

Julia Dynkowska*

 <https://orcid.org/0000-0001-7657-2679>

Julia Hartwig i „studia osobowe”

Marta Flakowicz-Szczyrba, pisząc o malarstwie w poezji Julii Hartwig zauważa, że „autorka *Błysków* częściej niż z konkretnym obrazem prowadzi nieustający dialog z malarzami, rozważając fenomen ich egzystencji oraz stosunek do pracy twórczej”¹. To rozpoznanie uzupełnia dialogowość utworów Hartwig, rozumiana m.in. jako „wmyślanie» się w cudze biografie i teksty”, którą dostrzegła Anna Legeżyńska².

Wydaje się, że obie uwagi można odnieść również do niektórych tekstów poetki dotyczących muzyki. Dużą część (większość?) z nich stanowią bowiem pojawiające się w twórczości Hartwig już od debiutanckiego tomu (*Pożegnania* z 1956 roku) swoiste portrety muzyków: kompozytorów, dyrygentów i wykonawców (m.in.: Claudio Monteverdiego, Antonio Vivaldiego, Ludwiga van Beethovena, Franciszka Schuberta, Gioacchino Rossiniego, Dymitra Szostakowicza, Johanna Gottlieba Goldberga, Arturo Toscaniniego, Kirsten Flagstad, Światosława Richtera, Mściława Rostropowicza, Phila Woodsa, Janis Joplin, Krystiana Zimmermana i Hilary Hahn)³. Skupienie raczej na postaciach niż na kompozycjach czy praktykach wykonawczych ich autorstwa poetka uzasadnia następująco:

To jest mój sposób na łączenie naiwności z próbą zrozumienia tego, co słyszę. Naiwnością jest właśnie obserwowanie człowieka – jak wydobywa dźwięk, jak rezo-

* Mgr, Uniwersytet Łódzki, Wydział Filologiczny, Instytut Kultury Współczesnej, Katedra Teorii Literatury, ul. Pomorska 171/173, 90-236 Łódź; e-mail: julia.dynkowska@uni.lodz.eu.

1 M. Flakowicz-Szczyrba, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, IBL PAN, Warszawa 2014, s. 271.

2 A. Legeżyńska, *Mistrzynie dyskrekcji, znawczynie sztuki harmonii*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 1, s. 32.

3 Kirsten Flagstad, w: *Pożegnania* (1956); Drogi Goldberg, w: *Nim opatrzy się zieleń* (1995); *Rękopis, w: Nie ma odpowiedzi* (2001); *Jazz weteranów*, w: *Wiersze amerykańskie* (2002); *Podziękowanie, Hilary Hahn, Próba z Toscaninim, Na cześć Monteverdiego*, w: *Bez pożegnania* (2004); *Janis, Niedosiężni, Pocięcha, Rostropowicz*, w: *To wróci* (2007); *Kochany Rossini*, w: *Jasne niejasne* (2009); *Przewaga*, w: *Gorzkie żale* (2011); *Światosław Richter*, w: *Spojrzenie* (2016).

nuje z muzyką, jak ją przyswaja i przekazuje dalej, co ona dla niego znaczy. Zastanawiam się wtedy, jakim jest człowiekiem, tworząc niejako na własne potrzeby studium osobowe⁴.

I chociaż w tej samej rozmowie Hartwig zaznacza, że „muzyka – jej źródło, jej tworzenie, wykonywanie – jest znacznie ciekawsza niż człowieczeństwo”⁵, można odnieść wrażenie, że owe „studia osobowe” (składają się na nie rozmaite anegdoty, opisy charakteru i oczywiście wątki biograficzne) w niektórych z wierszy odgrywają równie istotną lub nawet większą rolę, niż twórczość, a zatem źródło ich inspiracji. W artykule chciałabym przyrzeć się kilku tekstom tego typu i, po pierwsze, sprawdzić, w jaki sposób są one konstruowane i do czego służą Julii Hartwig, po drugie zaś – rozważyć, czy i w jakim stopniu sporządzane przez poetkę specyficzne portrety artystów zbliżają do nich oraz ich twórczości. Można na marginesie dodać, że w przypadku tekstów nawiązujących do biografii czy innego rodzaju sylwetek muzyków mamy do czynienia z muzycznością II typu, obejmującą „rozmaite formy tematyzowania muzyki”⁶.

Warto zaznaczyć, że choć Julia Hartwig mówi o „studiach osobowych” w kontekście słuchania muzyki na żywo, to w przypadku wielu wierszy bezpośrednim intertekstem-inspiracją nie jest koncert, a jakaś forma zapisu (nie tylko muzycznego). Może to być płyta kompaktowa (choćaby w *Próbowala coś dosłyszeć*⁷, wierszu o muzyce Johannesa Brahmsa), ale także np. archiwalne nagranie czy nawet sporządzony przez muzyka dokument⁸.

Ciekawym przykładem utworu z tego typu nieoczywistym intertekstem jest *Rękopis* z tomu *Nie ma odpowiedzi* (2001 r.). Dotyczy on Ludwiga van Beethovena, a właściwie napisanego przez niego listu „do możnego księcia”:

W domu gdzie urodził się Beethoven
można oglądać w szklanej gablocie rękopis kompozytora,
z dziesiątkami przekreśleń i poprawek.

4 T. Cyz, *Muzyka jest sobą. Rozmowa z Julią Hartwig*, http://www.institutksiazki.pl/artykuly_polecamy,30911,muzyka-jest-soba---rozmowa-z-julia-hartwig.html [dostęp: 20.01.2017].

5 Tamże.

6 A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, s. 15.

7 J. Hartwig, *Próbowala coś dosłyszeć*, w: *Zapisane*, a5, Kraków 2013.

8 Wykorzystywanie i przetwarzanie form użytkowych, dokumentów (również audialnych i audiowizualnych) w poezji nie jest oczywiście niczym nowym, w przeciwieństwie do „nowoczesnych biografii”, o których Michał Rusinek pisze: „[n]ie udają, że bezpośrednio zajmują się życiem (które chyba jeszcze gorzej nadaje się do dyskursywizacji niż muzyka), lecz zapisami życia: zapisami dosłownymi, nagraniami, relacjami, a więc tym, co w jakiś sposób tekstowe, językowe” (M. Rusinek, *Kilka uwag o biografii, muzyce i języku*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 97).

Jest to list do możnego księcia z prośbą o przyjęcie skomponowanej właśnie symfonii.
 Żadna z kompozycji tego geniusza
 nie nosi na papierze śladów takiego wysiłku jak ów list
 do nieznanego dziś nikomu władcy małego państewka.⁹

Pierwszą część tekstu współtworzą dwa nienacechowane emocjonalnie zdania, opisujące eksponat-dokument z Beethoven-Haus w Bonn. Chociaż podmiot nie ujawnia się tu bezpośrednio, można zaryzykować stwierdzenie, że paratekst w postaci daty i miejsca powstania wiersza – „Bonn, czerwiec 2000” – wprowadza do niego perspektywę autobiograficzną: sugeruje, że wiersz jest efektem rzeczywistego zetknięcia się autorki z rękopisem. Co ciekawe, w internetowym katalogu Beethoven-Haus nie sposób odnaleźć dokumentu, który byłby **jednocześnie**: po pierwsze – listem do księcia¹⁰, po drugie – pokreślonym listem, po trzecie zaś – listem dotyczącym „skomponowanej właśnie symfonii”¹¹ (np. w pełnym skreśleń liście z 8 czerwca 1808 roku Beethoven wspomina o symfoniach, ale kieruje te uwagi do wydawnictwa Breitkopf & Härtel). Dokument u Hartwig to zatem, być może, kontaminacja różnych, zapamiętanych w muzeum informacji i obrazów, służąca po prostu konstrukcji tezy wiersza. Oczywiście, bez wizyty w Bonn trudno jednoznacznie stwierdzić, że tytułowego rękopisu nie ma w zbiorach (i na ekspozycji) Beethoven-Haus. Jednak refleksja nad istnieniem bądź nieistnieniem listu nie ma właściwie znaczenia dla przejrzyściego sensu omawianego utworu poetyckiego. Opowieść o tym „dokumencie” to anegdota, on sam jest po prostu tworzywem tekstu.

Warto jeszcze wspomnieć, że właśnie na anegdotę kładzie nacisk Michał Rusinek, pisząc o „nowoczesnych biografiach”:

Bohater współczesnej biografii należy oczywiście do świata realnego, tego się nie da zaprzeczyć, jednakże zarazem należy do językowego, tekstowego świata fikcji literackiej [...]. Punktem, w którym szczególnie wyraźnie to widać jest **anegdota**. W słowie tym tkwi pewna wieloznaczność: greckie słowo *anekdotos* oznacza rzecz nie wydane, nie opublikowane, a więc takie, które nie należą do tekstu, lecz do świata – są niestekstualizowanymi faktami. Zarazem jednak anegdota to pojęcie

⁹ J. Hartwig, *Rękopis*, w: *Nie ma odpowiedzi*, Sic!, Warszawa 2001, s. 50.

¹⁰ Dedykacje dołączane do poszczególnych symfonii podpowiadają, że adresatem listu Beethovena z wiersza Hartwig, owym „władcą małego państewka”, mogliby być książę Joseph Franz von Lobkowitz lub książę Karl Alois von Lichnowsky; por. I. Poniatowska, *Beethoven*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. E. Dziembowska, t. 1, AB, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 228.

¹¹ Por. http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=1507&template=einstieg_digitales_archiv_en&_mid=Text [dostęp: 20.01.2017].

należące do instrumentarium teorii literatury, oznaczające (zabawny) wątek, fabułę, fragment akcji – a więc jak najbardziej „tekstowe”. Taka też jest funkcja anegdoty we współczesnych biografjach: łączy ona rzeczywiste zdarzenie z literackością, jest miejscem, gdzie zbiegają się ze sobą życie i literatura, „prawda” i fikcja¹².

Odnotowane przez Rusinka połączenie „»prawdy» i fikcji” oraz jego stwierdzenie: „Skoro nie można dotrzeć do prawdziwego bohatera biografii, skoro nie można go zrekonstruować, trzeba go skonstruować”¹³, jawią się w kontekście omawianej swoistej poetyckiej biografistyki uprawianej przez Julię Hartwig jako spostrzeżenia dość oczywiste¹⁴. Mimo wszystko, z jednej strony, uciążliwie ją na tożsamy w tym przypadku przedmiot refleksji (postać historyczna) tak odległych odmian pisarstwa – poezji i biografistyki, z drugiej zaś – prawdopodobnie pozwalają jeszcze lepiej uświadomić sobie literacką konstrukcję „studiów osobowych”. W jej świetle rozważania dotyczące adresata listu Beethovena nie mają żadnej wartości dokumentalnej, stanowią jedynie uzupełnienie interpretacji.

Dalsza analiza *Rękopisu* pozwala zaobserwować, że dopiero w trzecim zdaniu pojawia się konstatacja umożliwiająca rozpoznanie funkcji omówienia Beethovenskiego listu. Przede wszystkim – autorce udaje się wysunąć na pierwszy plan nieoczywistą własność charakteru kompozytora, którego twórczość opisuje się zazwyczaj jako „tytaniczną”, przepełnioną „dążeniem i pędem”¹⁵ itp. Konfrontację „dziesiątek przekreśleń i poprawek” listu Beethovena z nienoszącymi „śladów takiego wysiłku” manuskryptami jego utworów, można odczytać na dwa różne sposoby.

12 M. Rusinek, dz. cyt., s. 97.

13 Tamże, s. 98.

14 Zbliżają ją zresztą w pewnym stopniu do konstrukcji powieści biograficznej, w której typowe są „[s]wobodne traktowanie danych dokumentarnych, wybieranie ich lub nawet przekształcanie pod kątem zamysłu fabularnego [oczywiście ta kwestia w omawianym tekście nie występuje] czy wyimaginowanej charakterystyki postaci [...]” (M. Czermińska, *Formy biograficzne*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. A. Brodzka, M. Puchalska i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992, s. 103–104, podkr. JD). Choć obecnie uwagi Rusinka są oczywistością również dla „niepoetyckiej” biografistyki – przynajmniej z teoretycznoliterackiego punktu widzenia, uwzględniającego np. opowieść Stephena Greenblatta o Szekspirze (*Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. B. Kopeć-Umiastowska, W.A.B., Warszawa 2007), o której Aleksandra Chomiuk (pytając o możliwość zaistnienia analogicznej biografii Jana Kochanowskiego) pisze, że „[t]en rodzaj beletryzacji losów historycznej postaci, zacierający granice między tym, co było, a tym, co być mogło, ma swe osadzenie w metodologicznych przemianach historiografii, które autorowi książki *Shakespeare. Stwarzanie świata* również co nieco zawdzięczają” (A. Chomiuk, *To samo, ale inaczej. O przepisywaniu biografii*, w: *Literatura prze-pisana II*, red. A. Izdebska, A. Przybyszewska, D. Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 85).

15 I. Poniatowska, dz. cyt., s. 249; *Beethoven Ludwig van*, w: *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, red. J. J. Norwich, przekł. L. Engelking i in., Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994, s. 49.

Po pierwsze, jako świadectwo poczucia własnej wartości i skrajnej niechęci wobec materialnej zależności, która wymaga korzystania z konwencjonalnych (i w pewnej mierze upokarzających) form kontaktu. Po drugie zaś – jako znak braku pewności siebie i powiązanie z nim onieśmienia wobec adresata-możnowładcy czy też niechęci kompozytora do kurtuazji (a także po prostu: nieprzystosowania do życia społecznego, którego – być może – chciałby być częścią, czego wyraz stanowi prawdopodobnie początkowy fragment rozdzielonego przerzutnią zdania: „Jest to list [...] z prośbą o przyjęcie/ [...]”¹⁶). I z pewnością nie jest to ten typ powszechnie znanego „nieprzystosowania” Beethovena u schyłku życia, które odnotował Gerhard von Breuning, syn przyjaciela kompozytora: „[z]azwyczaj chodził głęboko pogrążony we własnych myślach, mruczał coś pod nosem i często gestykułował [...]. W towarzystwie”, dodaje von Breuning, „mówił niezwykle głośno i z wielkim ożywieniem”¹⁷. Ślady takiego nieprzystosowania można natomiast odnaleźć w słynnym początku *Testamentu heiligenstadzkiego*: „Moi bliźni, którzy mnie uważacie albo i opisujecie jako nieprzyjaznego, opryskliwego, a nawet mizantropa, jakże wielką mi czynicie krzywdę. Nie znacie bowiem ukrytego powodu, dla którego takim się Wam wydaję”¹⁸ – owym „ukrytym powodem” była oczywiście postępująca głuchota muzyka.

Struktura *Rękopisu* jest oparta na zasadzie eksponującej kontrast jukstapozycji. Oprócz listu pełnego skreśleń i przeciwstawionych mu, wolnych od poprawek manuskryptów muzycznych, Hartwig eksponuje też różnicę w zestawieniu ich autora – „geniusza” i księcia – „nieznanego dziś nikomu władcy małego państewka”. Cały fragment opisujący tegoż władcę, nie tylko retoryczna ironia – z pleonastycznym wzmocnieniem zdrobnienia określającego obszar jego panowania: „małe państewko” – służy jak najsilniejszemu skontrastowaniu światów reprezentowanych przez bohaterów i przekazaniu dość oczywistej tezy o przemijalności i marności władzy wobec ponadczasowości sztuki.

16 Warto odnotować, że interpretacja osobowości wybitnego kompozytora w oparciu o „analizę grafologiczną” dokumentu nosi znamiona (mikro)psychobiografii definiowanej przez Williama McKinley’a Runyana „jako zastosowanie w biografii teorii osobowości, ale również jako zastosowanie w niej koncepcji psychologicznych, danych oraz metod pochodzących ze wszystkich gałęzi psychologii”; wśród wspomnianych metod Runyan wymienia m.in. właśnie grafologię (W. McKinley Runyan, *Historie życia a psychobiografia. Badania teorii i metody*, przekł. J. Kasprzewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992, s. 209. Zob. też W. Todd Schultz, *Co kryje maska?*, w: „Charaktery”, 2017, nr 2, s. 68–71). Przywoływane wielokrotnie sformułowanie poetki („studium osobowe”) budzi oczywiście jednoznaczne skojarzenia z psychologicznym „studium osobowości”.

17 Cyt. za: S. Johnson, *Beethoven*, przekł. M. Tumas, Oficyna Wydawnicza Atena i Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 112.

18 L. van Beethoven, *Testament napisany w Heiligenstadt*, przekł. E. Życieńska, w: G. R. Marek, *Beethoven*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 328.

Pisząc o *Wybrańcach losu*, tomie zawierającym wspomnienia Julii Hartwig dotyczące ludzi „wybitnych i bliskich zarazem, z którymi [...] pozostawała w wieloletniej przyjaźni”, Marta Flakowicz-Szczyrba zauważa, że „istotą namysłu [poetki] nad przestrzenią artystycznych działań [jest] upominanie się o człowieka, o prawdę jego egzystencji i o świat jako niezbywalny rewers poezji i sztuki, które mają przeciwstawić się «czyśćcom zapomnienia»”¹⁹. Wydaje się, że w przypadku *Rękopisu* Hartwig także „upomina się o człowieka”. W opowieści o liście, który można by uznać za swojego rodzaju dokument „prawdy egzystencji” i w zwróceniu uwagi na „ludzka” cechę Beethovena, mimo pozornie beznamiętnego tonu (właściwie tylko słowo „geniusz” i ostatni wers tekstu zdradzają zaangażowanie podmiotu), dostrzegam ten rys wierszy Julii Hartwig, w którym Marcin Telicki widzi jeden z wyróżników jej poezji. Chodzi o czułość, wywiedzoną z poetyckich charakterystyk przydawanych jej przez Norwida, i opisywaną przez badacza jako „wiązka, na którą składają się zdarzenia codzienne”²⁰ – tutaj budzi ją „codzienna” właściwość, mówiąca coś o charakterze wyjątkowej postaci.

Co jednak ciekawe, poetka nie wykazuje w *Rękopisie* żadnej zależności między życiem najmłodszego z klasyków wiedeńskich a jego dziełami (a może nawet: zaprzecza jej – niezdecydowanie przy pisaniu listu jest przecież skontrastowane z brakiem wahań przy tworzeniu). A zatem, choć podobnie jak np. w przypadku **niektórych** tekstów Wisławy Szymborskiej poświęconych muzykom, „wartością najwyższą jest pojedynczy człowiek, w którego istnienie wpisane jest zarówno cierpienie, jak i radość tworzenia”, to wydaje się, że do przywołanego wiersza Hartwig nie można odnieść dalszego ciągu tego rozpoznania Jerzego Wiśniewskiego: „muzyka, mająca uchodzić za sztukę doskonałą, nie może być oderwana od ludzkich spraw”²¹. Twórczość w tym utworze Julii Hartwig od owych „ludzkich spraw” bowiem nie zależy. Choć, oczywiście, uwaga dotycząca listu jest – jak zostało to już podkreślone – wyłącznie ciekawostką, anegdotą i prawdopodobnie nie ma znaczenia dla odbioru dzieł kompozytora, wpływa ona jednak w pewnym stopniu na postrzeganie Beethovena (którego, z kolei, nie sposób oderwać od spraw muzycznych).

Nieco inaczej jest w przypadku *Próby z Toscaninim* z tomu *Bez pożegnania* z 2004 roku, chociaż inspirację dla tego tekstu – podobnie jak dla *Rękopisu*

19 M. Flakowicz-Szczyrba, dz. cyt., s. 250. „Czyściec zapomnienia” to sformułowanie, które pojawia się w wierszu *O nich* Hartwig.

20 M. Telicki, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009, s. 98. Dostrzeżona przez Telickiego czułość-wrażliwość na codzienność wiąże się z uważnością, która charakteryzuje poezję Julii Hartwig zdaniem Anny Legeżyńskiej (*Uważność według Julii Hartwig*, w: tejsze, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009).

21 J. Wiśniewski, *Szymborska o muzykach i muzyce*, w: tegoż, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013, s. 189.

– również stanowi „zapis” pewnej aktywności muzyka pośredniczący między nim a podmiotem wiersza. Ów zapis ma jednak w tym utworze inny charakter: intertekstem jest tu bowiem po prostu konkretne nagranie z próby z początku kwietnia 1940 roku (w Rockefeller Center) lub z początku marca 1952 roku²² (w Carnegie Hall), podczas której Arturo Toscanini i NBC Symphony Orchestra pracują nad tryptykiem *Les nocturnes* Claude’a Debussy’ego. Wydaje się, że specyfika pre-tekstu umożliwia bliższy niż w *Rękopisie* kontakt podmiotu z portretowanym artystą:

Jakże go musieli nienawidzić
za tę żądzę doskonałości
kiedy przerywał im i wrzeszczał wrzeszczał coraz głośniej

Zapomina że to Amerykanie i wciąż mówi po włosku
Słychać na płycie jak uderza w pulpit pałeczką dyrygenta
jakby ćwiczył szpicrutą konie cyrkowe
Marcato! Marcato! a potem *Piano! Piano!*
I śpiewa śpiewa jakby wierzył że natchnie ich tym śpiewem

A nie powinien tego robić
bo co chwila dopada go kaszel starczy i ochrypli
Woła: *No! No!* co znaczy z pewnością: Nie! Nie!
i woła jeszcze: *Audiamo!*²³

Aż przychodzi chwila
kiedy przestajemy go słyszeć
sławny maestro znika
wcielony nagle w orkiestrę

22 *The Toscanini Legacy collection of sound recordings* [online], <http://archives.nypl.org/rha/20445#c1227028> [data dostępu 20.02.2017]. Iwona Puchalska, która zajmuje się (między innymi) *Próbką z Toscaninim* Hartwig w jednym z rozdziałów swojej książki, podaje tę pierwszą datę nagrania: 13 kwietnia 1940 roku (I. Puchalska, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017, s. 137). W przywołanym tu katalogu nagrań z udziałem Toscaniniego (The Toscanini Legacy collection...) rzeczywiście figurują obie daty nagrań prób, podczas których ćwiczone *Les nocturnes* (tj. 13 i 14 marca 1952, z numerami katalogowymi LT-10 9843, LT-10 9844 oraz 12, a nie 13 – ta druga data to bowiem nie data zarejestrowanej próby, tylko koncertu – kwietnia 1940 r., z numerami katalogowymi LT-10 4399, LR-10 4400).

23 Można wspomnieć, że w języku włoskim nie ma słowa ‘audiamo’ (czasownik ‘audire’ – ‘słuchać’ – istnieje w łacinie), jest natomiast ‘andiamo’ (‘idziemy’, ‘chodźmy’, ‘do przodu’; od ‘andare’ – ‘iść’), co również pasuje do kontekstu muzycznego. E. Jamrozik, *Słownik włosko-polski, polsko-włoski* PWN, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Warszawa 2005.

A nas wszystkich zagarnia
 rajski poszum „Obłoków” Debussy’ego
 płynących nad koncertową salą²⁴

Archiwalny zapis głosu kogoś, kto w „normalnych” warunkach koncertu symfonicznego pozostaje niemy²⁵ (choć, oczywiście, zachowało się wiele nagrań Toscaniniego z prób, co trochę „uzwyczaśnia” wyjątkowość tej sytuacji; nagrywanie wybitnych dyrygentów podczas pracy z orkiestrą jest zresztą powszechną praktyką), rzutuje na konstrukcję utworu i „studium osobowe” słynnego maestro. Są one bowiem podporządkowane odzyskanej, ale i stopniowo traconej w wierszu słyszalności Toscaniniego. W pierwszym trójwiersie *Próby...* poetka wykorzystuje do scharakteryzowania dyrygenta refleksję nad emocjami muzyków orkiestry: „Jakże go musieli nienawidzić/ za tę żądzę doskonałości [...]”, uzupełnia ją również komentarz dotyczący sposobu, w jaki Arturo Toscanini przekazuje zespołowi uwagi: „[...] przerywał im i wrzeszczał wrzeszczał coraz głośniej”. Co ciekawe, Iwona Puchalska zauważa, w związku z tym fragmentem tekstu Hartwig, że „[k]ompozycja utworu rozpoczyna się w aurze niezadowolenia, które można uznać za projekcję odczuć odbiorcy nagrania”²⁶, niekoniecznie zaś członków orkiestry, bardziej niż słuchacz przyzwyczajonych do określonego modelu komunikowania się z dyrygentem.

W drugiej strofie dość stereotypowy obraz nieludzkiego dyrygenta²⁷, który dehumanizuje instrumentalistów, zostaje utrzymany („Zapomina, że to Amerykanie i wciąż mówi po włosku/ Słysząc na płycie jak uderza w pulpit pałeczką dyrygenta/ **jakby ćwiczył szpicrutą konie cyrkowe**”, podkr. J.D.), jednak miejsce „wrzasku” zajmuje już „śpiew”, który – jak podmiot zaznacza w kolejnej strofie – zaczyna być przezywany kaszlem. Dyrygent nie tylko zatem nie liczy się z innymi, ale i z samym sobą.

Kulminację odwróconej gradacji rządzącej kompozycją wiersza stanowi czwarta strofoida – to w niej „sławny maestro znika / wcielony nagle w orkiestrę”. Zamilknięcie dyrygenta sprawia, że możliwy staje się „rajski poszum «Obłoków» Debussy’ego / płynących nad koncertową salą” i powrót do „naturalnego” (bo nierujnowanego głosem człowieka i innymi wydawanymi przez niego dźwiękami) stanu rzeczy – zniesienie granicy między maestro a zespołem. Osobowość Toscaniniego ustępuje

24 J. Hartwig, *Próba z Toscaninim*, w: *Bez pożegnania*, Sic!, Warszawa 2004, s. 41.

25 Analogiczne rozpoznanie pojawia się u Puchalskiej: „Nagranie stanowi specyficzną sytuację muzyczną, kiedy dyrygent – zwykle kształtujący utwór muzyczny niebezpośrednio, niewytwarzający dźwięków będących istotą muzycznego przebiegu – staje się częścią fonosfery” (I. Puchalska, dz. cyt., s. 137).

26 I. Puchalska, dz. cyt., s. 138.

27 „Nie na próżno panowanie dyrygentów, którzy zrobili kariery, przypomina panowanie totalitarnego wodza” (T. Adorno, *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: tegoż, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przekł. K. Krzemień-Ojak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 115).

udostępnianej przez niego sztuce; po raz kolejny, tak, jak w przypadku *Rękopisu*, wydaje się, że charakter twórcy pozostaje tu bez znaczenia²⁸. Warto jeszcze dodać, że tak silne skontrastowanie wykrzyknień Toscaniniego czy jego zakłócającego muzykę (ale w zasadzie stanowiącego element ekosystemu filharmonijnego) „kaszlu starczego i ochrypłego” z przynoszącym podmiotowi niewątpliwą ulgę „rajskim poszumem” impresjonistycznej kompozycji, w której rozplywa się agresywny i „cielesny”, bo wrzeszczący i kaszlący, dyrygent, służy także – być może – przekazaniu refleksji o wpływie wiedzy o trudnym charakterze artysty na odbiór jego dzieła. Namysł nad podobnym (z zachowaniem wszelkich proporcji) problemem, bo dotyczącym niemożliwych do zaakceptowania poglądów niektórych twórców, pojawia się w innym utworze z tomu *Bez pożegnania*; tytuł tekstu, w którym Hartwig mówi m.in. o antysemityzmie Ezry Pounda i T.S. Eliota brzmi: *Jednak nie przestałam czytać ich wierszy*.

Ostatni tekst, któremu chciałabym się przyjrzeć, ma zupełnie inny charakter. Dotyczy, po pierwsze, muzyki odmiennego gatunku niż przywołane wcześniej, po drugie zaś – wokalistki, której kontakt ze słuchaczami (również z uwagi na werbalny komponent śpiewu) jest zazwyczaj bardziej bezpośredni, niż w przypadku dyrygenta i o wiele bardziej bezpośredni niż w przypadku kompozytora:

Jeśli zażywasz już pewnej sławy
a ponad wszystko pragniesz uwielbienia tłumów
umrzyj młodo
zostaniesz wybrańcem bogów

Janis Joplin
jej zachrypły śpiew
budzący entuzjazm milionów
Beznadziejne wołanie o pomoc
triumfatorce estrad

Żałuję że cię urodziłam – powiedziała matka
kiedy Janis próbowała wrócić do Kansas
budząc sensację na ulicach rodzinnego miasta

28 Oprócz *Rękopisu* i *Próby z Toscaninim* można odnaleźć w poezji Julii Hartwig jeszcze kilka wierszy-„studiów osobowych” muzyków, w których między „człowieczeństwem” portretowanych postaci a ich twórczością nie ma zależności (np. *Światosław Richter*, którego „[...] oddanie muzyce było tak pełne/ że zdawał się przechodzić przez życie obojętnie” lub Dymitr Szostakowicz w *Przewadze* – „kompozytor potężnych symfonii/ udręczony przez komunizm”, który „wrócił do krainy/ lekkości i swobody”), albo też: w których to twórczość nie uniemożliwia „ludzkich” zachowań (tutaj chociażby *Rostropowicz*; poetka wspomina w tym utworze np. o pomocy, jakiej wiolonczelista udzielił Aleksandrowi Sofżenicynowi).

Pamiętam głos Joplin dobiegający pewnego ranka
z sąsiedniego pokoju naszego mieszkania na Long Island

i ten refren
zaśpiewany ochrypłym niskim głosem
„Buy me a color TV”

To nie była płyta
to z niewiarygodną wiernością intonacji i dźwięku
naśladowała jej głos
moja córka²⁹

Janis z tomu *To wróci* (2007) rozpoczyna stereotypowe hasło dotyczące nie tylko artystki (oczywiście – Janis Joplin), ale w ogóle – pewnego sposobu myślenia właściwego muzykom bluesowym i rock and rollowym z pokolenia Joplin³⁰. Przygnębiająco ironiczny wydźwięk tego zdania wzmacnia druga strofoida wiersza, którą Julia Hartwig poświęca już samej jego bohaterce.

Najistotniejszy dla konstrukcji oraz sensu tekstu jest jednak bez wątpienia fragment dotyczący matki Joplin. Poetka tworząc „studium osobowe”, wykorzystuje epizod przywoływany przez biografkę wokalistki („Żałuję że cię urodziłam – powiedziała matka / kiedy Janis próbowała wrócić do Kansas / budząc sensację na ulicach rodzinnego miasta”³¹). Hartwig wybiera ten wątek relacji piosenkarki z rodzicami – relacji, której z pewnością nie sposób przypisać jednoznacznie

²⁹ J. Hartwig, *Janis*, w: *To wróci*, Sic!, Warszawa 2007, s. 34–35.

³⁰ Na wykorzystywanie stereotypowych informacji w innym muzyczno-„biograficznym” wierszu Hartwig (*Podziękowaniu* poświęconym Antonio Vivaldiemu) zwraca uwagę Jerzy Wiśniewski (*Barokowa muzyka z Wenecji w wierszach Julii Hartwig*, w: tegoż, dz. cyt., s. 104).

³¹ Wspomina o nim w filmie biograficznym (nadawanym również w polskiej telewizji) *Janis Joplin: Southern Discomfort* (2000) Myra Friedman, autorka jednej z pierwszych książek o Joplin, ale – co osobliwe – cytat przypisywany matce wokalistki nie pojawia się w wydanej przez Friedman książce (*Janis Joplin. Żywceń pogrzebana*, przekł. A. Kołyszko, W.A.B., Warszawa 2005), ani w nowszym tekście o artystce (E. Amburn, *Perła. Obsesje i namiętności Janis Joplin*, przekł. L. Drapińska, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006). Być może zatem „właściwym” (i znów – nietypowym) intertekstem *Janis* Julii Hartwig jest (niezweryfikowany) cytat z filmowej biografii. Mimo wszystko, wydaje się, że nawet jeżeli poetka nie napisała swego utworu w oparciu o fragment *Southern Discomfort* to w wykorzystaniu rzekomej wypowiedzi Dorothy Joplin można dostrzec trochę „biografizmu plotkarskiego” (jednego ze sposobów konstruowania „tradycyjnych biografii”, wymienianego przez Michała Rusinka obok „biografizmu idealizującego” oraz „biografizmu realistycznego”; M. Rusinek, dz. cyt., s. 97). Owa wypowiedź jest jednak przetworzona w celu przekazania określonej refleksji. Za informację o możliwym źródle przywołanego w wierszu cytatu dziękuję panu profesorowi Jerzemu Wiśniewskiemu.

negatywnego charakteru – z uwagi na dalszą część wiersza. W przeciwieństwie do omówionych wcześniej tekstów pośrednikiem między twórczością wokalistki a podmiotem nie jest tutaj bowiem rzecz (nawet tak specyficzna jak nagranie), tylko usłyszany przez autorkę głos córki śpiewającej fragment piosenki *Mercedes Benz*. Głos córki, którego nie sposób odróżnić od głosu jej idolki oraz potęgujące niezwykłość tej sytuacji miejsce – czyli amerykańskie mieszkanie, które jeszcze bardziej zbliża realia życia rodzin autorki i Joplinów – tworzy paralelę również między osobą wypowiadającą się a matką Janis.

Takie zestawienie budzi, być może, z jednej strony, poczucie niepewności u podmiotu (podobieństwo córek istnieje, czy istnieje zatem podobieństwo matek?), z drugiej zaś – lęku o dziecko (skoro „zachrypli śpiew” Joplin to „[b]eznadziejne wołanie o pomoc”, to czym jest „refren / zaśpiewany ochryplym niskim głosem” innej córki, o której mowa w wierszu?)³². Mimo wszystko, jak sądzę, najistotniejsza jest tu czułość dla dziecka obejmująca, dzięki identyczności głosów, także piosenkarkę. W *Janis* tak silne zbliżenie się podmiotu do wokalistki wynika z nieoczekiwanego **splątania jej biografii z wątkiem autobiograficznym**, który jest tu bezpośrednio zmanifestowany – inaczej niż w utworach poetki omówionych przeze mnie wcześniej. Co więcej, w tym tekście stan psychiczny piosenkarki jest nierozdzielnie związany z jej twórczością (*vide*: „Janis Joplin/ jej zachrypli śpiew/ budzący entuzjazm milionów/ Beznadziejne wołanie o pomoc/ triumfatorce estrad”).

Sensem muzycznych „studiów osobowych” byłoby zatem ukazanie stosunku podmiotu do muzyki i do relacji muzyka – życie; w omówionych tekstach Julii Hartwig można jednak odnaleźć jego dwa warianty. Z jednej strony, jak w przypadku *Rękopisu* i *Próby z Toscaninim*, a także wierszy podobnych do tych, ale tu tylko wspomnianych, podkreśla się absolutny charakter sztuki, która pozostaje niezależna nawet od wad lub niedostatków osobowości twórcy, co w zasadzie potwierdza cytowane we wstępie twierdzenie pisarki, które podałam wcześniej w wątpliwość: „muzyka – jej źródło, jej tworzenie, wykonywanie – jest znacznie ciekawsza niż człowieczeństwo”. Z drugiej zaś strony, lektura *Janis* (późniejszego tekstu), uświadamia rzecz przeciwną: o wiele większą bliskość tej sztuki, która jest obciążona „ludzkimi sprawami” i która umożliwia konstruowanie iluzji bezpośredniego porozumienia, wynikającego ze specyfiki pracy wykonawców muzyki – zwłaszcza wokalistek i wokalistów.

32 Nieco inaczej rzecz widzi Puchalska: „Taka kompozycja [wynikająca z umieszczenia uwagi o utożsamieniu głosu córki podmiotu z głosem Joplin na końcu tekstu, a nie na początku – uzup. J.D.] pozwoliła uniknąć oczywistości przebiegu utworu, a także potraktowania postaci Joplin wyłącznie pretekstowo, jako impulsu do refleksji nad relacją matki z córką – refleksji dość enigmatycznej, jako że nie można jednoznacznie wywnioskować z wiersza, czy sugerowany losami Joplin konflikt jest istniejący i tylko śpiewem córki przypomniany, czy też ma charakter potencjalny, przeczuwany, jako rodzaj mniej lub bardziej uświadamianej obawy” (l. Puchalska, dz. cyt., s. 150).

Swoisty suplement tego uzasadnienia pobrzmiewa chyba w utworze *Nawet muzyka* z jednego z ostatnich tomów Hartwig:

Jak łatwo przychodzi nam pewność / że oczekiwania się spełniają / [...] Niech nas opuszczą niepokoje / to jest zwyczajny dzień a to jest szczęśliwa chwila / Wszystko stara się uciec od tematu głównego / nawet muzyka stara się uciec / ale trzyma ją więź konstrukcji / Gatunek za gatunkiem wzbija się w górę / i rezygnuje / Przypomina sobie że ma wymiar ludzki³³.

Bibliografia

- Adorno Theodor Wiesengrund, *O fetyszyzmie w muzyce i o regresji słuchania*, w: Adorno Theodor Wiesengrund, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przekł. Krystyna Krzemień-Ojak, wybrał i wstępem opatrzył Karol Sauerland, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 100–130.
- Amburn Ellis, *Perła. Obsesje i namiętności Janis Joplin*, przekł. Lidia Drapińska, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2006.
- Beethoven Ludwig van, w: *Oksfordzka ilustrowana encyklopedia sztuki*, red. John Julius Norwich, przekł. Leszek Engelking i in., Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 1994, s. 49.
- Beethoven Ludwig van, *Testament napisany w Heiligenstadt*, przekł. Ewa Życieńska, w: George R. Marek, *Beethoven*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1976, s. 328–330.
- Chomiuk Aleksandra, *To samo, ale inaczej. O przepisywaniu biografii*, w: *Literatura prze-pisana II. Od zapomnianych teorii do kryminału*, red. Agnieszka Izdebska, Agnieszka Przybyszewska, Danuta Szajnert, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 71–87.
- Cyz Tomasz, *Muzyka jest sobą. Rozmowa z Julią Hartwig*, <http://www.institutk-siazki.pl/artykuly,polecamy,30911,muzyka-jest-soba---rozmowa-z-julia-hartwig.html> [dostęp: 20.01.2017].
- Czermińska Małgorzata, *Formy biograficzne*, w: *Słownik literatury polskiej XX wieku*, red. Alina Brodzka, Mirosława Puchalska i in., Zakład Narodowy im. Ossolińskich – Wydawnictwo, Wrocław 1992, s. 10–107.
- Digital archives of the Beethoven-Haus Bonn, http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=1507&template=einstieg_digitales_archiv_en &_mid=Text [dostęp: 20.01.2017].
- Flakowicz-Szczyrba Marta, *Dowód na istnienie. Poezja Julii Hartwig wobec egzystencji i sztuki*, IBL PAN, Warszawa 2014.

³³ J. Hartwig, *Nawet muzyka*, w: *Gorzkie żale*, Kraków 2011, s. 5.

- Friedman Myra, *Janis Joplin. Żywcem pogrzebana*, przekł. Anna Kołyszko, W.A.B., Warszawa 2005.
- Greenblatt Stephen, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, przekł. Barbara Kopeć-Umiastowska, W.A.B., Warszawa 2007.
- Hartwig Julia, *Bez pożegnania*, Sic!, Warszawa 2004.
- Hartwig Julia, *Gorzkie żale*, a5, Kraków 2011.
- Hartwig Julia, *Nie ma odpowiedzi*, Sic!, Warszawa 2001.
- Hartwig Julia, *Spojrzenie*, a5, Kraków 2016.
- Hartwig Julia, *To wróci*, Sic!, Warszawa 2007.
- Hartwig Julia, *Zapisane*, a5, Kraków 2013.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.
- Jamrozik Elżbieta, *Słownik włosko-polski, polsko-włoski PWN*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005.
- Janis Joplin: Southern Discomfort*, [film], reżyseria Christopher Morris, BBC, A&E Networks 2000.
- Johnson Stephen, *Beethoven*, przekł. Maciej Tumas, Oficyna Wydawnicza Atena i Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.
- Legeżyńska Anna, *Mistrzynie dyskrecji, znawczynie sztuki harmonii*, „Polonistyka. Innowacje” 2015, nr 1, s. 27–36.
- Legeżyńska Anna, *Od kochanki do psalmistki. Sylwetki, tematy i konwencje liryki kobiecej*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- Poniatowska Irena, *Beethoven*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, red. Elżbieta Dziembowska, t. 1, AB, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 223–251.
- Puchalska Iwona, *Muzyka w okolicznościach lirycznych. Zapisy słuchania muzyki w poezji polskiej XX i XXI wieku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Runyan William McKinley, *Historie życia a psychobiografia. Badania teorii i metody*, przekł. Jacek Kasprzewski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1992.
- Rusinek Michał, *Kilka uwag o biografii, muzyce i języku*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4, s. 96–101.
- Schultz William Todd, *Co kryje maska?*, w: „Charaktery”, 2017, nr 2, s. 68–71.
- Telicki Marcin, *Poetycka antropologia Julii Hartwig*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2009.
- The Toscanini Legacy collection of sound recordings* [online], <http://archives.nypl.org/rha/20445#c1227028> [dostęp: 20.02.2017].
- Wiśniewski Jerzy, *Ku harmonii? Poetyckie style słuchania muzyki w wierszach polskich autorów po 1945 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2013.

Julia Dynkowska

Julia Hartwig i „studia osobowe”

Streszczenie

Artykuł dotyczy muzyki w poezji Julii Hartwig, a przede wszystkim tekstów, w których autorka skupia się na postaciach wybitnych kompozytorów oraz wykonawców muzyki klasycznej i rozrywkowej (m.in. Ludwig van Beethoven czy Janis Joplin). Chociaż Hartwig w jednym z wywiadów wspomina o tym, że „muzyka – jej źródło, jej tworzenie, wykonanie – jest zawsze ciekawsze niż człowieczeństwo”, wydaje się, że w swych utworach autorka poświęca więcej uwagi właśnie „człowieczeństwu” opisywanych muzyków, zachowaniom i cechom, o których nie myśli się zazwyczaj podczas kontaktu z ich dziełami lub interpretacjami wykonawczymi tych dzieł. W tekście próbuję, po pierwsze, sprawdzić, w jaki sposób te swoiste poetyckie „studia osobowe” są konstruowane i do czego służą Julii Hartwig, po drugie zaś – rozważyć, czy i w jakim stopniu sporządzane przez poetkę specyficzne portrety artystów zbliżają do nich oraz ich twórczości.

Słowa kluczowe: Julia Hartwig, poetycka muzykologia, poetycka biografia, Arturo Toscanini, Ludwig van Beethoven, Janis Joplin

Julia Hartwig’s “case studies”

Summary

This paper discusses Julia Hartwig’s poetic texts in which she focuses on the prominent classical and pop musicians (composers as well as performers, such as Ludwig van Beethoven and Janis Joplin).

In Tomasz Cyz’s interview with Hartwig, she claims that “the origin, creation and the performance of music is always more interesting than the humanity”. However, it appears that in her poems, Hartwig is in fact more interested in musicians’ humanity, their behavior and various features which usually seem to be neglected when those great musicians’ work is appreciated. In this article, I am examine the construction and purpose of Hartwig’s “case studies”.

Keywords: Julia Hartwig, Poetic Musicology, Poetic Biography, Arturo Toscanini, Ludwig van Beethoven, Janis Joplin

Julia Dynkowska, absolwentka kulturoznawstwa na Uniwersytecie Łódzkim oraz instrumentalistyki na łódzkiej Akademii Muzycznej, doktorantka w Katedrze Teorii Literatury Instytutu Kultury Współczesnej UŁ. Interesuje się literaturą w perspektywie kulturowej oraz intertekstualnością – zwłaszcza apokryficznością oraz związkami literatury z innymi dziedzinami sztuki. Artykuły na te tematy publikowała w „Zagadnieniach Rodzajów Literackich”, „Białostockich Studiach Literaturoznawczych” i tomach zbiorowych. Pracuje nad rozprawą dotyczącą powiązań ekfrazy i apokryfu.