.
[17] T. Miciński, *Instytut Dalcroza w Hellerau*, dz. cyt.

„widzialności". Nie była to zatem „jedynie" muzyka instrumentalna czy wokalna, ale czy można nazywać ją już muzyką kosmiczną, *concerto grosso* istnienia?

Przedmowę do dramatu Miciński zakończył osobną uwagą o muzyce instrumentalnej, formułując marzenie poety o utworze muzycznym skomponowanym specjalnie dla nowoczesnego *misterium*:

> Dopóki dramat nie będzie miał własnej muzyki instrumentalnej, niech orkiestra gra całość lub główne motywy: przed Prologiem — *Polonez* Ogińskiego, marsze żałobne Beethovena i Mendelsohna; przed I aktem — *Pastoralną*, w II — *Appassionatę*, w Intermezzo — Symfonię Karola Szymanowskiego, w III — *Walkirie* Wagnera [TP, 8].

Według dramaturga *musica instrumentalis coronat opus*, autor nie doprecyzował jednak, jaka to ma być muzyka. Czy marzy np. o własnej *Termopilów Polskich* symfonii, sonacie czy może suicie. Pisał bardzo ogólnie „muzyka instrumentalna", mając zapewne na myśli długotrwały, monumentalny, niejednorodny formalnie utwór przeznaczony na rozbudowaną orkiestrę. Muzykę w stylu wagnerowsko-straussowskim, szeroko kształtującą i rozwijająca z rozmachem tematy i wątki — kompozycję ekspresyjną, która stwarza atmosferę, podkreśla i potęguje nastrój, koresponduje ze stanem wewnętrznym bohaterów, z ich środowiskiem lub scenicznymi wydarzeniami. Formę muzyczną dopasowaną do literackiej koncepcji dzieła i świadomą swej powinności względem treści dramatu, aktywizującą słowo przez cały czas akcji. „Jeżeli utwór grany będzie w teatrach" — oczywiście.

Twórca nowoczesnego *Misterium na tle…*, wybierając muzykę „zastępczą" dla dramatu, realizował znaną z barokowego dramatu zasadę mieszania gatunków. Stąd w widowisku znalazło się aż pięć różnych form muzycznych: polonez, marsz, sonata, symfonia i opera. Czy grać je w „całości", czy brać z nich tylko „główne motywy" — wybór pozostawił Miciński dyrygującemu teatralną orkiestrą. Z drugiej strony, sztukując oprawę muzyczną dla dramatu z fragmentów wielkich dzieł muzycznych (w dodatku tak różnorodnych gatunkowo) i poddając pomysł, by muzykę ciąć, (i)grać jej formą, wchodził w rolę reżysera, próbował myśleć jak „człowiek teatru" (Craig, Appia, Wyspiański, Emil Dalcrozé czy Aleksander Salzman). Dramaturg nie zrealizował swego wielkiego, muzycznego marzenia. Miał jednak nadzieję, że inni, „wielcy" („najwięksi") kompozytorzy zrobią to za niego.

W tytule muzykę umieściłam przed dramatem, nadając jej charakter wartości prymarnej w dziele autora. Zdecydowałam jednak, że nie będę omawiała zagadnienia muzyki wewnętrznej *Termopili polskich*. Proponuję tym razem przeskoczyć sprawę „głębi" drążoną przez Hegla, przejść nad zawartością tekstu, istotą dialogów i popracować na powierzchni tekstu, czy też między rozmaitymi jego poziomami. Intryguje mnie, gdzie w koncepcji *misterium* znajduje się miejsce dla oryginalnej kompozycji muzycznej i jak kształtuje się w *Termopilach* relacja między muzyką instrumentalną a tekstem. Czy muzyka buduje dramaturgię widowiska, czy organizuje naprzemienność napięć i odprężeń? Czy odmalowuje sugestywnie nastroje, wyrażając równocześnie tajemnicę, nudę lub strach, powagę i żałobę? A może cytaty z arcydzieł uzyskują w dramacie status

atrakcji i nie należy ich hierarchizować? Jak muzyka instrumentalna zmienia sensy zdań, czy narusza w jakiś sposób konstrukcje formy literackiej? Gdzie w monumentalnym projekcie Micińskiego muzyka umożliwia wychylenie się poza tekst dramatu? I czy istotnie wprowadza *misterium* bezpośrednio na scenę nowoczesnego teatru?

Prolog *Termopili polskich* zapowiadają muzyczne „całości" lub „części". Najpierw *Pożegnanie Ojczyzny* — polonez fortepianowy w tonacji *a-moll* op. 13 Michała Kleofasa Ogińskiego. Polonez, wiadomo „kreacja już nie prowincjonalna", ale „cało-narodowa" — jak pisał Norwid — jest formą muzyczną, która przypomina o triumfach starożytnych i najlepiej koresponduje z poważną mimiką chórów. Wskrzesza w antycznym majestacie taniec.

Prolog dramatu zapowiada spektakl rodem z teatru wojny i śmierci. Podczas bitwy pod Lipskiem rozstrzygają się losy głównego bohatera. Wielokrotnie ranny Józef Poniatowski tonie *W nurtach Elstery*. Zanim widz zobaczy w teatrze finałowy skok bohatera do bagnistej rzeki, obejrzy wpierw głośny horror bitwy pod Lipskiem: „nagie trupy, wzdęte konie z wywróconymi w górę nogami" [TP, 9] — mówiąc w olbrzymim skrócie i naturalistycznym uproszczeniu. Piękne muzyczne bańki i zamknięte w nich echa mitycznej heroiczności i epopejowości pękają jednak nim rozpocznie się pierwsza scena. Deklamacyjna powaga i melancholijność tematu poloneza ewokują w prologu nastrój wzniosłości, choć zestawienie dostojnego charakteru melodii *Pożegnania*, jej elegijnego nastroju z Lipską rzezią tworzy w widowisku pierwszy zgrzyt — kontrast dźwięku i obrazu.

Dramaturg proponuje wówczas dołożyć do introdukcyjnej puli grane naprzód księciu Poniatowskiemu i jego synowi Witołdowi marsze żałobne. Beethovena — czyli II część *III Symfonii Es-dur*, op. 55 — *Eroiki* oraz III cześć *Sonaty A-dur* (nr 12), op. 26 — i Mendelssohna: zapewne przejmujący *Trauermarsch* (*Andante maestoso* w *e-moll* nr 27, op. 62/3) z cyklu fortepianowych *Pieśni bez słów*. Rewersem „realistycznego" prologu *W nurtach Elstery* okazuje się nadrealistyczny *[Prolog?Epilog?]*[18] umiejscowiony w amfiteatrze duszy konającego księcia, w symbolicznym Teatrze Mrącej Głowy, gdzie Józef Poniatowski jako przedśmiertna figura i zarazem pośmiertna zjawa ogłasza powrót na scenę widm przeszłości. Marsze pogrzebowe zapowiadające TMG, zagrane jeden po drugim, podkreślają paradoks postaci księcia Józefa — niby trup, ale jednak bez ciała, oraz niezwykłość oglądanej sceny — utracona przeszłość nie pozwala się pogrzebać.

Co najmniej trzy kompozycje muzyczne przez podwójnym *Prologiem* Miciński potraktował formalnie jak etiudy (najpopularniejsze muzyczne wprawki do polskiej historii), z których każda posiada swój cel ściśle techniczny. Funeralne fragmenty w *Termopilach polskich* wiążą się oczywiście z tematem śmierci ostatniego wodza Rzeczpospolitej i zarazem kwestionują przedstawialność tego motywu na scenie. Wprawiają widza w alinearny i wielopoziomowy („wielokondygnacyjny") odbiór scenicznych wydarzeń. Warto zaznaczyć, że marsz

[18] Nazywany wymiennie „epilogiem" *misterium* — zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, dz. cyt., s. 284–286.

żałobny z *Eroiki*, który Coleridge nazwał „orszakiem pogrzebowym w ciemnym fiolecie", jako część większej symfonicznej całości, otwiera w dramacie również kolejny znaczeniowy kontekst. Napisana przez Beethovena „dla uczczenia pamięci wielkiego człowieka" *III Symfonia* była hołdem złożonym ideałowi bohatera i jednocześnie muzycznym unicestwieniem fałszywego wizerunku bohaterskiego wzorca. W *Eroice* Beethoven ironizował z Napoleona I, komponując marsz pogrzebowy uśmiercał w dźwiękach nowo koronowanego Cesarza Francuzów. W *Termopilach polskich* Miciński pozwala diabelstwu, bohaterom makiawelicznym, ironizować z ostatniego władcy Polski. W dramacie również uśmierca przywódcę narodu, topiąc w bagnistej rzece Księcia Józefa przez cały *Prolog*, trzy akty i *Intermezzo*. Dopóki wódz umiera, dzieje się na scenie historia, a ponieważ jest to historia powtórzona i książę umiera w dramacie po raz wtóry, tym bardziej należy skupić się, by nadać wydarzeniom scenicznym odpowiednią formę i wyeksponować ją na przykład muzyką Beethovena.

Integracja odbioru słuchowego i wizualnego w pierwszej części widowiska zostaje zakłócona: mniej, dlatego że muzyka pojawia się w przedstawieniu zbyt wcześnie; bardziej, ponieważ widz percypuje i interpretuje ją wstecz, przez tekst i jak tekst. Kolejne odsłony dramatu zmieniają autonomiczne utwory muzyczne w elementy gry literackiej. Żałobna muzyka przed spektaklem, zamiast symbolicznego pogrzebu wodza-bohatera na scenie (trzy marsze pogrzebowe grane jeden po drugim), podtrzymuje w odbiorcy wrażenie, że nostalgiczne *Pożegnanie Ojczyzny* wybrzmiewa w prologu ironicznie.

Orkiestra z nowym tematem muzycznym włącza się przed pierwszym aktem, aby zagrać *Pastoralną – VI Symfonię F-dur*, op. 68. czyli „boski sen letniego dnia" — jak definiował kompozycję Beethovena Romain Rolland[19]. Słyszalne w symfonii echa chorwackiej melodii ludowej i pasterskich pieśni nie docierają jednak na carskie galery na Dnieprze. Dobiegająca spoza sceny arkadyjska muzyka omija Termopilskie „młyny dziejowe", czyli Kijów i Kaniów: „Masońską stypę" na dworze carycy Katarzyny II oraz sceny w sennym ogrodzie polskim — na dworze tragicznie znudzonego króla Poniatowskiego. Muzyka Beethovena opiewającą piękno niezafałszowanego życia, któremu rytm nadaje przyroda, łagodnie, ale dysonansowo wprowadza w atmosferę niepastoralnego pierwszego aktu. W podobnej aurze spodziewamy się, że zza kulis wyjdzie zaraz Orfeusz z harfą, a nie wódz Poniatowski. Tymczasem po dźwiękowej utopii w antrakcie na scenę powraca historia, która jest całkowitym zaprzeczeniem harmonii i beztroskiej szczęśliwości. Nie z sielankowego muzycznego pejzażu, ale z przykurhannego mroku wyłania się postać Księcia Józefa, który błądzi po scenie wiedziony przez ciemne siły swej natury i diabelskie moce historii. W tym momencie rozpoczyna się trwająca przez 3 akty i *Intermezzo* psychomachia bohatera.

Beethoven pisał, że w muzyce

> pozostawia się słuchaczowi odnalezienie sytuacji [...] Ktokolwiek ma jakieś pojęcie o życiu wiejskim, nie potrzebuje tytułów, by zrozumieć intencje kompozytora[20].

[19] R. Rolland, *Życie Beethovena*, przeł. J. Popiel, Kraków 1973, s. 43.
[20] Tamże.

By zrozumieć intencję dramaturga, trzeba odnaleźć charakter sztuki przez niego tworzonej. W pierwszym akcie Miciński zrywa układ nierozerwalnej przyjaźni, który człowiek zawarł z oswojoną z nim naturą w *Pastoralnej*. Od tego momentu w dramacie muzyka Beethovena myli trop, fałszuje ścieżki; zamiast jednoczyć, wyobcowuje. Symfonia podszeptuje bowiem, by na polski świat patrzeć jak na karykaturę piekła, a w anielskim śpiewie słyszeć przewrotny chichot diabelski. Dramaturg wyprowadził *Pastoralną* z asemantycznego, mitycznego królestwa muzyki i wrzucił w porządek historyczny. Tym sposobem funkcja ilustracyjna muzyki, oddająca czy stwarzająca atmosferę charakterystyczną dla sytuacji dramatycznej, zmienia się w *Termopilach* w „funkcję ironizującą". Muzyka instrumentalna w początkowych partiach *misterium* zapowiada, że odbiorca będzie miał do czynienia z dziełem budowanym na zasadzie muzyczno-literackiego kontrapunktu. Intensywne wykorzystanie tego zabiegu można też uznać za główne powinowactwo muzyki z literaturą w twórczości autora *Bazylissy*.

Pierwsze części dramatu (prolog i pierwszy akt) muzyka poprzedza: polonez i marsze żałobne są ironicznym wstępem do rozproszonego prologu, a symfonia *Pastoralna* idylliczną uwerturą w potwornej historii. Melodia urywa się, zanim rozpocznie się akcja podważająca niewinność dźwięków. Dzięki temu zabiegowi kontrast muzyki i słowa nie nabiera w przedstawieniu charakteru oksymoronicznego. Tekst dramatu wydobywa natomiast groteskowy charakter melodii. W *Termopilach* Micińskiego słowo z dźwiękiem na przemian się różni i oswaja. Z jednej strony, dramat stopniowo „umuzycznia się", z drugiej — muzyka, pokonując granicę sceny, przechodzi na stronę literatury, zostaje zawłaszczona przez teatralne *misterium*. Napięcie dramatyczno-muzyczne wzrasta wówczas z każdym nowym, wyizolowanym kontrastowo obrazem.

W kolejnych odsłonach *Termopili* muzyka jest już tłem dla scenicznych wydarzeń, stale akompaniuje *misterium*. W akcie drugim Miciński dalej słyszy Beethovena. Tym razem *Appassionata* rozbrzmiewa przez cały *Upadek Polski* w pięciu odsłonach. Podczas królewskiej przysięgi na Konstytucję 3 Maja i w czasie nawałnicy kampanii 1972 roku, w diabelskiej rezydencji Targowiczan i w sali „milczącego" grodzieńskiego Sejmu. Podczas insurekcji kościuszkowskiej i rzezi Pragi, aż do epizodu *Po klęsce*. Można powiedzieć, parafrazując słynne pytanie Fontenelle'a: Dramaturgu, czego chcesz od sonaty?

W pełnej napięcia, zakończonej zwodniczą kadencją *23. Sonacie f-moll*, op. 57 Beethoven dźwiękami tłumaczył skomplikowany związek potęg przyrody i niezłomnej, wewnętrznej siły człowieka, który próbuje przezwyciężyć moc panującego nad nim żywiołu. Istota takiej sonaty, jak opisywał ją Tomasz Mann w *Doktorze Faustusie*, tkwi w spleceniu subiektywizmu z obiektywizmem, opanowaniu i uporządkowaniu emocji formą. Muzyka Beethovena, która godzi człowieczeństwo z naturą, sonata łącząca energię z subtelnością, taką właśnie funkcje pełni w drugim akcie — trzyma w ryzach żywioł historii, powstrzymuje dziejową katastrofę formą muzyczną. W gruncie rzeczy jest to zadanie i sedno każdej kompozycji muzycznej. Można jednak *Appassionaty* w *Termopilach* słuchać inaczej.

Nietzsche w Beethovenie rozpoznał człowieka, który całkowicie zawierzył muzyce, do tego stopnia, że tworzył wręcz „muzykę o muzyce" brzmiącą niczym „głęboko wzruszona k o n t e m p l a c j a fragmentu"[21]. Miciński zdecydowanie mniej uwagi poświęcał słyszalnym w sonacie skupieniu i oddaniu muzyce — „niewinności w dźwiękach" (F. Nietzsche), ponieważ myślał o Beethovenie raczej jako twórcy kompozycji symfonicznych według *Egmonta* Goethego i *Coriolana* Collina, zafascynowanym wielką literaturą muzyku, który trzyma w podręcznej bibliotece Homera i Plutarcha, romanse Waltera Scotta i *Pieśni Osjana*. Być może *Appassionata* pojawia się w akcie drugim *Termopili*, aby wprowadzić do dramatu *Burzę* Szekspira, dzieło pisarza inspirującego zarówno Beethovena, jak i Micińskiego. Autor *Uwagi dla teatrów* umieścił Szekspirowską sygnaturę nad bramą swej „historiozofii wkraczającej w *misterium*" — *Prologiem*, uznawszy stratfordczyka za archetyp dramaturga, twórcę godzącego realizm z „mistycyzmem". Dzięki obecnemu w sonacie Beethovena duchowi dramaturga, który w *Termopilach polskich* patronował przemianie starej formy dramatu w nowoczesne *misterium* (dramat realny w historii), muzyka instrumentalna wyznacza w widowisku rytm „wejść" i „wyjść"[22], łączy realne i misteryjne, świat rzeczywisty (historyczny) z światem prawd ostatecznych.

Na przewodni motyw muzyczny ostatniego aktu *Termopili* Miciński wybrał *Walkirię* Richarda Wagnera — jej „całość"[23], a być może *Cwał Walkirii*, czyli „część"[24], podkreślając muzycznie dynamikę III aktu, którego tematem jest walka. Miciński w finale dramatu zrezygnował z porządku muzycznych kontrastów, czyli np. ze skonwencjonalizowanej muzyki wyposażonej w efekty batalistyczne: huk armat, koński galop, szczęk żelaza, świst kul, znaki ucieczki, pościgu, motywy klęski i zwycięstwa oraz oczywiste cechy walki jak kontrast, starcie, konflikt, cios, wybuch. Pominął utwory, które noszą piętno sztuki okolicznościowej, a nawet programowej, np.: *Zwycięstwo Wellingtona* Beethovena, *Bitwę Hunów* Liszta czy *Rok 1812* Czajkowskiego. Autor *Termopili* sięgnął od razu po Wagnera, którego dźwiękowe obrazy walk, uwarunkowane dramaturgią akcji, osiągają poziom muzycznych arcydzieł. Wybrał formę dynamiczno-ewolucyjną, która opowiada o „stawaniu się" przez walkę: w starciu, konflikcie, konfrontacji sił twórczych z destrukcyjnymi. W *Xiędzu Fauście* to

> morze ryczało muzyką Wagnera, graną przez Tytanów, gdzie trąbami był krater Etny, bębnem — huk walącego się miasta, basem — jęk rozrywanej w wąwozy i przepaście ziemi, skrzypcami — włosy piorunów[25].

Nie wiadomo, jak Walkirie zachowują się podczas „wchodzenia narodu na wyżyny Napoleonidów" w *Termopilach polskich.*

[21] F. Nietzsche, *Wędrowiec i jego cień*, przeł. K. Drzewiecki, Kraków 2003, s. 189.

[22] Terminy Edwarda Balcerzana — por. E. Balcerzan, *Przestrzenie Tadeusza Micińskiego*, [w:] *Oprócz głosu*, Warszawa 1971, s. 66–67.

[23] Warto pokreślić, że od twórcy tetralogii Miciński wziął pomysł, by każdy akt *Termopili polskich* zawierał motyw muzyczny, by poszczególne obrazy poprzedzała lub wypełnia melodia, z której będzie rozwijać się lub którą zniszczy kolejna scena dramatu.

[24] Teresa Wróblewska uważa, że tę część opery Wagnera (akt III, cz. II) miał na myśli Miciński — zob. przyp. do s. 7 w *Komentarzu* do dramatu [TP 390].

[25] T. Miciński, *Xiądz Faust*, oprac. W. Gutowski, Kraków 2009, s. 90.

Tekst trzeciego aktu nie zachował się. Wiadomo tylko, że dramaturg kontynuował w nim wątek legionowo-napoleoński wyprowadzony z *Intermezza* i przedstawił rosyjską wyprawę Napoleona aż do momentu Bitwy Narodów pod Lipskiem[26].

Do tej chwili przekleństwo braku miłości gnało księcia Poniatowskiego przez dzieje niczym upiora (to historia dobrze znana z *Pierścienia Nibelunga*). Motyw losu z Wagnerowskiej opery brzmi w finale dramatu jak powtórzone z zaświatów *memento mori*, akcentuje w *misterium* element tragiczny, pojmowany zgodnie z poglądami Nietzschego jako zmaganie się podłości i dostojności, słabości i siły, niezwykłości i banału.

W *Termopilach polskich* mit bayreucki (marzenie romantycznego mistrza o niepodzielnym *Gesamtkunstwerk*) zmieszał Miciński z mitem napoleońskim, słowiańską mitologią i polską historią, wprowadzając do narodowego *misterium* głosy ze świata bogów Walhalli, obcy germański świat Wagnera, złączony z Schopenhauerowskim pesymizmem. Muzycznym *pars pro toto* twórca nadawał sztuce rys Wagnerowski, dołączając do swojej koncepcji ideę dramatu muzycznego opartego na archetypie, micie i śnie. W ten sposób ustawił dzieło raz jeszcze przed symbolicznym lustrem odchodzącej epoki, umieszczonym nad oddzielającą scenę od widowni „mistyczną przepaścią". Jan Prokop podkreślał, że twórca *Pierścienia Nibelunga* dla Micińskiego był postacią tej samej rangi co Dante, Ajschylos, Słowacki czy Szekspir; postacią wpisaną w synkretyczny mit sztuki ponadhistorycznej[27], zapewne także uosobieniem zgodności między poezją a duchem muzyki. Dostojnym bayreuckim mistrzem, który, zatopiony w badaniu starożytnych sag, wydobywał z ponurej mitologii legendy o jasnych bohaterach, z literackich źródeł (opowiadań marynarzy, średniowiecznych legend niemieckich, celtyckich baśni, bohaterskiej epopei i mitologii skandynawskiej) wyprowadzał muzyczne lejtmotywy, a z geniuszu muzyki Beethovena tworzył duszę dramatu. Dla Micińskiego móc powiedzieć o Wagnerze jak Baudelaire: „tę muzykę poznałem" i włączyłem do własnego dramatu (to już nie Baudelaire), znaczyło zdobyć wszechogarniające doświadczenie, że wysoka sztuka wyraża najwewnętrzniejszą istotę indywidualnego człowieka i całego narodu.

Muzyka w *Termopilach* ewoluuje formalnie od melancholijnej melodii poloneza do Wagnerowskiej opery. Rozwija się nie tylko muzycznie, ale również epicko. Zmienia z kontrapunktującej machiny w podstawowy nośnik intertekstualnych treści. Muzyka grana „przed" fragmentem dramatycznym antycypuje sceniczne wydarzenia. Temat muzyczny, wykorzystując siłę oddziaływania dźwięku jako kontrapunktu w akcji dramatycznej, dopasowuje ironiczny komentarz do treści dramatu i gry aktorów. Utwór słuchany „w trakcie" aktu swym ilustracyjnym, dramatycznym i patetycznym charakterem uwydatnia walory ekspresyjne *misterium.* Natomiast złożone kompozycje Beethovena i Wagnera traktuje Miciński już jako dzieła funkcjonujące w uniwersum tekstów literackich. Muzyczna całość dla dramaturga oznacza przede wszystkim opowieść, którą niosą z sobą dźwięki.

[26] Zob. T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, dz. cyt., s. 282.
[27] J. Prokop, *Żywioł wyzwolony. Studium o poezji Tadeusza Micińskiego*, Kraków 1978, s. 183–184.

Literatura i muzyka prowadzą w *Termopilach* osobną narrację także w przerwie między aktem drugim i trzecim, czyli w *Interemezzo*. Miciński zastrzegł, że należy w antrakcie zagrać *Symfonię* Karola Szymanowskiego. Pisząc metonimicznie *Symfonia*, pisarz myślał, być może, o *II Symfonii B–dur*, op. 19, skomponowanej przez muzyka w latach 1909–1910[28].

Intermezzo, czyli czysta fikcja, zawiera niemal wszystkie modernistyczne wytarte metafory i sentymentalne motywy oraz skonwencjonalizowaną ramę opowieści, konstruowanej przez zużyte po młodopolsku frazy, próbujące wykrzesać trochę perwersyjnej erotyki z tragicznego miłosnego wątku. Akcja *Wulkanu Europy* nawiązuje wspomnieniami do czasów legionów polskich i symbolicznych narodzin wojen napoleońskich. Wydarzenia historyczne i sycylijskie krajobrazy są rozbudowaną scenerią romansu księcia Józefa i polskiej hrabianki Wity Rzewuskiej. Miciński zaaranżował głównym bohaterom włoską przygodę, wzorując się na Wagnerowskim romansie Brunhildy i Sygurda i na jego kanwie stworzył zmistyfikowane „wzniosłe" *interludium*. Dodam, że *interludium* niejednoznaczne, które w dramacie-*misterium* pojawia się na szczególnych prawach. W tej muzyczno-dramatycznej wstawce dramaturg wchodzi w modernistyczną poetykę i retorykę, prowokując śmiech z historii i konwencji oraz zanurzonego w nich poety, ale ostatecznie zachowuje kamienną twarz. Jeśli w *Intermezzo* istnieje humor, to jest on śmiertelnie poważny. Okazały i trwożny, pozbawiony bezpretensjonalności i czułego absurdu. To raczej „śmiech straszny", który wypływa z rozpaczy istnienia, a przynajmniej z rozpaczy historii, i wybrzmiewając, ujawnia całą historii grozę i demoniczność.

Ponieważ według Mistrza nie tylko historia, ale także muzyka wymaga powagi, w pozbawionym lekkości *Intermezzo*, zamiast muzycznej miniatury, wstawki kierującej antrakt dramatu ku operze *buffo*, dramaturg zlecił orkiestrze wykonanie skomplikowanej symfonii. Nie myślał nawet o muzyce z humorem, z domieszką satyry, ironii czy w klimacie żartu. Nie taniec na wulkanie, ale „śmiech symfoniczny" dołącza więc do *Intermezza* muzyka Szymanowskiego, by stworzyć dystans i autonomię autora wobec przedstawianego świata.

II Symfonia to wywiedziona z tradycji późnoromantycznej (z kręgu Wagnera, Hugona Wolfa, Richarda Straussa) kompozycja bogata i pełna przepychu, a zarazem tajemnicza i półtonalnie wyrafinowana, nieprzystępna dla niewprawnego ucha. W *Xiędzu Fauście* symfonię Szymanowskiego gra na fortepianie Imogena i jest to chwila niezwykła, w której pod wpływem muzyki Piotr przybliża się do mistycznego doznania: jego napełniona światłem dusza „promieniuje szczęściem bezgranicznym"[29]. Nieziemska muzyka kompozytora powtarza być może jakąś pierwotną melodię. I właśnie taką „bezczelnie metafizycznie nieprzyzwoitą"[30] kompozycję wprowadził poeta do *Intermezzo*.

Można tłumaczyć użyte przez Micińskiego zestawienie: „*Symfonia* Szymanowskiego" etymologicznie, czyli: „brzmiąca wspólnie". *II Symfonia* jako tło *interludium* akcentuje bowiem elementy łączące twórczość dramaturga i kompozytora,

[28] *III Symfonia (Pieśń o nocy)* powstawała bowiem dopiero w latach 1914–1916. Pierwsza *Symfonia f-moll* op. 15. nie należała natomiast do dzieł „wybitnych" w dorobku kompozytora.
[29] T. Miciński, *Xiądz Faust*, dz. cyt., s. 106.
[30] S. I. Witkiewicz, *Nienasycenie*, t. 1, Warszawa 1968, s. 96.

obu wiernych młodopolskim obsesjom: modernistyczne rozdwojenia; spowijanie erotyzmu w mistyczną aurę; królowanie w sztucznych, stworzonych potęgą wyobraźni światach; nierozwiązywalny konflikt między wolnością jednostki i obowiązkiem społecznym, napięcie między lucyferycznym buntem a świętą sprawą narodu. Zarówno fantastyczna *Zopf-Musik*[31] Szymanowskiego, jak i zmyślone *Intermezzo* Micińskiego są przecież nie z świata tego.

Co mogło łączyć „niemuzykującego pisarza" i „piszącego muzyka" jeśli nie literatura, a w szczególności poezja? „Je suis un homme raté, pisarz właściwie, nie muzyk, pisarz…" — tak przecież pisał o sobie Karol Szymanowski, kiedy w pierwszym okresie twórczości tworzył muzyczne ekwiwalenty modernistycznej poetyki w duchu Micińskiego. Młodopolski kompozytor, zanim przystąpił do tworzenia, gorączkowo poszukiwał tekstu, na który mógłby „odpowiedzieć muzycznie", ponieważ traktował literaturę jako komplementarną część swej muzyki. Szymanowski dzielił utwory poetyckie na dwie kategorie: dzieła, które nabierają życia i wyrazu dopiero w atmosferze muzyki, oraz poezję wypełnioną po brzegi muzyką własną, wewnętrznym brzmieniem słowa i myśli. Tej drugiej twórczości żaden kompozytor nie uzupełni muzycznie, ponieważ tekst pulsuje melodią organiczną, samostwarzającym sensy życiem muzycznym[32]. Szymanowskiego zajmowały tylko teksty, które potrzebowały muzyki — „teksty giętkie", jak nazwał je Jarosław Iwaszkiewicz[33]. Twórczość autora *W mroku gwiazd*, w której kompozytor za każdym razem odnajdywał własną muzykę, musiała zatem należeć do pierwszej kategorii: utworów muzycznie osieroconych, poszukujących w melodii swej zaginionej metryki. Czy zatem Miciński czekał na Szymanowskiego „muzyczną odpowiedź" na *Termopile polskie*, ponieważ własną sztukę również odbierał jako zbyt ubogą muzycznie?

Dramaturg przez wiele lat poszukiwał „własnego" Szymanowskiego, próbując kusić go i zatruwać literaturą. Miciński zabiegał wciąż o tę część wyobraźni słowno-muzycznej kompozytora, która z lektury *W mroku gwiazd* potrafiła zrobić muzykę. Poeta dobrze wiedział, że muzyk, który cząstkę swego „ja" lirycznego odnalazł raz w poezji Mistrza, istotnie „przejmie się" *Termopilami polskimi*, „przeżyje" *misterium* (wraz z autorem i narodem), a efektem przeżycia będzie kolejna *Symfonia*, być może „Termopilska".

List „w sprawie *Termopili*" (cytowany na wstępie) Miciński kierował do, jego zdaniem, „największego twórcy muzycznego w Polsce" i zarazem swego najwierniejszego czytelnika. Dramaturg potrzebował przecież nie kompana do „pławienia się w sztuce", ale zawodowego muzyka ze słabością do modernistycznej poezji. Marzył o kompozycji muzycznej, która będzie żywą reakcją na jego sztukę, pochodną dramatycznego doświadczenia autora, muzyką złożoną z dźwięków powstałych w wyobraźni potencjalnego pisarza.

---

[31] „Muzyka zacofana" — tak kompozytor nazwał *II Symfonię* w liście do Stefana Spiessa z 8 sierpnia 1909 roku.

[32] Zob. J. Iwaszkiewicz, *Szymanowski a literatura*, [w:] *Cztery szkice literackie*, Warszawa 1953, s. 42–73.

[33] Tamże, s. 56.

Jak Mistrz odbierał sztukę, przenikliwie opisał obserwujący go Witkacy[34]. Miciński, widziany okiem twórcy *Nowych form w malarstwie*, to poeta, który dostrzegał wielkość Michała Anioła w obrazach Picassa, czyli instynktownie rozpoznawał Czystą Formę. Nie potrafił jednak znaleźć dla wyrażenia swych nowatorskich spostrzeżeń innego (niemodernistycznego) języka, ponieważ: „zawsze brał malarstwo zanadto po literacku"[35]. *Termopile polskie* nie odpowiadają, być może, na pytanie, w jaki sposób Miciński słyszał muzykę, ale pokazują, jak muzykę czytał i że odbierał ją (podobnie jak malarstwo) „zanadto po literacku".

Muzyczne cytaty pełnią w *Termopilach polskich* rozmaite funkcje. Fragmenty poloneza i marszy żałobnych pojawiają się jako jednorazowo wybrzmiewające fenomeny. *Pastoralna* semantyzuje wymyślony temat pierwszego aktu, kontrapunktuje *Zjazd w Kaniowie*: poprzez kontrastowe zestawienie, wydobywa wątek diabelski z polskiej historii. W obu przypadkach muzyka sprawia, że słowo tworzące obrazy widz może odebrać w sposób zdeformowany. *Symfonia* Szymanowskiego w *Intermezzo* tworzy znaczeniową enklawę, dodaje do historycznego materiału ton liryczny zrodzony z doświadczeń autora. Z „wichrowego, wulkanicznego poematu"[36] — z *Walkirii* Wagnera wyrasta natomiast forma całej części trzeciej *Termopili*. Miciński zatrzymuje się na muzyce bayreuckiego mistrza, która nie zatrzymuje się nigdy, stale się rozwija, ponieważ jest — jak pisał Edouard Schuré — „wiecznym istnieniem jak myśl działającego człowieka"[37]. Wagner, wieńcząc dzieło Micińskiego, stanowi zachętę do pracy nad odrodzeniem ideału artystycznego. Za każdym razem (jak w XIX wiecznej symfonii) dramaturg wchodzi w dialog z dziełem muzycznym (innym, dawnym, przywołanym), dialog, który toczy się wokół literatury.

Miciński potwierdzał tezę o ograniczonych możliwościach języka, kierując uwagę ku muzyce instrumentalnej; deklarował tym samym wierność Nietzscheańskiej wizji teatru. Z drugiej strony, muzyka instrumentalna odbierana w dziele jako kontynuacja literatury za pomocą innych środków sygnalizuje, że dramaturg wcale nie dowartościowywał asemantyczności, wysublimowanej nieokreśloności w muzyce.

Zestawiając utwory muzyczne z poszczególnymi odsłonami dramatu, pokazałam, że związki słowa i muzyki jako relacje dwóch „tekstów" można w *Termopilach polskich* łatwo budować dzięki epickim treściom i ekspresywnym walorom kompozycji instrumentalnych. Być może zbyt łatwo. Te nietrwałe układy istnieją tylko, jeśli czyta się *Uwagę dla teatrów* jak rozbudowane *didaskalium* dramatu, w którym muzyka instrumentalna to jeden z wielu elementów poetyki *misterium*.

W *Termopilach polskich*, jako utworze fragmentarycznym, powinna uwodzić rytmiczność i oryginalna instrumentacja całego tekstu, która zbliża dzieło literackie do kompozycji muzycznej. Tekst Micińskiego to jednak dramat-*misterium*

[34] Relacjonując wspólną z Micińskim wyprawę do moskiewskiej galerii Szczukina w roku 1917.
[35] S.I. Witkiewicz, *Parę słów w kwestii „wielkości" form w Nowej Sztuce*, „Zet" 1934, nr 7, s. 9–13, odsyłacz nr 11.
[36] T. Miciński, *Forteca marmurów*, „Tygodnik Ilustrowany" 1909, nr 7–9, s. 177.
[37] E. Schuré, *Ryszard Wagner i jego dramat muzyczny*, przeł. E. Węsławska, Nowy Sącz 1999, s. 208.

— nie *oratorium*. Budowa utworu nie sygnalizuje, że autor marzył o dziele dramatycznym naśladującym formę muzyczną. Dramaturg nie opracował też dokładnie partytury rytmicznej *Termopili*. Nowatorska koncepcja dzielenia akcji na „okamgnienia" wykluczała w dramacie funkcjonowanie czasu zorganizowanego ściśle i precyzyjnie. Czy można zatem projektować w utworze jedność osnowy poetyckiej z osnową muzyczną? Skoro „prawdziwa" muzyka stanowi zorganizowany w dramacie i muzyczny w swojej istocie świat dźwięków, aby melodia dobiegająca „z zewnątrz" udzielała swego ducha *misterium*, dramat powinien kierować wszystkimi formami muzycznymi, zaś akcja wywoływać najmniejsze zmiany w muzyce, rzeźbić dźwiękowe szczegóły. W *Termopilach polskich* między muzyką możliwą a faktyczną skalą dźwięków istnieje nie więź, lecz konflikt.

Do stworzenia „z ducha muzycznej" koncepcji *misterium* zainspirowała dramaturga refleksja Fryderyka Nietzschego o muzycznych źródłach wszelkiej sztuki. Główną rolę w „teatrze Micińskiego" odegrała jednak forma dramatu — gadająca o Polsce półmartwa głowa na scenie. Jest to głowa pozbawiona własnej melodii. Przepływająca w „okamgnieniu" przez tonącą *caput* księcia Poniatowskiego polska historia rozszczepia się na poszczególne sekwencje ekspresywnych dźwięków: odgłosy z bitewnych pól, huk dział, szczęk żelaza i jęki konających, intonowane głosem tłumu modlitwy i bojowe pieśni, a także muzykę dworską i salonową, reprezentowaną przez popularne francuskie menuety i gawoty oraz ekstatyczne tańce z włoskiej prowincji (*tarantella* w *Intermezzo*).

Bohaterowie dramatu unikają spotkań z muzyką w sytuacjach kameralnych i intymnych. Hymny, pieśni i tańce to elementy rozbudowanych scen zbiorowych. Didaskalia *Termopili* zawierają tytuły utworów i nazwy instrumentów akompaniujących pieśniom, ale brakuje przy nich wzmianek o charakterze śpiewu i wykonywanych melodii. Postaci dramatu intonują swe muzyczne monologi *acapella* (najczęściej są to pieśni wypełnione misteryjnymi formułami lub emfatycznym pustosłowiem), a kiedy nie śpiewają, to cały czas mówią. W tle słychać krzyki, zawodzenia tłumów, bicia dzwonów. Miciński ułatwia w ten sposób reżyserowi wydobycie z tekstu dramatu wszelkich jaskrawości i dosłowności. Skutecznie utrudnia oddawanie niuansów. Muzyce trudno przebić się przez budowane na wielu kondygnacjach tyrady osób dramatu, ukierunkować inaczej strumień ich historycznej gadaniny.

Z jednej strony, muzykę wewnętrzną dramatu kształtowała poetycka ekspresja, z drugiej, elementy przeniesione ze świata greckiej tragedii, rozumianej jako wytwór religii, arcydzieło harmonijnej cywilizacji — śpiew, gra na instrumentach i chór, który w *Termopilach* jest przede wszystkim rozwiązaniem formalnym[38], punktem wyjścia dla koncepcji Teatru Mrącej Głowy.

Poza dominującą w *misterium* chóralnością (sprzyjającą przede wszystkim rozproszeniu i fragmentaryzacji tekstu) autor nie wprowadził do dramatu konkretnych struktur czy form muzycznych. Najistotniejszą (dla koncepcji dramaturgiczno-teatralnej) muzyką w dramacie Micińskiego pozostaje muzyka, której

[38] W znaczeniu takim, jakie nadał chórowi antycznemu Nietzsche. Twórca *Narodzin tragedii* uznał figurę chóru za formalną możliwość przekazu mitycznej opowieści o początkach wspólnoty.

w tekście nie słyszymy, którą usłyszymy dopiero, „jeśli utwór grany będzie w teatrze". Dźwięki dobiegające spoza literackiej przestrzeni, melodie zapowiadające uwalniające przeżycie, które pozwoli scalić w jedność rozpadającą się na oczach widza fasadę konstrukcji dramatycznej. Tymczasem „niech orkiestra gra…". Nawet jeśli w przypadku Micińskiego to literatura wyznacza początek nowemu dziełu muzycznemu, konieczne jest wysłuchanie symfonii, by Teatr Mrącej Głowy nie rozpadł się.

Czy autor *Termopili polskich* był eksperymentującym z nowymi formami teatralnymi mistagogiem, dojrzałym twórcą historiozoficznego *misterium* w nowoczesnej odsłonie, a może zdesperowanym (niespełnionym teatralnie) dramaturgiem, marzącym o podbiciu narodowej sceny? Każdym z nich po trochu. Co istotne dla moich rozważań, głównie był autorem, który zabiegał o oryginalną oprawę muzyczną swego dzieła. Pisarzem, który uprawiał kult sztuki totalnej i marzył o stworzeniu dzieła klasy A — arcydzieła. Dlatego proponowany przez Micińskiego repertuar muzycznych suplementów do *Termopili* stanowi mini-kanon muzycznych arcydzieł. Z drugiej strony, gust muzyczny, którego próbkę zawiera *Uwaga dla teatrów*, jak na możliwości Mistrza Mroku Gwiazd, jest raczej niewyszukany i konwencjonalny. W charakterze wyrazowym przywołanych w *Termopilach* melodii (np. w hieratycznej aurze żałobnych marszy, w niejednorodnej i niejednoznacznej symfonii Szymanowskiego) tkwią podstawowe treści ekspresyjno-symboliczne. Fragment muzyczny uobecnia tragizm, pesymistyczne odczucie świata, symbolikę śmierci, sferę wysokiego stylu (Wagner) i popularnego (polonez) — w tym sensie muzyka pełni w dramacie funkcję indeksykalną.

Symboliczność muzyki w *misterium* Micińskiego i jej oczywisty związek z warstwą literacką dramatu wynika przede wszystkim z silnego związku muzyczności z określonymi treściami kulturowo-historycznymi. Muzyka instrumentalna reprezentowała, według poety, świat wartości wysokich przeciwstawiony duchowej głuchocie. Dlatego mogła w dramacie pełnić funkcję poetyckiego refrenu. Muzyczny fragment odradza i przybliża odczucia, które wyzwala zawsze wkraczanie w nowy świat poetycki. Dobór motywów i melodii nawiązuje do tradycji romantycznej, ale, co istotniejsze, zdradza również głębszą zależność twórczości Micińskiego od źródeł — wielkiej kultury przeszłości, do której dramaturg sięga i którą intensyfikuje, dążąc do odrodzenia tradycji jako syntezy jej wariantów. Muzyka kieruje do źródeł. Rozległość muzycznych horyzontów i monumentalność przywołanych kompozycji sugerują, że *Termopile polskie* miały opowiadać o odnowieniu formy poprzez nawiązanie do wielkości dzieł minionej epoki. Jeśli forma dramatu wyraża tęsknotę poety za nowym mitem, jej niespójność zdradza, że autor nie był gotowy rozstać się ze starym światem, całym światem, synkretycznym światem. Również muzycznym. Miciński próbuje za każdym razem związać zerwane nici, stworzyć niepospolite dzieło, w którym rozłączone pierwiastki artystyczne stworzą na powrót jednolity kształt.

Micińskiego Teatr Mrącej Głowy ogłasza śmierć „pięknego zwierzęcia", czyli formy wyprowadzonej z *Poetyki* Arystotelesa. Szalona retrospekcja, która

napędza akcję, sieje spustoszenie w tradycyjnej wizji dramatu. Dlatego autor *Termopili* poszukuje nowych rozwiązań scenicznych, by przeszłość nie odrodziła się z krzykiem w obumarłej formie dramatycznej. W *Termopilach* wydarzenia nie następują po sobie, ale kumulują się, znaczą w obrębie migawkowego, zamrożonego pejzażu, który ukazuje polskie dzieje niejako *à rebours*. Ten aspekt tekstu znajduje swoje odbicie również w muzyce. Brakuje w dramacie fragmentu, który funkcjonowałby jak lejtmotyw. Długie czy krótkie segmenty muzyczne nie powtarzają się, w *misterium* następuje nieustanny rozwój muzyki (również formalny: od poloneza do opery), który ma prowadzić do określonej postaci tematu. Ale temat główny, choć stopniowo wyłania się z poszczególnych fragmentów i wariantów melodycznych, „dopóki dramat nie będzie miał własnej muzyki instrumentalnej", nie zaistnieje w całości.

Z królestwa muzyki instrumentalnej Miciński wykroił dla *Termopili polskich* własne księstwo udzielne. W formowaniu jego granic dramaturg poszedł jednak krok dalej, poddawszy pomysł, by ćwiartować arcydzieła na motywy i fragmenty. Jako nowoczesny „autor-rapsod"[39] wykonywał podwójny gest: gest dekompozycji i ponownego łączenia. Wobec muzyki zdobył się na manewr naruszający modernistyczne konwencje; na eksperyment z rozbitym schematem uderzającym w zastygłą formę, która wymyka się muzycznemu życiu. Z drugiej strony, dla autora *Termopili* muzyczne życie mogło odbywać się tylko w przestrzeni literatury. Czy ów śmiały gest dekompozycji wykonuje pisarz gotowy położyć pod „nóż" (np. muzyczny) również i własne dzieło? Autor *Temopili polskich* zaciekle bronił przed wydawcami i krytykami każdej sceny dramatu (dialogu, słowa): „Drogi Panie, wolałbym, żeby nie kraść tego fragmentu: wszak to jest tło, na którym dopiero rozumie się kontrast"[40] — pisał m.in. w liście do Wilhelma Feldmana. W *Uwadze dla teatrów* Miciński, „teatralny wizjoner", bardziej pewny swej nowatorskiej koncepcji dawał reżyserowi i dyrygentowi swobodę interpretatora-improwizatora. Muzykę ciąć można, by wypełnić luki w literackiej całości. O jakie luki może autorowi chodzić, skoro wiadomo, że tekst zaistnieje w teatrze tylko, jeśli nie naruszy się jego literackiej integralności?

Muzyka instrumentalna jest ważnym element koncepcji dramaturgiczno-teatralnej *Termopili polskich*, choć w kształcie, jaki zaproponował Miciński, nie może stanowić wystarczającego uzasadnienia konstrukcji *misterium*. Fragment muzyczny służył autorowi za model, punkt wyjścia, priorytet w stosunku do otaczającego go materiału muzycznego, z którego twórca wybierał cząstki, aby złożyć podstawę do stworzenia wyjątkowego *opus* dla dramatu.

Cytat muzyczny w *Termopilach*, z jednej strony, służy doprecyzowaniu muzycznego charakteru dramatu, dookreśleniu jego ekspresji, zapewnia też ciągłość historiozoficznego przesłania. Z drugiej, o czym należy pamiętać, jest

[39] Termin Jean-Pierre Sarrazaca z książki *L'avenir du drame*. „Autor-rapsod" — zgodnie z greckim *rháptein* („zszywać", „tkać", „snuć wątki") — „zszywa lub układa pieśni". Pojęcie „rapsodii" wiąże się z takimi technikami pisarskimi jak montaż, kolaż, hybrydyzacja czy chóralność, a podstawowe zadanie „autora-rapsoda" polega na łączeniu części wcześniej rozerwanych oraz na rozrywaniu tego, co dopiero złączył — zob. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, red. J-P Sarrazac, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2007, s. 139.

[40] Cyt. za T. Wróblewska, *Nota wydawcy*, dz. cyt., s. 298.

jedynie materiałem zastępczym przeznaczonym do dalszych przekształceń w ramach pracy kompozytorsko-reżyserskiej.

Miciński próbował wejść w rolę reżysera i muzyka, ale ponieważ bardziej muzykę czytał, niż słyszał, jedyne, co mógł zrobić dla muzyczności swojego dramatu, to zasugerować, jak należy ją rozwinąć. Muzyka wskazana przez autora *Termopili* była przede wszystkim motywowana fabularnie. Jednak odpowiedniość melodii i obrazu, nie była jedynym warunkiem, który dramaturg stawiał kompozytorowi. Sztuka dramatyczna Micińskiego to dla muzyka złożone zadanie kompozycyjno-konstrukcyjne, przy którego wypełnianiu powinny zostać spełnione określone warunki (część z nich wymieniłam już wcześniej), m.in.: manipulowanie fragmentami muzycznymi w dramacie może nabierać subwersywnych konotacji, ale o ostatecznym zerwaniu z tradycją nie może być mowy. Muzyka powinna ukierunkowywać lekturę tekstu, ale nie rządzić nim; nie może też zmieniać sensu ani go wykładać, choć powinna sprawić, że sens zaczyna żyć.

W *Termopilach polskich* przywołana melodia kontrastuje nie tylko z tekstem, ale także z drugą melodią, już na płaszczyźnie tonacji. Miciński ułożył repertuar muzyczny na podstawie systemu *dur-moll*, na zmianę: *Polonez Ogińskiego* w *a-moll*, marsze żałobne Beethovena w tonacjach durowych: *Es-dur* i *A-dur*, Mendelssohna mollowy *Trauermarsh*, a po prologu znów *Pastoralna* w *F-dur*, *Apassionata* w *f-moll*, *II Symfonia* Szymanowskiego *B-dur*, aż do finałowej *Walkirii* Wagnera. Przeplatanie tonacji nie mogło być w przypadku autora dramatu chwytem niezamierzonym. Miciński niczym kompozytor barokowy stosuje modulacje w fragmentach łączących główne ogniwa formy dramatycznej i jak Wagnerysta minorowo-majorową naprzemiennością organizuje cały muzyczno-dramatyczny tok *misterium*.

Schopenhauer przyrównywał zmiany tonacji do śmierci, ponieważ przejście z jednej w drugą zrywa nagle związek z wszystkim, co było przedtem[41]. Podobny efekt chciał uzyskać Mistrz, z każdą kolejną melodią wytrącać odbiorcę z jednego świata i wrzucać w inny, obcy, muzyczny mikrokosmos.

Miciński-rapsod, przekształcając tragedię w *misterium*, działał w obrębie formy dramatyczno-teatralnej. Stosował strategię montażu, z którym wiążą się cięcia i łączenia, nieciągłość czasowa, a także tworzenie napięć między elementami utworu dramatycznego[42]. Podkreślał również połączenia wewnątrz tekstu, wprowadzając podział na części i warianty w obrębie aktów, rozbudowane didaskalia i muzyczne kolaże. Rozkładał i komponował, zgodnie z łacińskim *componere*, które oznacza „zebrać" i „skonfrontować".

Matematyka muzyki według Micińskiego różniła się od „prostego" równania augustyńskiego.

Brać z gotowej muzyki „części" lub „całości" w postaci prefabrykatów i zapożyczone elementy wtapiać w *misterium* własne, nie zmieniając przy tym zasadniczego sensu i muzycznego charakteru utworów — oto pomysł autora *Termopili*. Tak pojmowane „całości" i „części" nie ukrywają już żadnej tajemnicy.

[41] A. Schopenhauer, *Świat jako wola i przedstawienie*, t. 1, przeł. J. Garewicz, Warszawa 2009, s. 403.
[42] Zob. *Słownik dramatu nowoczesnego i najnowszego*, dz. cyt., s. 107.

Są tym, czym są, czyli kawałkami muzyki. Niedyskretnie odsłaniają warsztat pisarza, zdradzają obecność własną i podziałów wewnątrz dramatu, demaskują reguły, które stoją na straży „jedności" dzieła, lub też reguł tych brak.

Muzyka instrumentalna, choć uwikłana w tekst, jest cząstką dramatu, która ukazuje jego potencjał sceniczny, pozwala zweryfikować, czy utwór odznacza się teatralnością. W tym sensie muzyka zawsze pozostanie wobec *misterium* zewnętrzna. Myślę tu nie o teatralności rozumianej jako jakość w sensie nietzscheańskim, raczej jako o syntezie, w wyniku której tekst, mimo implikowanej uniwersalności, może w trakcie przedstawienia nagle zniknąć lub stać się przezroczysty. Wszystkie elementy innowacyjnej koncepcji *Termopili*, z muzyką włącznie, będą znaczyć dopiero — *mementone*: „jeśli utwór będzie grany w teatrze". Teatralność dramatu Micińskiego charakteryzuje „ubytek teatru". Sprzeczność, tkwiąca w tym sformułowaniu, jest tylko pozorna. Wiadomo, że nowoczesność, zamiast uczynić z teatru sztukę określoną i skończoną, zdefiniowała ją jako brak, pragnienie i poszukiwanie teatru. To, co może wydawać się niepotrzebną kokieterią dramaturga, jest w gruncie rzeczy jego sposobem myślenia o sztuce przyszłości? Wizję „teatru świątyni" (teatru odświętnego, teatru wspólnoty) Miciński wyprowadzał z prostych założeń: teatr świątynią był, teraz teatru nie ma, więc teatr świątynią może jeszcze się stać. Upominanie się o scenę, nie wykluczało u młodopolskiego twórcy życia i tworzenia w głębokim przekonaniu, że scena przyszłości jest jedynie pięknym widmem na wspólnym horyzoncie, nieziszczalnym marzeniem artystów.

Nie wiadomo, czy Mistrz Mroku Gwiazd nigdy nie ukończył *Termopili polskich*, czy tekst dramatu nie zachował się w całości, ponieważ był za bardzo rozproszony. Nawet jeśli autor „usłyszał" kiedykolwiek *Misterium…* jako całość, znaki tego doświadczenia zatarły się. W takiej postaci, w jakiej utwór prezentuje się dziś, oryginalna muzyka może umożliwić wyławianie szczegółów z fragmentarycznej kompozycji, albo pełnić funkcję scalająca, integrować niezsynchronizowane lub niespójne składniki przedstawienia (tekstu, gry).

Muzyczna strona *Termopili* stanowi również część własnego niedokończenia dramatu. Istota fragmentaryczności dramatu Micińskiego zawiera się nie tyle w kompozycji i strukturze tekstu, ile w elementach, których brakuje.

Dramaturg nie dopisuje niszczącej etykiety muzyce. *Misterium* niedokończone, pozbawione formy, osierocone, zawsze ma szansę znaleźć adopcyjnego ojca, na przykład zawodowego muzyka, i stać się historią, która zyskuje nowy kształt przy każdym jej wystawieniu. Być może to wymyślanie nowej muzyki, do którego autor dramatu zachęcał kompozytorów, trwale i subtelnie wiąże tekst z zewnętrznym życiem, z życiem w przestrzeni publicznej, w teatrze. Micińskiego wołanie o muzykę, było w istocie wołaniem o teatr, a w ogólniejszej perspektywie — wołaniem o wspólnotę.

Summary

Martyna Jastrząbek

Music in Tadeusz Micinski's drama on the example of *Polish Thermopylae. The Mystery of the Life and Death of Prince Josef Poniatowski*

I begin this outline, dedicated to the music in *Termopile polskie* by Tadeusz Miciński, with a question regarding the author's hearing, sensitivity and taste in music. I also consider the substantial importance of the playwright's experience garnered from his sojourn in Leipzig and Dresden (e.g. fascination with Emil Jasques-Delcroze's rhytmics and Adolphe Appia's vision of theatre) in the use of music to create a modern mystery play. On the example of *Termopile polskie. Misterium na tle życia i śmierci ks. Józefa Poniatowskiego* I comment on the divergence between the spectacle's musical layer and it's storyline. I therefore seek to discover the proper place and character in the original dramatic concept. The article is completed with remarks concerning the use and importance of the musical component in creating a modern mystery play.