

**Maria Berkan-Jabłońska\***

 <https://orcid.org/0000-0002-7137-6094>

## Kryminał muzyczny? Refleksje na marginesie powieści kryminalnych Jana Antoniego Homy

Jedną z pierwszych koncepcji dotyczących roli pełnionej przez muzykę w życiu człowieka była starożytna teoria *ethosu*, która zakładała silne emocjonalne oddziaływanie muzyki na charakter ludzki. Nie wątpiąc w jej związek z duszą, greccy filozofowie przypisywali muzyce rozmaite możliwości: od funkcji wychowawczo-terapeutycznych po destrukcyjne. Ich założenia legły u podstaw wielu późniejszych systemów pedagogicznych i społecznych<sup>1</sup>.

Tę znamienne dla starożytnych ambiwalencję w ocenie muzyki przenieśmy na grunt literacki, dokładniej kryminalny, zapowiedziany w tytule artykułu. Jeśli przyjmiemy, że dzieje powieści detektywistycznej rozpoczynają się w XIX wieku, to znajdziemy tam dwa utwory kanoniczne dla późniejszego korzystania z motywów muzycznych w kryminale. Po pierwsze, Artur Conan Doyle wyposaża swojego kontrowersyjnego bohatera, Sherlocka Holmesa, w rodzaj wrażliwości muzycznej i umiejętności gry na skrzypcach (1887, *Studium w szkarłacie*); po drugie – zaledwie

---

\* Dr hab. prof. Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej i Logopedii, Zakład Literatury i Tradycji Romantyzmu; ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: maria.berkan@uni.lodz.pl

1 Zob. np. A. Stańczyk, *Muzyka i etyka*, „Estetyka i Krytyka” 7/8 (2/2004–1/2005), s. 87–93; C. Dahlhaus, *Estetyka muzyki*, przeł., wstępem i przypisami opatrzył Z. Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007; J. Jusiak, *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013; K. Stachyra, *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014. W platońskiej estetyce muzyka nie była postrzegana jako sztuka absolutna, lecz miała służyć transponowaniu wartości moralnych, a zwłaszcza zaszczepianiu w człowieku idei dobra. Ponieważ jednak efekt muzyczny, zdaniem greckich myślicieli, zależał od osobowości twórcy, rodziło to ich obawę, że – tak jak dobro i piękno artyści sprzyjają rozwojowi pozytywnych przymiotów słuchacza – tak z kolei negatywne cechy twórcy mogą wpłynąć na dominację wzorów ujemnych u odbiorcy.

odrobinę wcześniej Charles Dickens decyduje się uczynić z muzyka przestępcę odpowiedzialnego za okrutną zbrodnię. Oto w powstałej w 1870 roku, a nieukończony z powodu nagłej śmierci pisarza *Tajemnicy Edwina Drooda* Dickens po raz pierwszy łączy ścisłym węzłem świat zbrodni i muzyki.

Protagonista powieści, czterdziestosekstoletni Jack Jasper, to człowiek przy stojny, cieszący się uznaniem otoczenia, lecz zarazem zamknięty w sobie, momentami ponury. Odnosi wielkie sukcesy jako świecki kantor katedry i kapelmistrz doskonałego chóru, jednak nie znosi swego życia. Chór, który przynosi mu szczyt w oczach innych, w jego przekonaniu brzmi szatańsko; chwalony przez mieszkańców Cloisterham, sam zadaje sobie dramatyczne pytanie: „A co ja mam robić? Czy mam rzeźbić demony we własnym sercu?”<sup>2</sup>. Bohater nie dość że pożąda uczenicy, której oczywiście udziela lekcji muzyki, pięknej Rosie, narzeczonej swojego siostrzeńca, to najprawdopodobniej też morduje w tajemniczych okolicznościach tytułowego Edwina, mimo deklarowanej do niego sympatii, ba – miłości. Okazuje się więc postacią co najmniej dziwną, drażniącą czytelnika od pierwszych fraz powieści. Bywa zmienny w nastroju, introwertyczny, a zarazem kusicielski, gdy ma w tym interes własny. Jest również opiumistą (cierpi na bliżej nieokreślone bóle) i mesmerystą. Jego erotyzm wydaje się niepokojący, na pograniczu normalności. Innymi słowy, to typ ewidentnie patologiczny, muzyka w jego przypadku niczego nie łagodzi, nie uspakaja podskórnych emocji, a raczej irytuje, jątrzy, stając się siłą niszczycielską, rujnującą pierwotnie pozytywną jednostkę. Bardzo znaczący jest w tym kontekście fragment opisujący Jaspera, śpiewającego w katedrze niedługo po popełnieniu zbrodni:

Tego dnia głos pana Jaspera brzmi pięknie. Wzniosła suplikacja wyrażająca błaganie, by jego serce było skłonne do przestrzegania przykazań, zdumiewa słuchaczy melodyjną siłą. Nigdy jeszcze nie śpiewał trudnej muzyki tak biegle i tak harmonijnie jak dzisiaj. Jego nerwowość sprawiała, że tę muzykę czasem traktował zbyt pobieżnie, śpiewał ją nazbyt szybko, dzisiaj jednak tempo jest wprost idealne<sup>3</sup>.

Sugestia „ogromnego spokoju ducha”, jaka wedle narratora leży u źródeł mistrzowskiego wykonania, zderza się z narastającym w czasie przeświadczeniem czytelnika o winie Jaspera. Tym samym muzyka zostaje skażona przestępczym uwikłaniem bohatera.

Z kolei bohater Conan Doyle’a – Sherlock Holmes – z pewnością był melomanem. Jak twierdził obserwujący go doktor Watson, słynny detektyw nie tylko grywał amatorsko na skrzypcach, ale też doskonale orientował się w bieżącym ży-

2 Ch. Dickens, *Tajemnica Edwina Drooda*, tłum. J.S. Zaus, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2010, s. 160.

3 Tamże, s. 160.

ciu muzycznym, wyrażając w tym zakresie sądy równie stanowcze co w sprawach kryminalnych. Potrafił słuchać – uważnie i głęboko...

– Dziś po południu w St. James Hall gra Sarasate – oznajmił. – Jak sądzisz, Watsonie, czy twoi pacjenci zdołają przez kilka godzin obyć się bez ciebie?

– Nie mam na dziś żadnych planów. Moja praktyka nigdy nie zajmuje zbyt wiele czasu.

– Zatem włoż kapelusz i chodź ze mną. Pójdziemy przez City, zjemy po drodze lunch. W programie jest dużo muzyki niemieckiej, która odpowiada mi bardziej niż włoska czy francuska. Skłania do rozmyślań, a ja właśnie zamierzam rozmyślać<sup>4</sup>.

Na podstawie takich opowiadań, jak np. *Studium w szkarłacie*, *Pies Baskerville'ów*, *Liga rudzielców*, *Czerwony krąg*, *Skandal w Bohemii*, możemy uznać, że Holmes dysponował znacznym repertuarem utworów na skrzypce, radził sobie dobrze i z Paganinim, i choćby z Mendelssohnem (grał *Pieśni bez słów* transkrybowane na skrzypce solo) lub Offenbachem (wykonywał *Barkarolę*). Bywał w Royal Opera House np. na koncercie Wilmy Norman-Nerudy, po którym przyznawał przed Watsonem, że muzyka odwołująca się do pierwotnych doświadczeń człowieka bardzo silnie na niego oddziałuje, oraz na wieczorach wagnerowskich w Covent Garden. Niekiedy też improwizował, co nie cieszyło się aprobatą Watsona, zirytowanego nieprzewidywalnością tonów wydobywanych przez przyjaciela. „Niedbałe rzępolenie na skrzypcach”<sup>5</sup>, by sparafrazować zdanie ze *Studium w szkarłacie*, dokonywało się wszakże zasadniczo w samotności. Czym zatem była muzyka dla Holmesa? Conan Doyle nie daje jasnego wyjaśnienia. Wolno domyślać się, że odprężając bohatera, uwalniała jednocześnie jego szare komórki i przyczyniała się do jaśniejszego oglądu zagadki detektywistycznej<sup>6</sup>. Była przy tym przestrzenią takich emocji, które zaprzeczały trywialnej rzeczywistości oszustw i zbrodni. W *Lidze rudzielców* dźwięki skrzypiec Holmes określa mianem krainy „gdzie panują słodycz, delikatność i harmonia”<sup>7</sup>, jakby doceniał przypisywaną niekiedy muzyce zdolność transpozycji uczuć metafizycznych.

4 A.C. Doyle, *Liga rudzielców*, przeł. M. Domagalska, w: tenże, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, przeł. z ang. A. Krochmal & R. Kędziński, M. Domagalska, Z. Wawrzyniak, wyd. 3, Wydawnictwo Rea, Warszawa 2014, s. 186.

5 Tenże, *Studium w szkarłacie*, przeł. A. Krochmal & R. Kędziński, dz. cyt., s. 19.

6 Watson przyznawał: „nie byłem w stanie odgadnąć, czy ta muzyka pomagała mu w rozumowaniu, czy może grał z czystego kaprysu” (tamże).

7 A.C. Doyle, *Liga rudzielców...*, s. 187.

Przez całe popołudnie siedział na widowni odprężony, pogrążony w kontemplowaniu dźwięków, łagodnie poruszając w rytm muzyki swymi długimi, szczupłymi palcami. Jego uśmiechnięta twarz i senne, rozmarzone oczy były całkiem niepodobne do twarzy i oczu Holmesa, tropiciela zbrodni, nieugiętego, przenikliwego, błyskawicznego w działaniu detektywa. W niezwyklej osobowości mego przyjaciela brały górę na przemian różne strony jego natury, więc sądzę, że jego niebywała skrupulatność i wnikliwość były reakcją na zamyślony poetycki nastrój, który niekiedy go ogarniał. Bywał na przemian niewiarygodnie ospały lub wyjątkowo energiczny, a dobrze wiedziałem, że nigdy nie bywa tak groźny, jak po wielu dniach spędzonych w hotelu, rozmyślając pośród książek drukowanych gotycką czcionką. Kiedy nagle dopadała go żądza polowania, a jego błyskotliwe rozumowanie wznosiło się na poziom intuicji, osoby mniej obeznane z jego metodami patrzyły na niego spode łba jak na człowieka, który posiadał nadludzką wiedzę. Kiedy zobaczyłem go tego popołudnia w St. James Hall zatopionego w dźwiękach muzyki, pomyślałem, że nadchodzą ciężkie czasy dla tych, których ściga<sup>8</sup>.

W opowiadaniach Conan Doyle'a odnajdujemy również dodatkowy (i uboczny) wątek muzyczny, kontynuujący pomysł ze wspomnianej wcześniej powieści Dickensa. Kontrowersyjna przeciwniczka Holmesa, Irène Adler, była przecież zawodową śpiewaczką, kontraltem, ponoć w Operze Warszawskiej, ale porzuciła karierę na rzecz korzystniejszych związków w wyższych sferach.

Można powiedzieć, że w pewnej mierze wszystko, co w zakresie wykorzystania motywów muzycznych pojawia się we współczesnym kryminale, jest kontynuacją lub parafrazą ujęcia albo wersji Conan Doyle'a, albo Dickensa.

Z jednej strony, mamy bowiem we współczesnej literaturze kryminalnej wielu detektywów, zarówno profesjonalistów, jak i amatorów, którzy w muzyce szukają odprężenia. Muzyki poważnej słucha np. komisarz Kurt Wallander z cyklu powieści Henninga Mankella: lubi Mozarta (z przyjacielem słucha np. *Don Giovanniego*), przepada za Verdim, czyta jego biografię, odsłuchuje *Traviatę* (zwłaszcza z Marią Callas jako wykonawczynią partii Violetty), *Aidę*, *Dies Irae*, arie z *Rigoletta*, zna dobrze Wagnera, opery Rossiniego, Pucciniego (szczególnie *Turandota*). Podobne muzyczne preferencje cechują m.in. Petrę Delicado z utworów Alicji Gimenez-Bartlett lub komisarza Guido Brunettiego z kryminałów Donny Leon. Z kolei, protagonista serii bardzo popularnego obecnie autora Jo Nesbø, Harry Hole, lubi np. Sex Pistols, a wielu polskich śledczych łągodzi „bóle istnienia”, słuchając dobrego polskiego rocka lat 80. i 90. (Robert Nemhauser z powieści Wiktora Hagena, Jarosław Pater z *Alei samobójców* duetu Marka Krajewskiego i Mariusza Czubaja, Rudolf Heinz z cyklu kryminalnego Czubaja). U francuskiego autora, Bernarda Miniera (*Krąg, Bielszy odcień śmierci*) mamy zarówno Martina Servaza, który akceptuje tylko muzyczną

8 Tamże.

klasykę, jak i młodszego o 10 lat pomocnika Esperandieu, który słucha muzyki typu Indie rock. Wybór typu muzyki jest więc tu wskazówką przemian obyczajowych, kulturowych i związanych z nimi różnic pokoleniowych między bohaterami.

Z drugiej strony, wskazać można teksty, w których muzyka okazuje się źródłem inspiracji dla przestępcy. W *Kronikach Klary Schulz* autorstwa Nadii Szagdaj – retro kryminale o akcji osadzonej w roku 1911 w Breslau – to właśnie nieznamy muzyk stoi za ciągiem dramatycznych i z pozoru niezwiązanych bezpośrednio ze sobą zbrodni, zwłaszcza zaś za okrutnym morderstwem matki tytułowej pani detektyw. Jakkolwiek nie pierwszoplanowe, aluzje muzyczne otwierają w tej kryminalnej serii wrocławianki problem relacji między sztuką i zbrodnią. Tak bowiem – jak w domyśle dzieło muzyczne – traktuje swoje plany przestępcze nieznamy bliżej mężczyzna, ukrywający się pod rozmaitymi postaciami i teoretycznie rozstrzygniętymi przypadkami. Wkrada się on na karty wszystkich części cyklu w najbardziej niespodziewanych momentach. Oto np. zakończenie drugiego tomu:

Wytarł o kurtkę leżącego bandyty zakrwawione skórzane rękawice. Z uśmiechem podążył w stronę hotelu, nucąc pod nosem *Sonatę księżycową* Ludwiga van Beethovena. Już nie kula!<sup>9</sup>

*Sonata księżycowa* pojawia się jako znak zwiastujący nieszczęście, towarzyszy postaci dziwnego prześladowcy Klary, występującego pod różnymi imionami, w każdej z części. Trudno jednak stwierdzić, by z takich muzycznych filiacji wynikało coś więcej ponad sugestię nastrojowości<sup>10</sup>.

Rzecz jasna funkcje, o jakich mowa w kontekście nawiązań intersemiotycznych w kryminałach (kompensacyjno-oczyszczająca, pobudzająco-destrukcyjna, tudzież ich rozmaite kompilacje), mogą być śmiało realizowane w odniesieniu do każdego typu muzyki. Wyjątkowo jednak wykorzystanie muzyki klasycznej inicjuje ponadplanowy aspekt recepcyjny i ideowy: nadaje bohaterom lub opowieści szczególnie wyrafinowania; wprowadza w porządek elitarnych wyborów i upodobień, co w Polsce, nieposiadającej silnych tradycji melomańskich, otwiera kilka dodatkowych tropów interpretacyjnych.

W ostatnich latach rodzima literatura kryminalna doczekała się szczególnej odmiany gatunkowej, jaką można by nazwać „muzyczną”, a to za sprawą utworów Jana Antoniego Homy, notabene zawodowego muzyka, skrzypka, jednego z kon-

<sup>9</sup> N. Szagdaj, *Kroniki Klary Schulz. Zniknięcie Sary*, Wydawnictwo Bukowy Las, Wrocław 2014, s. 311.

<sup>10</sup> *Sonata fortepianowa nr 14 cis-moll op. 27 nr 2* (1800–1801) nazwana przez kompozytora *Sonata quasi una fantasia*, dedykowana ukochanej uczennicy Giulietcie Guicciardi, określenie „księżycowa” zawdzięcza zresztą nie kompozytorowi, ale krytykowi muzycznemu Ludwigowi Rellstabowi.

certmistrzów holenderskiej Het Brabants Orkest<sup>11</sup>. Obie jego powieści napisane zostały w Noorderwijk, w Belgii: *Altowioliści* w latach 2007–2008<sup>12</sup>, a *Ostatni koncert* w roku 2011. Bezpośrednie miejsce wydarzeń w Polsce jest z pozoru fikcyjne – to Krakowice, w innych przypadkach narrator sytuuje swego bohatera w autentycznych przestrzeniach Toskanii, Brukseli lub Londynu, mniej czy bardziej intensywnie charakteryzowanych poprzez doznania muzyczne.

Na czym polega muzyczny charakter wspomnianych powieści kryminalnych? Już motto ze *Sklepów cynamonowych* Brunona Schulza<sup>13</sup>, powiązane dodatkowo z tytułem *Altowioliści*, podważa prymat języka w opisie rzeczywistości, sugerując jego niedoskonałość i niewystarczalność. Tym samym czytelnik od początku oczekuje potwierdzenia roli innych sztuk, w tym muzyki, w interpretacji zagadek świata przedstawionego. Obecność referencji muzycznych można rozpatrywać w obu historiach Homy na kilku płaszczyznach, o których traktują dalsze podrozdziały.

## Kreacja głównego bohatera

Najważniejsza informacja, jaką podaje o sobie Bartosz Czarnoleski, to fakt bycia altowiolistą, „samotnym muzykiem z olbrzymim psem” (A., roz. I, loc. 301). Zwróćmy uwagę, że również tytuł powieści został podporządkowany zawodowi bohatera, a nie intrydze. Muzyka definiuje tożsamość protagonisty. Determinuje jego myślenie, zachowania, wyobraźnię, emocje, a także sposób, w jaki jest postrzegany przez innych. W końcu – jak twierdzi bohater – życie altowiolisty to istnienie zawsze „pomiędzy” skrzypcami a wiolonczelą, co uczy człowieka wyjątkowej cierpliwości i pokory, od młodych lat uodporniając na dowcipy muzycznego świata<sup>14</sup>. Sporo miejsca zajmuje bohaterowi analiza skromnego repertuaru solowe-

11 Jan Antoni Homa to absolwent Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Był najpierw skrzypkiem w Królewskiej Filharmonii Flandryjskiej w Antwerpii, a potem zdobył pozycję drugiego koncertmistrza Filharmonii Brabanckiej w Eindhoven. Zob. też wywiad Ilony Stojewskiej z Homą: *Próbuję odczytywać znaki rozsiane w różnych punktach codzienności*; on-line: <http://www.przystan-literacka.pl/index.php?show=3066> [dostęp: 31.07.2017].

12 J. A. Homa, *Altowioliści*, Wydawnictwo SOL, Warszawa 2009 – e-book ISBN 978-83-62404-44-2; tenże, *Ostatni koncert*, Wydawnictwo Mg, Warszawa 2012 – e-book ISBN 978-83-7779-125-7. Dalej, przywołując cytaty na podstawie powieści, będę podawać ich umiejscowienie według wersji e-book, z zaznaczeniem skrótu tytułu (A – *Altowioliści*; OK – *Ostatni koncert*), numeru rozdziału i lokacji wersów.

13 „Język nasz nie posiada określeń, które by dozwały niejako stopień realności, definiowały jej gęstość” (to cytat pochodzący z *Ulicy krokodyli*).

14 Altówka jest nieco większa od skrzypiec, ma niższy, głębszy i łagodniejszy ton. Zob. J.A. Homa, *Altowioliści*, roz. IV, loc. 1966. Fragment rozpoczyna się od przytoczenia stereotypowej opinii na temat muzyka grającego na tym instrumencie: „Altowioliści to nieudany skrzypek lub niedoszły wiolonczelista”. Dalej jednak narrator stara się udowodnić czytelniku

go przeznaczonego specjalnie dla altowiolistów. Przygotowujący się do przesłuchań w filharmonii Bartosz ma do wyboru m.in. koncerty Carla Stamitza, Franza Antona Hoffmeistera, Williama Waltona, Beli Bartóka, *Suitę* Maxa Regera, *Koncertstück* George'a Enescu, a zatem utwory zazwyczaj mniej znane, z rzeczy rozpoznawalnych przez szerszą publiczność dysponując zaledwie kilkoma, np. wstępnyymi partiami *Don Juana* Richarda Straussa (A, roz. II, loc. 1037).

Narzekania Czarnoleskiego nie mogą jednak być traktowane serio, jako że jest on autentycznym pasjonatem swojego instrumentu. Niezależnie od wielu dramatycznych wydarzeń, jakie go spotykają, stale wraca do muzycznych ćwiczeń, które zapewniają mu równowagę psychiczną i umysłową; pozwalają też lepiej radzić sobie z kryminalnymi zagadkami. Zdaniem Bartosza, ćwiczenie „to czynność intelektualno-fizyczna. Z przewagą tej pierwszej”, dlatego gdy je kończy, może przyznać: „Czułem się jak człowiek spacerujący po linie, który mimo silnego poddmuchu wiatru nie dał się z niej zepchnąć” (A, roz. III, loc. 1458). W innym miejscu dodaje: „Po pierwsze: nie mogę opuścić ćwiczenia i zrezygnować z udziału w przesłuchaniu; jest to absolutny warunek mojej psychicznej higieny” (A, roz. VII, loc. 3279). Muzyczna edukacja, w niemalym stopniu oparta na dyscyplinie pracy, traktowana jest tu – nieomal po platońsku – jak czynnik wychowawczy, kształtujący charakter i morale bohatera<sup>15</sup>. Trzeba mocno podkreślić, że dla Czarnoleskiego obok talentu i niemal rzemieślniczej rzetelności liczy się „zaangażowanie mózgu” wykonawcy: „Bo granie na instrumencie jest, w gruncie rzeczy, rozwiązywaniem większych i mniejszych problemów; w przypadku altówki: intonacji, palcowania, smyczkowania, frazowania...” (A, roz. IV, loc. 1832). Jednocześnie, w miarę rozwoju wydarzeń i coraz większego zaangażowania w sprawy kryminalne, Bartosz szuka miejsc wspólnych między sobą jako muzykiem i sobą detektywem:

---

kowi, że istnieją zarówno wirtuozi instrumentu godni zauważenia, jak i szczególne właściwości instrumentu wpływające na charakter muzyka lub korespondujące z nim. One to decydują o niesłusznie pomijanych zaletach altowiolistów: „Czemu więc niektórzy decydują się grać na tym budzącym kontrowersje instrumencie? Może dlatego, że nie wszyscy mają naturę skrzypcowych primadonn lub wiolonczelowych paraintektualistów, a altówka jest syntezą najlepszych cech obu spokrewnionych instrumentów czy symbolem klasycznego złotego środka wreszcie” (tamże).

- 15 Homa w udzielanych przez siebie wywiadach wielokrotnie podkreśla, że w pracy muzyka niewystarczający jest talent. „Bycie muzykiem – aktywnym uczestnikiem zawodu scenicznego – wymaga olbrzymiej ilości pracy, eksponowanej w procentowo krótkich eksplozjach koncertów, a także wytrwałości, cierpliwości, siły i odporności psychicznej”. Dodaje też: „Przenosząc te cechy w nieznanne środowisko słowa, zwielokrotnia się szanse przetrwania w nim, mimo trudnych początków i możliwych, a raczej pewnych, rozczarowań” (I. Stojewska, *Próbuje odczytywać znaki rozsiane...*).

Na widok skrzypiec odczułem wzruszenie. Czyż nie było tu jakiegoś symbolicznego podobieństwa w inwersji? Mr Holmes był detektywem grającym na skrzypcach dla przyjemności. Ja jestem altowiolistą podejmującym się rozwiązywania zagadek detektywistycznych. (OK, roz. 9, loc. 3597)

Lub:

[...] obraz zaczął się gwałtownie poszerzać. A żyłka śledczego (żyłka=struna) pulsowała we mnie coraz żwawiej. (OK, roz. 7, loc. 2694)

Analogie dotyczą także proporcji między zmuszoną pracą a ostatecznym wykonaniem, które bywa „efektowną woltą”, „wisienką na olbrzymim torcie” (A, roz. VI, loc. 3258). Poruszanie się bohatera w obrębie dwóch, tak z pozoru różnych sfer: muzycznej i przestępczej, ułatwiają wyobraźnia rozbudzona muzycznym wykształceniem i wrażliwość odbiorcza. W sytuacji „awaryjnej” skojarzenia z dźwiękami, tonami, akordami hamują, a nawet zastępują naturalny odruch lęku... Zamiast typowego dla przeciętnego śmiertelnika strachu w głowie altowiolisty rozlega się muzyka i ona modyfikuje odbieranie brutalnej rzeczywistości. Oto gdy Czarnoleski odwiedza niedoszłe miejsce zbrodni – a krótko powiedzmy, w miejskim parku zaatakowano światowej sławy dyrygenta, niemal śmiertelnie go raniąc (życie zawdzięcza przypadkowej reakcji bohatera i jego psa) – przestrzeń ta inicjuje „galop wyostrzonej wyobraźni”; płynne przechodzenie od tego, co rzeczywiste do świata muzyki, i odwrotnie:

Stałem na środku kładki, próbując raz jeszcze odtworzyć niektóre szczegóły. Falująca lekko woda odbijała księżycowe refleksy, które przywołały w mojej głowie dźwięki preludium fortepianowe Debussy’ego... *Światło księżycy*.

...W pewnej chwili uświadomiłem sobie, że zaczynam dostrzegać w stawie zarysy jakiegoś kształtu, ilustrowanego również znajomymi dźwiękami... [...]

Muzyka towarzyszyła mi zwiewnym pianissimo, zaś kontury drgających w wodzie srebrzystych plam poczęły się zmieniać. Po chwili miałem przed sobą nigdy nienamalowany, ale właśnie wyobrażony obraz, *Zatopiona Filharmonia*. (A, rozdział V, loc. 2337–2346)

Pod wpływem słyszanego w tyle głowy preludium<sup>16</sup> Czarnoleski zaczyna w tafli wody widzieć katedrę niczym z obrazów Moneta..., ale też Filharmonię, której dotyczy zagadka kryminalna. Muzyka jest więc pewnym wyjątkowym, bo nie

<sup>16</sup> Claude Debussy, *Zatopiona katedra (La Cathédrale Engloutie)* – preludium fortepianowe L. 117/10, powstałe w 1909 r. To jedna z wielu miniatur tego kompozytora o charakterze impresjonistycznym, stanowiąca przykład połączenia muzycznej wyobraźni i bogactwa figur pianistycznych.



każdemu dostępnym narzędziem, które odpowiada za ciąg obrazowych asocjacji, swobodnych wariantów imaginacji<sup>17</sup>. Dodajmy zresztą, że Bartosz jest bohaterem, który sam jest żywym przykładem muzycznych „wariacji”: stale podejmuje nowe wątki i porzuca je, wraca do dręczących go obrazów, podlega nastrojom i intuicyjnym podszeptom, ale zarazem bywa dociekliwy i racjonalny. Jest całością zespoloną z dziwnej mieszanki muzyki i myśli, rzemiosła i improwizacji<sup>18</sup>.

## Charakter zagadki kryminalnej

Najkrócej rzecz ujmując, pierwszy z tekstów opowiada o altowiolistcie, Bartoszu Czarnoleskim, który po koncercie w Krakowicach<sup>19</sup> w ramach rozgrywającego się tu I Festiwalu Symfonii Beethovena staje się przypadkowym świadkiem napadu na światowej sławy dyrygenta Daniela Rucacellego, a następnie w jego ręce wpada wyłowiona ze stawu przez psa Estona tajemnicza batuta. Te zdarzenia inicjują śledztwo amatorskie, które stopniowo doprowadzi bohatera do rozwikłania przedwojennej tajemnicy budowy lokalnej Filharmonii i działającego w 1939 roku

- 
- 17 Już w 1955 r. Tadeusz Makowiecki (tenże, *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń 1955, s. 1–29) wymieniał wśród przejawów muzyczności w dziele literackim obrazy będące efektem nastrojów i emocji zrodzonych pod wpływem odbieranej muzyki. Zob. zestawienie powojennych ujęć elementów wypowiedzi literackiej uznawanych za elementy muzyczności w artykule: E. Biłas-Pleszak, *Słowa jak klawisze – o muzyczności Preludiów Peera Hultberga*, w: *Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. W. Piotrowski, Wydawnictwo Astra; Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie, Łódź; [Piotrków Trybunalski] 2011, s. 185–186.
- 18 Jakby zgodnie z deklaracją autora: „Muzyka jest domeną wyobraźni, wrażliwości, a zarazem świata idei. Dźwięku nie sposób wziąć do ręki, nie można mu się przyjrzeć, więc w pewien sposób jest to również dziedzina myślenia abstrakcyjnego” (I. Słojewska, *Próbuję odczytywać znaki rozsiane...*).
- 19 Fikcyjna filharmonia miała powstać na początku XX wieku, co, wraz z brzmieniową sugestią w nazwie miasta, wskazywałoby na ośrodek krakowski (na stronie Filharmonii Krakowskiej można przeczytać: „Orkiestra Symfoniczna – o statusie zawodowego zespołu pod kierownictwem Feliksa Nowowiejskiego – powstała dopiero w 1909 i działała aż do września 1939 roku. [...] W roku 1937 Zarząd Towarzystwa Muzycznego utworzył w swoich ramach samodzielną sekcję o nazwie Filharmonia Krakowska. Po rezygnacji Towarzystwa z tej agendy, inicjatywę przejęło Krakowskie Biuro Koncertowe Eugeniusza Bujańskiego, prowadzące zawodowy impresariat muzyczny i organizujące koncerty na własny rachunek. Zespół pod nazwą Krakowska Orkiestra Symfoniczna koncertował aż do wybuchu II wojny światowej – po raz ostatni 21 V 1939 pod dyrekcją Bronisława Wolfstahla”; zob. [http://www.filharmonia.krakow.pl/O\\_nas/Historia/](http://www.filharmonia.krakow.pl/O_nas/Historia/); [dostęp: 31.07.2017]). Z kolei patron filharmonii w Krakowicach, Mieczysław Karłowicz, którego popiersie jest elementem zagadki, odsyła czytelnika do Szczecina. Na krakowski szlak wskazują jednak i inne aluzje: ważna dla literackiego miasta rzeka Suliwa, czyli Wiśła; Jura Suliwska w niedalekiej odległości, charakter kameralnego rynku Starego Miasta itp.

Kwartetu Aarona Gudelsteina. Z kolei *Ostatni koncert*, kontynuując część z wcześniej podjętych wątków, wprowadza nową intrygę kryminalną. Nadal jednak jej cechą charakterystyczną jest ściśle osadzenie w środowisku muzycznym. Tym razem przestępcą jest skrzypek zwany Struniarzem, który zabija swych kolegów ze studiów za pomocą odpowiednio dobranych strun, mszcząc się za dawne krzywdy. Równoległe do kryminalnych zdarzeń bohater zakłada z przyjaciółmi własny kwartet i przygotowuje się do pierwszego koncertu, na który składają się *Kwartet Skowronkowy (D-dur op. 64 nr 5)* Josepha Haydna, *Franza Schuberta Śmierć i dziewczyna*, *Serenada włoska G-dur* Hugo Wolfa i *Sześć bagatel op. 9* Antona Webera. Zespół nazwany zostaje Kwartetem im. Aarona Gudelsteina, co jest wewnątrztekstowo uzasadnione nawiązaniem do pierwszej powieści, ale pierwotny zamił bohaterów, by przyjąć nazwę Kronos Kwartet, odsyła do realnej sceny muzycznej: Kronos Kwartet (Kronos Quartet) z San Francisco (skład: David Harrington, Sunny Yang, Hank Dutt i John Sherba) to jeden z najbardziej wszechstronnych zespołów muzyki współczesnej, zaprzyjaźniony zresztą z wieloma polskimi muzykami. W roku 2016 ich wykonanie I Kwartetu Smyczkowego *Już się zmierzcha* Henryka Mikołaja Góreckiego otwierało 20-lecie Festiwalu Tansmana.

Oprócz tła złożonego z odniesień do pracy muzyków, w sposobie poprowadzenia intrygi kryminalnej zarówno *Altowiolisty*, jak i *Ostatniego koncertu* ważną rolę odgrywają odpowiednie rekwizyty muzyczne oraz powracające motywy z konkretnych utworów. Przedmiotem szczególnego znaczenia okazują się choćby wspomniana wcześniej batuta, konkretne instrumenty przypisywane legendarnemu Kwartetowi Silvariego, kartki ze słowami kojarzącymi się z muzyką (*opus – opas – opos*), plakaty Akademii Muzycznej, struny z bardzo konkretnymi końcówkami, wskazującymi – jak wychodzi stopniowo na jaw – na zawodową przynależność ofiary, wpisy na blogu internetowym Struniarza czy wreszcie zapamiętane i przytaczane przez świadków fragmenty przemów dyrygenta Rucacellego pełniące rolę odpowiedzi w śledztwie Bartosza. Znany koncertmistrz przypomina bowiem o zasadniczej perspektywie, jaka towarzyszy bohaterowi w dążeniach do rozwiązania kryminalnej zagadki:

Muzyka jest jak życie, pełna zagadek i znaków zapytania. Trzeba bardzo uważać, aby nie zgubić właściwego kierunku. Ale mamy wszelkie dane, aby nam się to wspólnie udało. Niech państwo wyobrażą sobie, że zamiast batutą będę dziś wieczorem dyrygował kluczem: do ludzkich serc, uczuć i pamięci. Otwórzmy je wspólnie. (A, rozdział VII, loc. 3279)

W prywatnym śledztwie Czarnoleskiego pomocne okazują się też filiacje dźwiękowe. Muzyczne frazy z *Kwartetu smyczkowego nr 16 F-dur op. 135* Ludwiga van Beethovena ze słynnym nadpisem na partyturze „*Muss es sein? Es muss sein!*”

(A, roz. XII, loc. 6235) i *Zatopionej katedry* Claude'a Debussy'ego podpowiadają kierunki śledztwa w *Altowioliście*, podczas gdy w *Ostatnim koncercie* motywem przewodnim staje się Schubertowski *Kwartet smyczkowy d-moll* (D 810 nr 14) powstały na kanwie napisanej wcześniej (w 1817 r.) pieśni do słów Matthiаса Claudiusa *Der Tod und das Mädchen* (*Śmierć i dziewczyna*):

*Dziewczyna:*

Obok, ach obok

Przyjdź, szkielecie dziki!

Jestem jeszcze młoda, mój kochany, idź

I nie dotykaj mnie.

*Śmierć:*

Daj swą dłoń, o piękna i delikatna postaci!

Jestem przyjacielem i nie przychodzę, by karać.

Bądź dobrej myśli! Nie jestem dziki,

W moich ramionach będziesz słodko spać.<sup>20</sup>

Są to tropy powtarzające się, pełniące w równej mierze rolę dyrektyw dla dektetywa amatora, co współbudujące nastrój. W większości oparto je na analogii znaczeń przypisywanych utworom muzycznym, nie zaś wykorzystaniu ich właściwości czysto muzycznych, jakkolwiek niekiedy – przyjdzie jeszcze do tego wrócić – sugerują podobieństwo muzyki i literatury w zakresie rytmu, tempa, narracji<sup>21</sup>.

W odbiorze czytelniczym wrażenie muzycznego charakteru zagadki kryminalnej pogłębia fakt, że świat przedstawiony w powieściach Homy jest w dużym stopniu ograniczony do jednego środowiska. Wydarzenia kryminalne są ściśle zespolone z relacjami dyrygentów i muzyków orkiestry, z zasadami przeprowadzania tzw. audycji lub nagrań radiowych, sposobami przygotowań do występów czy

<sup>20</sup> Tłumaczenie pieśni podają za: W. Stegmaier, *Śmierć i myślenie*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 4, s. 46 (Z języka niemieckiego przetoczył Wojciech Krzymiński. Przekład przejrżeli Jaromir Brejda i Arkadiusz Chrudziński). Zob. też T. Marek, *Schubert*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974. Muzyka Schuberta, o czym warto przypomnieć, powiązana została także we thrillerze Romana Polańskiego *Śmierć i dziewczyna* (1994) z bardzo dramatycznymi, przestępczymi wydarzeniami. Wspomniany kwartet smyczkowy pełnił tu zasadniczą rolę dramaturgiczną, współkreując napięcie w filmowej opowieści o psychologicznych torturach zadawanych sobie przez bohaterów. W historii Homy, mimo również poważnej historii morderstwa z przeszłości, nastrój nie jest tak posępny.

<sup>21</sup> Homa w rozmowach o muzyce nieraz powraca do idei uobecniania się w muzyce i w literaturze elementów melodii czy rytmu. Mówi też o zamiarze pisania „brzmieniowego”. Zob. I. Słojewska, *Muzyka i słowa*; <http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/819-muzyka-i-slowa> [dostęp: 10.07.2017].

pracą lutników, niekiedy zaś wprost wynikają ze wzajemnych układów w filharmonii, wielokrotnie pełnych animozji, napięć i emocji nasilających się przed koncertami. Żartobliwie ujmuje to stłoczenie muzyków w analizowanych zdarzeniach sam narrator:

Wokół zrobiło się gęsto od skrzypek. Latali niczym stado wściekłych os, wzajemnie atakując się zjadliwym tremolo. Joanna i Jacek. Marciśław i Boguś. I do tego jeszcze skrzypek i wiolinista. Czy ktoś słyszał o podobnych gomorach wśród altowiolistów? (OK, roz. 7, loc. 2684–2686)

Ponadto, oparcie fabuły na nawiązaniach do świata muzyki i środowiska muzycznego wyznacza też określony kształt językowy powieści. Homa obficie korzysta z terminologii muzykologicznej, za jej pośrednictwem próbując utrwać także pozamuzyczne odczucia postaci czy opisywać konkretne zdarzenia przynależne akcji *stricto* kryminalnej.

– A ty wiesz, co to za miejsce? – w jej głosie pojawiły się inne, jakby syrenie nuty. Postanowiłem mieć się na baczności.

– Nie wiem. Ale może będę wiedział – klasyczna pół-, a może i ćwierćprawda... (A, rozdz. VI, loc. 2563)

Rozpisywanie wrażeń na „gamy uczuć i postaci”, zabawne wyliczanki rozpoczynające się każdorazowo od dźwięków do-re-mi-fa-sol-la-si-do (OK, roz. 10, loc. 3831–3841), gry słowne dotyczące nazwisk muzyków i mnożące się zagadki słowno-muzyczne to kilka przykładów takich realizacji. Nawet pozornie dziecięca układanka złożona z imion kotów: „Wera, Kisia, Bas i Trok”, okazuje się zabawą nazwiskami kompozytorów, niepozbowioną jednak, dodajmy, określonego znaczenia, jako że pełni funkcję szyfru otwierającego tajny korytarz w filharmonii krakowskiej:

I okazało się, że miałem rację. Wera i Bas to pewnie była kocia parka. Podobał mi się dowcip Rosenberga. Brahms i Wagner byli antagonistami i darli ze sobą ideowo-artystyczne koty... Głowa Wagnera dała się w końcu przekręcić w prawo, Brahmsa zaś w lewo. W suficie, tuż nad moją głową, szczęknął stary mechanizm. Po chwili powtórzyłem manewr z pozostałą dwójką. Kisia (Strawiński) musiała być ukochaną Troka (Bartók). (A, roz. XVI, loc. 7135–7144)

Muzyka jest więc niezwykle istotnym elementem fikcji literackiej, stanowiąc w obu powieściach niemal równorzędny, kontrapunktowo ujęty temat. Objawia się w świecie przedstawionym poprzez opisy miejsc, zdarzenia, postaci, język, refleksję. Gdyby odwołać się w tym momencie do wyróżnionych przez Andrzeja Hej-

meja trzech zasadniczych sfer obecności kontekstów muzycznych w literaturze<sup>22</sup>, to można by w kryminałach Homy mówić przede wszystkim o realizacji dwóch obszarów tych związków: tematyzowaniu muzyki (poprzez aluzje, cytaty, przytoczenia, opisy muzykologiczne) i nawiązaniach konstrukcyjnych opartych na schematach muzycznych. Nie mamy tu natomiast do czynienia z muzycznością na poziomie brzmieniowym, intonacyjnym, składniowym; nie ma też znaczących opisów synestezyjnych, choć skojarzenia muzyczne niewątpliwie towarzyszą wielu stanom silnych emocji czy marzeń bohatera. Jednak ich uruchomienie w większości – co jest uzasadnione wyborem gatunku literackiego – wiąże się z analogią rytmu – napięcia – tempa. Tym samym wkraczamy w przestrzeń odwołań do modelu formy muzycznej lub rozmaitych pochodnych struktur muzycznych.

### Konstrukcja powieści

Elementem, który sprawia, że czytelnik od początku lektury czuje potrzebę określenia powieści Homy jako kryminałów muzycznych, jest budowa utworów. W *Altowiolisce* prolog – często wykorzystywany w konstrukcji typowego kryminału – rozpisany zostaje na cztery partie zatytułowane kolejno: IN – TRO – DUK – CJA, utrzymane w wolnym tempie, na pozór niezwiązane ze sobą, ale przecież wprowadzające w różnych wariantach temat przewodni. Zgodnie z definicją terminu w teorii muzyki, introdukcja to „kontrastujący pod względem rytmu i tempa wstęp instrumentalny do właściwego, najczęściej wieloczęściowego utworu (lub do poszczególnych aktów dzieła scenicznego), oparty często na jego głównych tematach i motywach”<sup>23</sup>. Dokładnie tak realizowane są cztery rozdziały wstępne powieści. Dodatkowo, każdy z nich dotyczy motywu przewodniego, wokół którego toczyć będzie się akcja właściwa, czyli poszukiwania tajnych skrytek zakamuflowanych przez lata w budynku wzniesionej w 1937 r. Filharmonii w Krakowicach. Tajemnicze pomieszczenia miały służyć zarówno ratowaniu Żydów w pierwszych miesiącach wojny, jak i pomoc w ukryciu niezwykłych instrumentów powieściowego Kwartetu Aarona Guldesteina. Następujące po sobie fragmenty IN – TRO – DUK – CJA, poza owym motywem, składają się każdorazowo z rozmów dwóch postaci w układzie: AB, AC, BC, DE, co niewątpliwie sprawia wrażenie przemyślanego schematu kompozycyjnego. Nie ma tu figury protagonisty, ona pojawia się w części głównej wraz z wyraźną zmianą tempa.

22 Chodzi o obszary określane jako „ukształtowanie brzmieniowe”, „tematyzowanie muzyki”, „konstrukcyjność muzyczna” (u Stevena Paula Schera, na którego badacz się też powołuje, odpowiednio „muzyka słów”, „muzyka werbalna” i „struktura i techniki muzyczne”). Zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012, s. 52–53, 55.

23 *Glosariusz terminów muzycznych*, wybór haseł i opracowanie edycji: Janusz Jusiak <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/GlosariuszMuzyczny.pdf> [dostęp: 31.07.2018].

Całość (w części zasadniczej składająca się z 17. rozdziałów) wieńczy C – O – D – A, która zgodnie z funkcją i znaczeniem muzycznym tego terminu, powtarza temat i tonację z początku. Jest złożona tak jak introdukcja z czterech krótkich partii (niczym kilka akordów ujętych w kadencję), podobnie też opartych w pierwszych 3 fragmentach na dialogach dwóch postaci, a w 4. w pewnym poszerzeniu do 3 osób, co otwiera nowe wątki, a także przynosi efekt zaskoczenia (elementy wirtuozerii)<sup>24</sup>.

W *Ostatnim koncercie* wykorzystane są z kolei wskazania tempa wpisane do powieści niczym do partytury, określając charakter trzech zasadniczych części opowiadanej historii<sup>25</sup>. Najpierw mamy więc partię zatytułowaną *Andante moderato – Poco a poco più allegro* (Spacerowo – Stopniowo przyspieszając) składającą się z 7 rozdziałów relacjonujących idylliczny etap toskańskich przygód Czarnoleskiego. Nasuwa się skojarzenie ze wspomnianym wcześniej kwartetem Schuberta<sup>26</sup>, jego bardzo spokojnym wstępem, który przyspiesza z chwilą pojawienia się dziewczyny<sup>27</sup>. Następnie część 2. – *Scherzo alla polacca*<sup>28</sup> – *Subito più serio* (Żartobliwie na polską nutę – nagle poważniej) – traktuje o przygodach zagranicznych bohatera, które kończą się dramatem: porwaniem narzeczonej Bartosza przez mafię. Całość dynamizuje się w części 3. zatytułowanej *Tarantella del destino – Sempre più accelerando* (Tarantela przeznaczenia – Ciągłe przyspieszając), poświęconej śledztwu altowiolisty prowadzonym w kraju, które wymusza na nim działania co najmniej ryzykowne, kilkakrotnie stawiające go w obliczu śmierci. Epilog utrzymany jest już w wyraźnie spowolnionym tempie i zmierza tradycyjnie do rozwiązania wątków muzyczno-kryminalnych. Zabiegi te nie wpływają na sposób narracji (na kształt tworzywa literackiego), ale z pewnością antycypują sens lektury, nadają kierunek interpretacji tekstu, wymuszając na odbiorcy przysłuchiwanie się materii tekstowej pod innym kątem niż tylko słowo (wariacje tematów, współbrzmienia, dysonanse, kontrapunkty, nastroj), angażując intelektualnie. Użycie terminu *tarantella*, zgodne z charakterem finału wspomnianego utworu

24 „coda (wł. „ogon”) – końcowy fragment utworu o dowolnej długości, często o charakterze przyspieszającym; występuje m. in. w formie SONATOWEJ, w FUDZE i w tańcach oraz stanowi zwykle kulminację wyrazową oraz syntezę materiału tematycznego utworu”. Tamże.

25 „Powieść *Ostatni koncert* niczym klasyczny koncert instrumentalny składa się z trzech części, a każda z nich określona jest włoskim terminem tempa i charakteru” – objaśnia Homa w rozmowie ze Słojewską, *Muzyka i słowa...*

26 Objasnienia fragmentów kompozycji Schuberta daje sam Homa (OK, roz. 4, loc. 1604–1616).

27 Drugą część utworu Schuberta określa temat *Andante con moto*.

28 Aluzja do filmu Andrzeja Munka *Eroica* jest tu raczej luźna, wiąże się z humorystycznym ujęciem kreacji bohatera jako „heroicznego wybawiciela”. Określenie odsyła jednak też do utworu Krzysztofa Pendereckiego *Capriccio per tuba* z podtytułem *Scherzo alla polacca*, napisanym w 1980 r. dla tubisty Zdzisława Piernika, którego cechą jest właśnie zmienność tonacji oraz nieco żartobliwy charakter.

Schuberta, sugeruje dynamikę akcji kryminalnej. Również w konkretnych sytuacjach – często bardzo kryzysowych – pisarz wprowadza muzykę, której opis wydaje się odpowiadać albo zdarzeniom, albo stanom psychicznym i emocjonalnym bohatera. W scenie poprzedzającej odnalezienie Struniarza Bartosz wysłuchuje fragmentu koncertu jubileuszowego w lokalnej filharmonii, której ważnym punktem staje się *IV Symfonia A-dur Włoska op. 90* Feliksa Mendelssohna (OK, roz. 19, loc. 7278). Obecność utworu w programie, poza jej czysto muzycznymi walorami, uzasadniona jest zarówno genezą intrygi sięgającą Italii, jak i trajektorią losów głównego bohatera. Również *Harold w Italii* Hektora Berlioza, czteroczęściowy utwór przygotowany dla Niccolò Paganiniego, wydaje się w swym programowym temacie, nastrojowości, rytmie i przebiegach dynamicznych odpowiadać etapom powikłanej kryminalnej narracji *Ostatniego koncertu*.

Początek symfonii jest jak wystrzał korka uwalniającego z butelki rozkoszne spumante. Cała pierwsza część to żywotność i energia napędzane słońcem Południa. W odsłonie drugiej dominuje romantyczna nostalgia, która przywodzi na myśl pielgrzymkowy charakter wolnej części *Harolda w Italii*. Pogodny, niezwykle śpiewny menuet pokazuje, jaki charakter taniec ten mógłby przybrać, gdyby wymyślono go w Italii. Część czwarta w swoim zapamiętaniu dotyka nut wręcz obsesyjnych: to szybki, trójkowy rzymski taniec skakany – saltarello (tak przecież kojarzący się z neapolitańską tarantelą, czyli tańcem konwulsyjnym, wywołanym jadem tarantuli...[...]).

W przerwie koncertu nawet nie wstałem z miejsca. Zamknąłem oczy, a myśli przybierały formę barwnego korowodu mknącego w rytm tylko co wysłuchanego saltarello. W pewnej chwili poczułem, że ów kolorowy wąż już wkrótce eksploduje wyczekiwaną iluminacją... (OK, roz. 19, loc. 7289).

Struktura formalna powieści, nawiązująca w swobodny sposób do utworów muzycznych, podkreśla przede wszystkim rozwój dramaturgii wydarzeń, zmiany napięcia, dynamikę. Ekspozuje też kategorię czasu – bardziej może niż tematyczne filiacje między sztukami – która może być traktowana jako „łącznik między muzyką a literaturą”<sup>29</sup>. Czasowość angażuje bohaterów kryminału, wzmacnia ich działanie, decyduje o procesie dedukcji. Od tego, jak w czasie rozstrzygnie problemy Czarnoleski, zależy życie jego narzeczonej. Czasowość jest także decydującym składnikiem wykonywania oraz percepcji utworu muzycznego. W czasie również dokonuje się refleksja nad konsekwencjami równoczesnego doświadczania muzyki i rozwiązywania zagadek kryminalnych.

<sup>29</sup> W ten Lessingowski sposób definiuje rolę czasowości Wojciech Piotrowski w artykule *Muzyka Fryderyka Chopina w literackich kreacjach poetów polskich* (C. Norwid, K.I. Gałczyński, M. Jachimowicz), w: *Literatura – muzyka...*, s. 252.

## Partie eseistyczno-publicystyczne

Swoboda i wariantowość muzycznych konotacji jest, jak sądzę, w kryminałach Homy celowa i wynika z bardzo szczególnego, „naddanego” celu tych utworów. Andrzej Hejmej pisał o tzw. strategii interpretacyjnej badacza, inicjującej poszukiwanie muzyczności w literaturze<sup>30</sup>. W tym konkretnym kontekście sensowne byłoby z kolei mówienie o strategii intencjonalnej autora, w ramach której muzyka jest nie tylko częścią opowieści quasi-detektywistycznej, lecz tworzy też krąg zagadnień odrębnych, uzasadnionych pozatekstową potrzebą formowania kompetencji czytelnika. Homa – za pośrednictwem swojego bohatera-narratora – daje przy okazji intrygi kryminalnej mini-wykłady na temat m.in. dziejów dyrygenckiej pałeczki (A, roz. III, loc. 1510), istoty pracy w kwartecie (OK, roz. 3, loc. 1039–1088), rozwoju i przyszłości orkiestry symfonicznej (A, roz. X, loc. 4304), roli poszczególnych instrumentów w orkiestrze, które ostatecznie konstytuują zaskakującą całość (A, roz. VIII, 3307), ale też relacji instrumentu i charakteru grającego (A, roz. X, loc. 4622), owadzych i zwierzęcych motywów w historii muzyki (OK, roz. 11, loc. 4169–4225), znaczenia wielkich symfonii Beethovena czy utworów Piotra Czajkowskiego, postaci Fryderyka Chopina, Stanisława Moniuszki, Mieczysława Karłowicza, tudzież przełomowych etapów w historii muzyki *à propos* opisu kasetonowego sufitu Filharmonii z portretami kompozytorów (A, roz. XI, loc. 4823–4877). Wyjaśnia też różnice między muzyką programową i absolutną (OK, roz. 14, loc. 5192–5234) lub uczy podstaw zapisu nutowego (OK, roz. 10, loc. 3793). Czasem pozwala sobie na bardziej osobiste zwierzenia na temat szczególnie doświadczenia kontaktu z muzyką (A, roz. VIII, loc. 3384). Z przymrużeniem oka sięga zarówno do przeszłości muzycznego wykonawstwa, jak i kreśli z pasją problemy współczesnego stanu muzyki instrumentalnej; analizuje, nie bez poczucia humoru, historię polskiej muzyki (OK, roz.8, loc. 2991–3044) lub zalety i wady pracy muzyka. Oto przykład komentarza dotyczącego pracy dyrygenta:

Myszę, że zawodowcy zgodziliby się ze mną na następującą trój-kategoryzację:

1 – pałeczkarze, pozbawieni obu cech (umiejętność i charyzma – M.B.J.); na takie przypadki proponuję spuścić miłosiernie zasłonę milczenia.

2 – sprawni machacze; pewnie powstaną kiedyś automatyczni dyrygenci zaprogramowani na konkretny utwór; uzyskają oni podobny walor artystyczny wykonania.

3 – dyrygenci, którzy autentycznie zespalają się z muzyką i naprawdę prowadzą orkiestrę w trakcie koncertu. Ale to zdarza się bardzo rzadko....

No dobrze; na upartego można jeszcze mówić o kategorii czwartej

– pozbawionych profesjonalizmu, a obdarzonych znacznie nadmierną nieraz charyzmą, szarlatanach; przed takimi niech ręka boska broni... (A, rozdział IV, loc. 1898–1901)

<sup>30</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001, s. 44.



Być może w przedstawieniu życia muzyków lub komentarzach muzycznych są obecne jakieś „porachunki” z konkretnymi osobami lub instytucjami, ale pozostają one czytelne co najwyżej wewnątrz tego świata, dla czytelnika nieobeznanego ze środowiskiem nie mają wpływu ani na sens powieści, ani na przekazywaną wiedzę muzyczną.

Dla niektórych czytelników te rozbudowane dygresje Bartosza Czarnoleskiego mogą być chwilami nużące, przeładowane szczegółami, nazbyt retoryczne. Trzeba wszakże podkreślić, że autor stara się powagę wywodu zrównoważyć żartem, dowcipnym komentarzem. Posługuje się anegdotą i dykteryjką. Swoje rozważania dopełnia cytatami z literatury naukowej i pięknej. Bywa również autoironiczny.

No dobrze... Akcja się zatrzymała.

Czytelnicy, którzy dotrwali aż dotąd, próbują z pewnością przeskoczyć następne akapity w poszukiwaniu jej kontynuacji. Jeszcze chwileczkę. Moment cierpliwości. Jeśli bowiem kogoś nużą moje muzyczne dywagacje, spieszę kolejny raz wspomnieć o Wendellu Kretzschmarze, który potrafił wygłaszać godzinne wystąpienie na temat: Dlaczego Beethoven nie napisał trzeciej części Sonaty fortepianowej op. 111? Prawda, że nie jestem aż tak okrutny? (OK, roz. 14, loc. 5234)

Zadawszy to pytanie, nie waha się jednak kontynuować wcale niekrótkie muzyczne objaśnienia. Głos bohatera-narratora w tych miejscach najmocniej współbrzmi z głosem odautorskim.

Wszystkie przywołane partie obu powieści dokumentują dyskursywny charakter relacji muzyczno-literackich, na które składają się m.in. opisy muzykologiczne utworów, krytyka muzyczna dotycząca wykonań muzycznych, warsztatu bądź repertuaru, a także publicystyka odnosząca się do praktycznych aspektów funkcjonowania środowiska muzycznego. Obfitość wielopłaszczyznowych nawiązań do muzyki, życia muzycznego, historii muzyki sprawia, że utwory Homy wolno rozpatrywać nie tylko w kategorii literatury kryminalnej, lecz również powieści środowiskowej. Nie mniej istotna wydaje się jednak wspomniana wcześniej inicjatywa popularyzatorska: rodzaj wyraźnie wpisanej w te teksty potrzeby edukowania czytelnika tak, by odczuwał dodatkową przyjemność z podążania śladem Bartosza Czarnoleskiego – detektywa i muzyka. Przyjemność, która wymagałaby wszakże przynajmniej elementarnego zainteresowania poznawczego odbiorcy. W ten sposób *Altowioliści* i *Ostatni koncert* stają się współczesną wersją inteligentnych kryminałów Macieja Słomczyńskiego [Joe Alexa], wprowadzając elementy pozytywnego snobizmu, a tym samym w zalewie bardzo miernych, coraz bardziej zbanalizowanych realizacji gatunku, dokumentują pozarozrywkowe możliwości literatury kryminalnej. O tej zamierzonej re-inteligencckości powieści Homy świadczyć mogą też rzadsze w porównaniu z muzycznymi, ale sugestywne aluzje

do sztuk plastycznych i literatury, np. obrazu Hansa Baldunga, Claude'a Moneta, dzieł Tomasza Manna.

## Filozofia muzyki i krytyki muzycznej

Czy można powiedzieć, że w tę kryminalną historię wpisana jest jakaś filozofia muzyki, określona estetyka muzycznej percepcji? Muzyka w ujęciu Homy jest, z jednej strony, fenomenem abstrakcyjnym, „dźwiękowym ruchem”, bytem „czysto intencjonalnym”<sup>31</sup>. Narrator podkreśla często, że muzyka nie jest lub nie musi być nośnikiem znaczeń, ale z drugiej strony, przykładą wielką wagę do jej urzeczywistniania się w czasie i przestrzeni poprzez konkretną interpretację lub akt odbioru. Nie wątpi też w jej zdolność poruszenia *hic et nunc* wyobraźni i doznań, które – między innymi z racji trudności opisu – przybierają dla odbiorcy kształt słowny, obrazowy, wykorzystujący życiowe doświadczenia. W pewnej mierze więc uznaje racje romantycznej i poromantycznej programowości, która ma swoje źródło w potrzebach emocjonalnych i duchowych odbiorcy<sup>32</sup>.

Dzieło sztuki zyskuje pełnię życia dopiero dzięki widzowi, słuchaczowi, czytelnikowi. To on przyjmuje je i filtruje przez zasoby własnej wrażliwości. Bez odbiorcy sztuka pozostaje zbiorem idei. (OK, roz. 5, loc. 1755)

To, co dla nas jest uciążliwym pasażem, dla słuchaczy staje się dotknięciem morskich kropli wzbijanych dziobem okrętu. Niewygodny, niekończący się flażolet – to pierwszy mróz ścinający młode drzewka. Melodia grana już tak wiele razy jest dla publiczności zawsze czymś nowym, pożądanym, chwytającym za serce... (OK, roz. 10, loc. 3783)

Jak wynika z akcji powieści, muzyka ma również zdolność wpływania na ludzką „wolę”, dotyczy to zwłaszcza Bartosza Czarnoleskiego, ale też każdego potencjalnego słuchacza. Oznacza to, że zmusza go do „przełożenia” wywołanych muzyką wrażeń i emocji na działanie. Zdaniem opowiadającego taka siła muzyki jest rezultatem kompromisu między uschematyzowaną, wynikającą z fachowości formą a estetyką uczucia. Dzieło muzyczne w kryminałach Homy jest częścią pro-

31 Określenia Dahlhausa, *Estetyka muzyki...*, s. 96, 100.

32 Byłoby to stanowisko bliskie Hegłowi, który w *Wykładach o estetyce* podkreślał, że oddzielenie całkowite muzyki od treści „wyjaławia”. Pisał m.in.: „Zwłaszcza w nowszych czasach muzyka, odrywając się od jasnej dla siebie treści, zamknęła się w swym własnym elemencie, ale też straciła władzę nad całą duszą człowieka, gdyż rozkosz, jaką może sprawiać, związana jest tylko z jedną stroną sztuki, mianowicie z zainteresowaniem czystą muzyczną stroną kompozycji i jej finezją, co stanowi moment, który może interesować tylko znawców, ale posiada mniejsze znaczenie dla ogólnoludzkiej potrzeby sztuki”. Cyt. za: C. Dahlhaus, *Estetyka...*, s. 56–57.

cesu, na który składa się notacja (wyraz twórczej pasji, geniuszu i świetnego rzemiosła kompozytora), wykonanie (również łączące umiejętności warsztatowe i talent) oraz słuchanie (najefektywniejsze w przypadku kontaminacji wrażliwości i kompetencji). Jest też elementem krzyżowania się tego, co powtarzalne, bo utrwalone tradycją, na którą narrator bardzo często powołuje się, a tego, co wynika z buntu i nowatorstwa. Szczególnym przykładem niezwykłych przymiotów muzyki okazuje się w paratekstualnych rozważaniach Czarnoleskiego idea orkiestry symfonicznej – „tego paradoksalnego, niemożliwego zdawałoby się tworu, który w heroicznym wysiłku próbował łączyć ogień z wodą” (A, roz. VIII, loc. 3307). Ów paradoks wynika w interpretacji bohatera (tu z pewnością występującego w roli *alter ego* autora) przede wszystkim z równowagi między indywidualizmem poszczególnych artystów zespołu a dobrem wspólnym orkiestry jako całości. Stąd dalej padają określenia pełne ekspresji i fascynacji: „tygiel kruszców”, „bez mała ziemską próbą odtworzenia kosmicznego ładu (a może chaosu?) [...]” (A, roz. VIII, loc. 3307, 3318).

Z tej perspektywy ujmując powieści Homy, historię Czarnoleskiego z Krakowic można postrzegać trochę jak libretto, propozycję programowego tematu dla koncertu bądź poematu symfonicznego do muzyki Beethovena lub Berlioza albo kwartetu smyczkowego Schuberta.

Homa nie pisze swych „muzycznych” kryminałów, by udowodnić przekładalność sztuk. Jego zasadniczym celem jest przecież skonstruowanie powieści opartych na ciekawej, wyrazistej intrydze kryminalnej, które mają szansę zyskać przychyłność czytelników. Dlatego idzie na kompromis z kulturą popularną, przekazując wiedzę muzyczną za pośrednictwem żartu, ironii, lekkiego, felietonowego lub metaforycznego stylu i uwzględniając sposób myślenia współczesnego „konsumenta” kultury. Zarazem jednak pisze powieści z myślą o odbiorcy na tyle wyrobionym czy ambitnym, by nie zniechęcił go rozbudowany dyskurs muzyczny. Sugestia pisania wedle schematu formy muzycznej i obszernie dygresje muzyczne wytwarzają tym samym tryb lektury intersemiotycznej czy, wedle określenia Hejmeja, transartystycznej<sup>33</sup>. W tej sytuacji kryminał, spełniając swoje podstawowe zadania gatunkowe, równocześnie staje się pośrednikiem w dotarciu do muzycznego intertekstu. Jakby mimochodem są tu też stawiane pytania o sposób uprawiania krytyki muzycznej. Model prowadzenia narracji pokazuje, że Homa czuje potrzebę powiązania estetyki intuicyjnej, bezpośredniej, wrażeniowej z nauką<sup>34</sup>, a przynajmniej wzmacnianą intelektualnym opanowaniem przedmiotu i czerpiącą inspirację z historii muzyki<sup>35</sup>. Trochę jak Herbert jest rzecznikiem szlachetnego,

33 Andrzej Hejmeja, *Muzyka w literaturze...*, s. 31.

34 Podział Johanna Gottfrieda von Herdera. Tamże, s. 103–104.

35 Jeszcze raz powołam się na Dahlhaus, którego sąd wydaje mi się zbieżny z praktyką krytyki muzycznej wpisanej w kryminały Homy: „Idea, że to krytyka *explicite*, a nie jedynie niewyarty-

ambitnego amatorstwa. Być może jako kontynuację takiego „projektu” interferowania kryminału i muzyki klasycznej wolno potraktować plany Homy z wywiadu udzielonego Ilonie Słojewskiej 11 lutego 2016:

Jednym z moich najnowszych pomysłów jest wieczór muzyczno-literacki pod nazwą „Muzyka i słowa”. Wraz z Kwartetem Exlibris wykonamy w jego trakcie utwory opisywane w obu częściach *Altowioliści*, między innymi ostatnie dzieło Ludwiga van Beethovena, „Kwartet smyczkowy F-dur op.135” – mówi artysta. Koncert odbędzie trzydziestego lipca tego roku w nowym gmachu Filharmonii Szczecińskiej. Muzyce towarzyszyć będzie słowo z książek i o książkach, a całość zakończy się spotkaniem z publicznością<sup>36</sup>.

## Bibliografia

- Biała Alina, *Literatura i muzyka. Korespondencje sztuk*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa–Bielsko-Biała 2011.
- Biłas-Pleszak Ewa, *Słowa jak klawisze – o muzyczności Preludiów Peera Hultberga, w: Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. Wojciech Piotrowski, Wydawnictwo Astra; Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie, Łódź [Piotrków Trybunalski] 2011, s. 181–195.
- Conan Doyle Arthur, *Księga wszystkich dokonań Sherlocka Holmesa*, przeł. z ang. Anna Krochmal & Robert Kędzierski, Marta Domagalska, Zofia Wawrzyniak, wyd. 3, Wydawnictwo Rea, Warszawa 2014.
- Dalhaus Carl, *Estetyka muzyki*, przeł. z jęz. niem., wstępem i przypisami opatrzył Zbigniew Skowron, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007.
- Dickens Charles, *Tajemnica Edwina Drooda*, tłum. Jan Stanisław Zaus, Wydawnictwo Replika, Zakrzewo 2010.
- Glosariusz terminów muzycznych*, wybór haseł i opracowanie edycji: Janusz Jusiak <http://bacon.umcs.lublin.pl/~jjusiak/dokumenty/konwersatoria/GlosariuszMuzyczny.pdf> [dostęp: 31.07.2018].
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Funna, Wrocław 2001.

---

kułowane, powszechne przekonanie ma – w procesie, który nigdy nie ustaje – określać wciąż na nowo kontekst historyczny, w którym łączą się utwory muzyczne i ich interpretacje, zastrzegając na to, by stać się na polu muzyki tak oczywistą, jak jest od dawna na polu literatury”. Tamże, s. 120.

<sup>36</sup> Słojewska Ilona, *Muzyka i słowa...*

- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012.
- Homa Jan Antoni, *Altowioliści*, Wydawnictwo SOL, Warszawa 2009.
- Homa Jan Antoni, *Ostatni koncert*, Wydawnictwo Mg, Warszawa 2012.
- Jusiak Janusz, *Między zdarzeniem dźwiękowym a znaczeniem. Szkice z filozofii muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2013.
- Makowiecki Tadeusz, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Toruń 1955.
- Marek Tadeusz, *Schubert*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Piotrowski Wojciech, *Muzyka Fryderyka Chopina w literackich kreacjach poetów polskich* (C. Norwid, K.I. Gałczyński, M. Jachimowicz), w: *Literatura – muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. Wojciech Piotrowski, Wydawnictwo Astra; Wydawnictwo Naukowe Piotrkowskie, Łódź [Piotrków Trybunalski] 2011, s. 237–254.
- Słojewska Ilona, *Muzyka i słowa*; on-line: <http://www.teatrdlawas.pl/artykuly/819-muzyka-i-slowa> [dostęp: 10.07.2017].
- Słojewska Ilona, wywiad z Janem Antonim Homą: *Próbuję odczytywać znaki rozsiane w różnych punktach codzienności*; on-line: <http://www.przystan-literacka.pl/index.php?show=3066> [dostęp: 31.07.2017].
- Stachyra Krzysztof, *Podstawy muzykoterapii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2014.
- Stańczyk Antoni, *Muzyka i etyka*, „Estetyka i krytyka” 7/8 (2/2004–1/2005), s. 87–93.
- Stegmaier Werner, *Śmierć i myślenie*, „Analiza i Egzystencja” 2006, nr 4 (Z języka niemieckiego przełożył Wojciech Krzywiński. Przekład przejrzał Jaromir Bredak i Arkadiusz Chrudzinski), s. 45–64.
- Szagdaj Nadia, *Kroniki Klary Schulz. Zniknięcie Sary*, Wydawnictwo Bukowy Las, Wrocław 2014.

---

Maria Berkan-Jabłońska

## Kryminał muzyczny? Refleksje na marginesie powieści kryminalnych Jana Antoniego Homy

### *Streszczenie*

Artykuł wychodzi od przypomnienia jeszcze dziewiętnastowiecznych związków prozy detektywistycznej i muzyki klasycznej, realizowanych np. w utworach Charlesa Dickensa i Artura Conan Doyle'a. Na tym tle omówione zostają dwie współczesne powieści autorstwa Jana Antoniego Homy: *Altowioliści* i *Ostatni koncert*, które na gruncie polskiego piśmiennictwa tworzą odrębny nurt kryminału muzycznego. Dalsza analiza dotyczy wybranych aspektów tychże powieści, decydujących o ich muzycznym charakterze, np.: konstrukcja bohaterów i świat przedstawiony, schemat kompozycyjny, dygresje publicystyczno-eseistyczne. W zakończeniu stawiane jest pytanie o cel, jaki można przypisać wymienionym tekstom, oraz o ich potencjalnego odbiorcę.

**Słowa kluczowe:** powieść kryminalna, relacje między literaturą a muzyką, muzyczność w literaturze, Jan Antoni Homa, muzyka klasyczna

## Musical crime novel? Reflections on the margins of Jan Antoni Homa's crime novels

### *Summary*

This article begins with addressing the 19<sup>th</sup> century relationships between the detective story and classical music, which were found, for example, in Charles Dickens' or Arthur Conan Doyle's works. Against this background, two of Jan Antoni Homa's novels, *Altowioliści* (*The Altoviolist*) and *Ostatni koncert* (*The Last Concert*) are discussed as forming a separate musical detective story stream in the Polish literature. Further analysis concerns chosen aspects of these stories, the aspects which determine their musical nature, such as: the structure of the literary characters, the world depicted, the composition, the journalistic or essayistic digressions. A question is posed about the purpose of these works and about their potential readers.

**Keywords:** Crime Novel, Relationships between Literature and Music, Musicality in Literature, Jan Antoni Homa, Classical Music

**Maria Berkan-Jabłońska** – dr hab. prof. UŁ, adiunkt w Zakładzie Literatury i Tradycji Romantyzmu Uniwersytetu Łódzkiego. Zajmuje się literaturą dziewiętnastowieczną, zwłaszcza prozą romantyczną, tradycją kobiecego pisania i różnymi odmianami kultury popularnej tego czasu, choć nie unika też zagadnień związanych z literaturą współczesną, szczególnie nawiązującą do romantyzmu i korespondencji sztuk. Z pasji – badaczka archiwów i miłośniczka kryminałów. Autorka książek: *Wizje sztuki w twórczości Zbigniewa Herberta* (Łódź 2008), *Arystokratka i biedermeier. Rzecz o Gabrieli z Güntherów Puzyninie* (Łódź 2015); współredaktor tomów *Mickiewicz wielu pokoleń twórców, badaczy i czytelników* (Łódź 2008), *Przygody romantycznego „ja”*. *Idee – strategie twórcze – rezonanse* (Poznań 2012), redaktorka numerów tematycznych: *Nie-do-czytane. Polski dramat romantyczny*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2015, nr 1(27); *Kryminał w XIX wieku, XIX wiek w kryminale*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Polonica” 2018, nr 4(50).