

MAŁGORZATA ŁOBOZ
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Wrocławski

IKONA BEETHOVENA I KORESPONDENCJA SZTUK. KILKA INTERPRETACJI LITERACKICH

Słowa kluczowe: Ludwig van Beethoven, muzyka w literaturze, korespondencja sztuk

Keywords: Ludwig van Beethoven, music in literature, correspondence of arts

1. „Ja i Goethe”

Królowie i książęta mogą sobie robić profesorów i tajnych radców, mogą ich obsypywać tytułami i odznaczeniami, ale nie mogą robić wielkich ludzi, duchów, które wznoszą się ponad gnój świata ... i kiedy dwóch ludzi takich jak ja i Goethe jest razem, ci panowie muszą czuć naszą wielkość¹.

„Ja i Goethe” wypowiedziane w jednym z listów do Bettiny Brentano, niezaprzeczalnie podkreśla charyzmatyczne przekonanie artysty o społecznej roli i randze moralnej geniuszu – tym bardziej wymowne, że autorem tych słów niekoniecznie jest sam Ludwig van Beethoven, bowiem autentyczność listu była przez badaczy kwestionowana². Przywołaną refleksję uzupełnia znakomita anegdota charakteryzująca dwa odrębne style obyczajowe wybitnych postaci „ikonicznych” (Goethego i Beethovena), kreujących zarówno swym życiem, jak i twórczością zjawiska przełomowe dla kultury romantycznej. Gdy podczas jednego ze wspólnych spacerów w czeskich Teplicach obaj spotkali rodzinę cesarską, Goethe – jako pokorny poddany monarchii – zszedł na pobocze drogi, zdejmując z szacunkiem kapelusz, by oddać pokłon cesarskiej godności i... pozostać niezauważonym, natomiast próżny Beethoven, nałożywszy kapelusz na głowę,

¹ Ludwig van Beethoven, List do Bettiny von Arnim [z domu Brentano], Teplice, sierpień 1812, in Władysław Duleba, ed., *Beethoven 1770–1970* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1970), 170.

² Cf. Alexander Wheelock-Thayer, *The life of Ludwig van Beethoven*, vol. 1. (New York: The Beethoven Association, 1921), 227; Franz Carl Hartmann, *Franz und Antonia Brentano. Die Frankfurter Freunde Ludwig van Beethovens* (Frankfurt 1982); Władysław Duleba, op. cit., 253.

szedł środkiem drogi, odpowiadając na ukłony i pozdrowienia Habsburgów³ (warto jednak pamiętać, że udzielał lekcji muzyki arcyksięciu Rudolfowi). Jak nietrudno się domyślić, Beethoven traktował Goethego z dużo większą pobłażliwością, niż Goethe Beethovena. Goethe, nie odmawiając Beethovenowi talentu i zasług artystycznych, nieokiełznane i trudne cechy osobowościowe przypisywał postępującej chorobie, sugerując, że „należy mu wybaczyć i współczuć, bo jest głuchy”⁴, a w wypełniających takty VII *Symfonii* ekstatycznych wybuchach uniesienia i radości postrzegał dzieło szaleńca. Beethoven miał tego świadomość, gdy po premierze tego utworu egotycznie wyznawał: „Jestem Bachusem, który wytłacza rozkoszne wino dla ludzkości. To ja daję ludziom boskie szaleństwo ducha”⁵.

Nie ulega jednak wątpliwości, że to autor *Eroiki* – klasycysta – zdominował estetykę przełomu romantycznego⁶, wyznaczając biograficzny *casus* artysty tytanicznego: szalonego i mrocznego, zatopionego w smutkach trudnego dzieciństwa (pozbawionego rodzinnego ciepła, naznaczonego biedą materialną i koniecznością zarobkowania), dotkniętego chorobą postępującą już w młodym wieku (między 1796 a 1800 r.) oraz niezdolnością do ustabilizowanego życia osobistego. Zapewne wpisywał się tym w czytelny system wartościowania, ujawniający się w słynnej definicji Goethego, rozgraniczającej dwie odrębne kategorie estetyczne klasycyzmu i romantyzmu (przy czym określeniu „klasycznego” Goethe podporządkował synonimy: rozumny, racjonalny, zdrowy, przeciwstawiając im semantykę „romantycznego”, utożsamianego z chaotycznym, twórczym, szalonym)⁷.

Wielu interpretatorów twórczości Beethovena wskazuje w jego biografii znamienne dla romantycznego dziedzictwa europejskiego fascynacje postacią Napoleona i rewolucji francuskiej z charakterystyczną apoteozą wolności i buntu⁸.

³ Oto dalszy fragment listu: „Wczoraj, wracając, spotkaliśmy na drodze całą rodzinę cesarską. Zobaczyliśmy ją z daleka. Goethe oderwał się od mego ramienia, by stanąć na skraju drogi. Mogłem mu mówić, co chciałem, nie zdołałem go skłonić, by zrobił jeden krok. Wcisnąłem wtedy kapelusz na głowę, zapiąłem surdut i rzuciłem się z założonymi do tyłu rękoma w środek najgęstszych grup. Książęta i dworzanie zrobili mi szpaler; książę Rudolf zdjął przede mną kapelusz; cesarzowa ukloniła mi się pierwsza. – Możni znają mnie. – Ku mojemu ubawieniu ujrzałem jak procesja przechodzi przed Goethem. Stał na skraju drogi, głęboko pochylony, z kapeluszem w ręce” L. v. Beethoven, List do Bettiny von Arnim [z domu Brentano], Teplice, August 1812, in Władysław Dulęba, op. cit., 170.

⁴ Romain Rolland, *Życie Beethovena*, trans. Jerzy Popiel (Warszawa: Polskie Towarzystwo Muzyczne 1984), 18.

⁵ Ibidem, 172.

⁶ Cf. Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, trans. Michalina et Stefan Jarociński (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983), 72–74; Irena Poniatowska, op. cit., 139–141.

⁷ Szerzej kwestię tę omawia Tadeusz Namowicz w szlucu wstępnym do edycji *Pisma teoretyczne niemieckich romantyków* (Wrocław: Biblioteka Narodowa II 246, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2000), XXVI–XXXI.

⁸ Cf. Francis Claudon, *Encyklopedia romantyzmu*, trans. Helena Kęszycka (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997), 332.

Potwierdzeniem tej apoteozy jest *Symfonia heroiczna „Bonaparte”* (1804) i *Eroica* (1805–1808) – rewolucyjne utwory, ilustracyjnie obrazujące ducha epoki wielkich przemian dziejowych. Tragizm egzystencji emanujący z *Sonaty Patetycznej* op. 13 (1799) oraz z *Largo z Sonaty* nr 3 op. 10 (1898) sprowokował emocje wyrażone przez Bettinę Brentano w jednym z listów do Goethego: „Beethoven sprawił, że zapomniałam o świecie i o Tobie, Goethe... Zdaje się, że się nie myłę twierdząc, że ten człowiek wyprzedza o wiele nowożytną cywilizację”⁹. Co znamienne – Beethoven jako ikona „nowożytności” rozpoczął własną legendę od bardzo „werteryckiego” epizodu. W roku 1801 zakochał się (z wzajemnością) w Giuletcie Guicciardi, której ofiarował później *Sonatę Księżycową* op. 27 (1802). Był to jeden z najbardziej promiennych momentów jego tragicznej biografii. Jak wyznawał: „Zmiany tej dokonała droga, czarująca dziewczyna, która mnie kocha i którą ja kocham”¹⁰. Niestety – choroba uniemożliwiła mu stabilizację wewnętrzną, a skromne warunki materialne stanęły na drodze podjęcia decyzji o założeniu rodziny. Znajomość została więc przerwana po kilku latach emocjonalnej żarliwości, co przyczyniło się do depresji i zamiarów samobójczych, o czym świadczy słynny list do braci: *Testament z Heiligenstadt* (pisany 25 lat przed faktyczną śmiercią). Nie tylko treść *Testamentu*, ale i pozostałej po Beethovenie epistolografii świadczy o niebywałej zdolności przelewania na papier głębi emocjonalnej, niepokoju i rozterek namiętności, doznań i wyobrażeń duchowych, wrażliwości psychicznej. Lektura tych „literackich” listów potwierdza i dokumentuje romantyczną tożsamość jego osobowości. Po latach kolejna (również niespełniona) miłość do Teresy Brunsvik, której ofiarował *Appassionatę*, zainspirowała *List do nieśmiertelnej ukochanej* (1812) – ewidentny przykład romantycznej konwencji miłosnej, zrealizowanej jednocześnie w utworach muzycznych (w sześciu pieśniach *Do ukochanej dalekiej* op. 98, 1816). Poczucie samotności i wyobcowania wynikające z ułomności komunikacji z otoczeniem (głuchoty spowodowanej zapaleniem ucha środkowego) tym bardziej nakierowało wyobraźnię artysty w sfery znaczeń transcendentnych. Jak pisał Zygmunt Noskowski:

Życie Beethovena, pełne cierpień i zawodów bolesnych, stało się dlań ciężarem od chwili, gdy zaczął tracić dar najdroższy dla muzyka, bo słuch. Uczyniło to mistrza ponurym, nieprzystępnym, skłaniało go do coraz większego zamykania się w sobie, odrywania się duszy od wszystkiego, co ziemskie, a budziło tęsknotę do życia innego, do krainy ducha¹¹.

Wysoką i niebanalną rangę Beethovena jako ikonicznego bohatera legendy kulturowej uświadamia dobitnie artykuł Ireny Poniatowskiej *Ikoniczny wizerunek Beethovena w polskiej poezji*, w którym autorka, powołując się na monografię

⁹ Władysław Dulęba, op. cit., 167.

¹⁰ Ibidem, 94.

¹¹ Zbigniew Kościów et Anna Wojatycka, ed., *Polscy kompozytorzy o Beethovenie* (Opole: Biblioteczka miesięcznika „Opole”, no. 11, 1972), 7.

Hansa-Heinricha Eggebrechta *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption* (1972), ustaliła zakres podstawowych desygnatów, charakteryzujących dorobek kompozytora¹². Można zatem wyznaczyć w jego obrębie podstawowe pola semantyczne, jak: cierpienie, woluntarystyczna siła przezwyciężania cierpienia oraz zwycięstwo nad cierpieniem (przejawiające się w materii twórczej). Jednocześnie Poniatowska sugeruje, że z muzykologicznego punktu widzenia duchowe nacechowanie tej twórczości zdominowanej przez cierpienie, ból, indywidualizm egzystencjalny – współtworzy jednostronny, ograniczający odbiór Beethovena. Z tak skonkretyzowanego zespołu znaczeń treściowych chciał go niegdyś wyzwolić Ferruccio Busoni w artykule *Was gab uns Beethoven?* (1922), koncentrując się głównie na analizie warsztatu kompozytorskiego i odzierając jednocześnie Beethovena z „symbolu dzieła muzycznej ludzkości”¹³. Niedługo później koncepcje te zakwestionował Arnold Schmitz w *Das romantische Beethoven-bild* (1927), gdzie Beethoven i jego muzyka z powrotem odzyskały rangę symbolu o uniwersalnych znaczeniach – nieprzemijalnych, ponadczasowych, niekonwencjonalnych, indywidualnych, sugerujących wielorakie interpretacje.

Lecz „wyrazić niewyraźne”, zainspirować wizję wieczności, przemijalności i nieprzemijalności, zwerbalizować emocjonalny stan duszy – to domena nie tylko twórczości Beethovena, ale muzyki w ogóle, zwłaszcza tej, którą tworzyli i odbierali wyznawcy estetyki romantycznej. Warto przypomnieć, że faktycznym twórcą mitu Beethovena w kulturze XIX-wiecznej był Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, dla którego dzieło Beethovena urzeczywistniało epokę romantyzmu¹⁴. To właśnie on stworzył koncepcję dźwięków opartą na przekonaniu, że istotą muzyki romantycznej jest „nieskończona tęsknota”, ujawniająca się w sferach pozaracjonalnych. W powszechnej opinii romantyków muzyka, wkraczając w obszar metafizyki, wprawia duszę w stany nieokreślone, dlatego należy ją odbierać intuicyjnie i emocjonalnie. Przypadek Beethovena stanowi znakomitą egzemplifikację utożsamienia idei romantyzmu z muzyką (przy czym Hoffmanna interesował głównie Beethoven heroiczny i tytaniczny). Poniższy fragment rozważań Hoffmanna zawiera obrazową charakterystykę impresji kształtujących wieloznaczność Beethovena jako symbolu cierpienia, radości i potęgi geniuszu artystycznego, a jednocześnie inspirowała romantyczną wersję kulturowego mitu wybitnego muzyka:

Rozpalone promienie przenikają mroczną noc tego królestwa. Gigantyczne, falujące cienie gonią za nami i napierają coraz bliżej, unicestwiają nas, lecz nie są w stanie ugasić cierpienia nieskończonej tęsknoty, w której pogrąża się i wypala nagły wybuch rozśpiewanej radości.

¹² Irena Poniatowska, „Ikoniczny wizerunek Beethovena w polskiej poezji”, *Res facta nova*, no. 12 (2011): 139–149.

¹³ *Ibidem*, 139.

¹⁴ Cf. Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, trans. Zbigniew Skowron (Kraków: Musica Jagiellonica, 2002), 281–288.

Tylko w tym cierpieniu, które skupia w sobie miłość, nadzieję i radość, nie niszcząc ich wszelako, i zda się druzgotać nam serce burzliwym unisonem wszystkich pasji złączonych w jedno, tylko w tym cierpieniu istniejemy nadal, zatopieni w ekstazie jasnowidzenia¹⁵.

W realizacjach literackich mit Beethovena przybiera treści jednoznaczne, aczkolwiek i tutaj temat należy potraktować dwuaspektowo. Przywołane w tym artykule utwory literackie stanowią zróżnicowane pod względem treściowym i formalnym przykłady ikonicznych wizerunków Beethovena. Przyporządkowanie im zaproponowanych przez Poniatowską pól semantycznych (cierpienia, przewyciężania cierpienia i zwycięstwa nad cierpieniem) jest nie do końca weryfikowalne, niemniej – uniwersalną pojemność literackich interpretacji gwarantują zarówno (ukryte w muzyce) ekspresyjne treści, jak i stosowany nierzadko przez Beethovena proces rozbijania formy kompozycyjnej, o którym pisał Alfred Einstein¹⁶.

2. Beethovenowska nostalgia ukryta w naturze

Niewątpliwie bardziej wyrazistym sposobem funkcjonowania literackiej legendy Beethovena są próby przekładalności jego utworów w dziele literackim. Ciekawym tego przykładem jest najśłynniejsze arcydzieło polskiego romantyzmu, czyli Mickiewiczowski *Pan Tadeusz* (1834).

Autorem fundamentalnego eseju o muzyczności Mickiewiczowskiej epopei był niewątpliwie Stanisław Kolbuszewski, który w tomie studiów *Romantyzm i modernizm* (1959) jako pierwszy udowodnił, że sfera dźwięków stanowi w tym utworze ciekawy przykład realizacji muzyczności w utworze literackim, a posługując się terminami muzycznymi – stworzył przemyślaną analizę poematu, akcentując – jak w partyturze koncertu – dynamikę i artykulację melodyczną. Czytał więc ów poemat jak koncert, wybierając metodę nowatorską w ówczesnym literaturoznawstwie, lecz przecież całkowicie uzasadnioną (wszak w fabule tekstu Mickiewicz niejednokrotnie nawiązywał do utworów muzycznych lub innych zdarzeń związanych z muzykowaniem, koncertowaniem lub śpiewem). Należy sobie przy tym uświadomić, że artykuł Kolbuszewskiego jest pionierskim wyzwaniem dla późniejszych badaczy muzyczności literatury¹⁷, że już w latach 50. zapoczątkował on metodę stosowaną przez współczesnych literaturoznawców

¹⁵ Ibidem, 285.

¹⁶ Cf. Alfred Einstein, op. cit., 73.

¹⁷ Intrygującą audiosferę utworu scharakteryzowała też Maria Cieśla-Korytowska, która w artykule *Szmerzy i trzaski w Panu Tadeuszu* zasugerowała, że *Pan Tadeusz* pozbawiony jest „rozmaitych dźwięków” i zawiera mnóstwo „szmerów i trzasków”. „*Pan Tadeusz* jest poematem bardzo hałaśliwym. Bohaterowie często się tam kłócą, krzyczą, strzelają, wojują, ale hałas, zgiełk, pisk i dźwięki dysonansowe przerywane są akordami ciszy, wpływającej na linię melodyczną utworu”. Vide Maria Cieśla-Korytowska, „*Szmerzy i trzaski w Panu Tadeuszu*”, in eadem, *Romantyczne przechadzki po-graniczem* (Kraków: Universitas, 2004), 21.

zainteresowanych kwestią intertekstualności muzyki i literatury, co potwierdzają prace opublikowane w znanej antologii Andrzeja Hejmeja (mam na myśli zbiór studiów *Muzyka w literaturze*, 2002).

Najbardziej intrygujący mnie osobiście fragment swych rozważań Kolbuszewski poświęcił owemu wieczornemu koncertowi przyrody w introdukcji księgi VIII. Pisząc o nastrojowym muzykowaniu soplicowskich stawów, z którym cudownie zharmonizował Mickiewicz wyciszoną rozmowę gości, skonfrontowaną z milczeniem nocy – badacz zasugerował, że nostalgiczny nastrój tej sceny koresponduje ze „srebrzystymi” (jak je nazywa) dźwiękami Beethovenowskiej *Sonaty księżycowej*: „Irytujący duet Tadeusza i Telimeny zamykają melancholijnym koncertem eolskim żaby polskie. Nastrojową poezję koncertu niszczy wrzask zajazdowiczów”¹⁸. W pierwszym odczuciu takie skojarzenie budzi zaiste zdumienie. Odnosząc się do słów Mickiewicza, Leo Belmont w motcie do wiersza *Zły patriota – filister*, podkreślał, że „Żadne żaby tak pięknie nie grają jak polskie”¹⁹. Jednak konfrontacja atonalnego skrzeku żab z klasycystyczno-preromantycznym Beethovenem wydaje się w pierwszej (powierzchnowej) refleksji co najmniej ekscentryczna. Lecz i ona znajduje realne uzasadnienie. Mimo uprawianej w środowisku emigracyjnym oczywistej gloryfikacji Chopina – nie był on wcale ulubionym kompozytorem Mickiewicza, osłuchanego z muzyką melomana. Jak wyznawała w liście do Odyńca Celina Szymanowska: „Ja lubię muzykę *con amore*, a Adam taki meloman, że mi nie pozwala jej zaniedbywać, kiedy mnie czasem lenistwo napadnie”²⁰. W latach 40. Mickiewiczowie organizowali u siebie czwartki muzyczne i Maria Mickiewiczówna wspominała, że poeta skomponował kilka fragmentów do wierszy Horacego oraz pieśni ludowych, a ulubionymi jego kompozytorami byli Haydn, Mozart i właśnie Beethoven²¹. Tak więc już dla XIX-wiecznych użytkowników kultury Beethoven był nie tylko mitem muzycznym, lecz także estetycznym, a nawet politycznym. Lektura jego listów konwersacyjnych ujawnia, że był świadkiem epoki przejściowej między klasycyzmem a romantyzmem. Co znamienne – można w tych listach znaleźć akcenty potwierdzające przekładalność słów, uczuć, pojęć abstrakcyjnych na sferę dźwięków. W jednym z nich nazywa siebie wręcz poetą poszukującym odpowiedniego wyrazu w rzeczywistości dźwiękowej:

Chwytam je rękami, w powietrzu, przechadzając się po lasach, w ciszy, w nocy lub o świetle dnia.
Jak poeta, poruszony uczuciami, które przemienia w słowa, próbuję również przełożyć me uczucie

¹⁸ Stanisław Kolbuszewski, *Romantyzm i modernizm. Studia o literaturze i kulturze* (Wrocław: Wydawnictwo Śląsk, 1959), 195.

¹⁹ Leo Belmont, „Zły patriota – filister”, in idem, *Rymy i rytmy. Wybór poezyj*, vol. 1 (Warszawa: Jan Fiszler, 1900), 226.

²⁰ Adam Mickiewicz, List do Antoniego Edwarda Odyńca (datowany 25 I 1835), in Zbigniew Sudolski, *Mickiewicz. Opowieść biograficzna* (Warszawa: Ancher, 1997), 414.

²¹ Zbigniew Sudolski, op. cit., 752.

na dźwięki, które odzywają się we mnie i dręczą mnie dopóty, dopóki nie pojawią się wreszcie, przede mną w postaci nut²².

Stwierdzenie to oznacza, że „oddźwięki natury” również stawały się dla niego znaczącym źródłem inspiracji.

W utworze Mickiewicza wymownie została zobrazowana kwestia uniesień emocjonalnych związanych z nastrojem oczekiwania i lęku przed zbliżającym się zdarzeniem meteorologicznym:

Przed burzą bywa chwila cicha i ponura,
Kiedy nad głowy ludzi przyleciawszy chmura
Stanie i grożąc twarzą, dech wiatrów zatrzyma,
Milczy, obiega ziemię błyskawic oczyma,
Znacząc te miejsca, gdzie wnet ciśnie grom po gromie:
Tej ciszy chwila była w Soplicowskim domu.
Myśliłbyś, że przecucie nadzwyczajnych zdarzeń
Ścięło usta i wzniosło duchy w kraje marzeń²³.

To ekspozycja sonaty i temat pierwszy: cisza przed burzą, duszna nostalgiczna noc i oczekiwanie doniosłych wrażeń (jak na prawdziwe wydarzenie artystyczne przystało).

Wypada przywołać jeszcze fragment kody:

W obu stawach piąty żab niezliczone hordy,
Oba chory zgodzone w dwa wielkie akordy²⁴.

Warto przypomnieć, że sonatę zwaną *Księżycową* (1802) wieńczą dwa akordy: te bardziej wyraziste, w ekspozycji zamknięte fermatą i w finale – dwa akordy staccato. Od wyrazistych akordów w lewej ręce sonata się zaczyna, umożliwiając pokazanie szerokiego zasięgu skali instrumentu. Występujące w tekście ekspozycji majestatyczne, ciężkie akordy w lewej ręce kojarzą się z ilustracją ciężkiej i dość melancholijnej atmosfery letniej nocy przed burzą.

Beethovenowska sonata może więc korespondować z literacką audiosferą Mickiewicza i trzeba przyznać, że intuicja Kolbuszewskiego nie zawiodła. Poza tym – dla Beethovena charakterystyczne są dwa kontrastujące ze sobą tematy (u Mickiewicza błyskawice i cisza, dwa odpowiadające na przemian chóry, dwa akordy), umiejętność tworzenia formy z tematu, bogata kontrapunktka rytmiczna (jak u Mickiewicza).

²² Ludwig van Beethoven, *Berichte der Zeitgenossen. Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, ed. Albert Leitzmann, Lipsk 1921, vol. 1, 253. Polskie tłumaczenie listu przywołuję za E. Fubini, op. cit., 280.

²³ Adam Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, in idem, *Dzieła*, vol. 4 (Warszawa: Spółdzielnia Wydawnicza „Czytelnik”, 1995), 215.

²⁴ Ibidem, 216.

3. Beethovenowska rewolucja odkryta w narodowym przesłaniu

Mickiewiczowski fragment *Pana Tadeusza* jest przykładem literackiej transpozycji nastrojowego motywu Beethovenowskiego, dotyczy jednak w wyższym stopniu doskonałości formalnej w obrębie struktury dzieła, niż przesłania ideowego. Nieco inaczej traktować należy *Thumaczenia Beethovena* (1893) Kornela Ujejskiego. Już samo zaakcentowanie znaczenia słów, zawarte w wyznaniu kierowanym przez poetę do Wiktora Baworowskiego, świadczy o wnikliwie przemyślanej translacji literacko-muzycznej. „Beethovena teraz gram i podkładam słowa” – pisał Ujejski 26 października 1887 r.²⁵ Do zrozumienia twórczości Beethovena poeta dojrzywał stopniowo, w pełni jednak zaintrygował go ekspresyjny charakter tej muzyki po śmierci Leonii Wildowej. W korespondencji Ujejskiego można znaleźć i inne świadectwa emocjonalnych fascynacji i zainspirowanych przez Beethovena poczynań:

Na bok odłożyłem Szopena, zakochany w Beethovenie. W nim młodość, siła i zdrowie! Zabierz się do mojego kochanka i zagraj mi coś z niego, gdy do Was przyjadę²⁶,
Beethovena czczę, wielbię, chylę przed nim „gromowładne” czoło. [...] W nim zdrowie i prawdziwa męska siła, i wola, i szczerłość, i prostota. Kiedy wesoły to i jak dziecko, kiedy rozpacza, to jak Prometeusz, kiedy się modli, to jak arcykapłan, kiedy grzmi, to jak Jowisz. To mój mistrz i pan w muzyce. A w poezji Homer, Dante, Mickiewicz²⁷.

Wydaje się jednak, że tylko niektóre wyznaczniki kwalifikujące charakter kompozycji Beethovena zostały przez Ujejskiego zaznaczone w tekście *Thumaczeń*. Składają się na nie w zasadzie tylko dwa wiersze, w dodatku niezbyt udane pod względem literackim. W kontekście wcześniejszych *Thumaczeń Szopena*, które – jak twierdzi Zbigniew Sudolski – ściśle łączą się z uczuciem poety do Leonii Wildowej²⁸, warto jednak odpowiedzieć na pytanie o treść i siłę emocji udzielających się Ujejskiemu w procesie percepcji Beethovena. Interpretatorzy autora *Skarg Jeremiego* zgodnie potwierdzają ujawniający się w jego twórczości konwencjonalny schematyzm w translacji muzycznej²⁹. Prawdopodobnie niska wartość literacka tych utworów stanowiła o ich marginalnej roli w interpretacjach romantyzmu krajowego, zdominowanego przez afirmację ojczystego pejzażu, niejednokrotnie postrzeganego przez pryzmat symbolicznych emblematów polskości.

²⁵ List Kornela Ujejskiego do Wiktora Baworowskiego [25 października 1887], in *Żyję miłością. Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844–1897*, ed. Zbigniew Sudolski (Warszawa: Ancher, 2003), 288.

²⁶ List Kornela Ujejskiego do Bogusławy Brzechowskiej [4 listopada 1887], in *ibidem*, 289.

²⁷ Arkadiusz Bałajewski, *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego* (Lublin: Wydawnictwo UMCS, 1999), 342–343.

²⁸ Vide Zbigniew Sudolski, *Jeremi. Opowieść biograficzna o Kornelu Ujejskim* (Warszawa: Ancher, 1986), 131–132.

²⁹ Vide Kazimierz Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej* (Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010), 211–220.

Można zasugerować, że dla Ujejskiego jako autora *Thumaczeń Szopena* (i dla innych romantyków, na przykład Lenartowicza³⁰) – Chopin i jego muzyka stały się symbolicznymi wyznacznikami „ojczystości”, co potwierdził po latach Ignacy Jan Paderewski w słynnej lwowskiej mowie zamykającej obchody Pierwszego Zjazdu Muzyków Polskich (1910), a wskazującej wielbicielom i interpretatorom muzyki Chopina jej narodowe przesłanie zamknięte w formule „kwintesencji polskości”: „On nasz, a my jego” – mówił Paderewski – „albowiem w nim się objawia cała nasza zbiorowa dusza”³¹. Natomiast *Thumaczenia Beethovena* dokumentują społeczną rangę „symbolu geniuszu” i harmonii muzycznej, na który składają się eksklamacyjny, patetyczny emocjonalizm, rewolucyjny, ideowy dynamizm haseł kreujących ikoniczny wizerunek kompozytora. Jak zauważyła Krystyna Poklewska – w porównaniu z *Thumaczeniami Szopena*, w *Largo* (w *Czwartej Sonacie*) i *Allegretto* (z *Siódmej Symfonii*) poeta zastosował odmienną metodę przekładania dźwięku na słowa³². Należy zwrócić przy tym uwagę na tzw. „melodyjność” języka poetyckiego, z pełnym przekonaniem, że dźwięki w muzyce poddane są pewnym określonym systemom muzycznym (np. tonacjom), a w języku istnieje ogromne bogactwo skali tonów współtworzących uporządkowane dźwiękowo słowa poetyckie, dlatego w przypadku tych utworów można mówić o charakterystycznej linii melodycznej, w której (co znamienne dla ideowej formuły „ikony” Beethovena) ujawniają się zbiorowe nastroje społeczne wyrażone w chaotycznej polifonii i w partiach chóru. *Largo* – w intencji autora – jest literacką transpozycją *Largo, con gran espressione*, drugiej części Sonaty fortepianowej nr 4 Es-dur op. 7 (1796–97), tzw. *Grande Sonate*, uznanej za pierwsze wybite dzieło Beethovena. Dokonując wnikliwszej analizy i interpretacji *Thumaczeń Beethovena*, Arkadiusz Bałajewski powołuje się na autokomentarze poety wyrażone w korespondencji do Wandy Młodnickiej³³. W jednym z listów poeta interpretuje Beethovenowskie *Largo*: „czy kto ukochał więcej Boga, czy kto nawrócił się do Niego. O to mi chodzi. Podnosząc ludzi do Boga, rozmiłowuje ich tym samym w obowiązkach dla ojczyzny”³⁴. Zatem Ujejski miał jasno skonkretyzowany cel ideowy nacechowany perswazyjnie i moralizatorsko. Bałajewski słusznie podkreśla związki znaczeniowe między literacką „translacją” Ujejskiego a „programowym” odbiorem muzyki

³⁰ Teofil Lenartowicz, *Improwizacja*, in *Wybór poezji*, ed. Jan Nowakowski (Wrocław: Ossolineum, 1972), 187.

³¹ Ignacy Jan Paderewski, *Chopin*, in Mieczysław Tomaszewski, ed., *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia* (Kraków: Polskie Towarzystwo Muzyczne, 1959), 106.

³² Vide Krystyna Poklewska, *Wstęp*, in Kornel Ujejski, *Wybór poezji i prozy* (Wrocław: Ossolineum, 1992), XC.

³³ Próbę szerszej analizy i interpretacji *Thumaczeń Beethovena* Ujejskiego podjął Arkadiusz Bałajewski w monografii *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego* (Lublin, Wydawnictwo UMCS, 1999), 342–350.

³⁴ Kornel Ujejski, *Poezje*, vol. II (Lipsk: F.A. Brockhaus 1894), 93. Jest to fragment listu do Kornela Ujejskiego Wandy Młodnickiej, przywołany za: Arkadiusz Bałajewski, *ibidem*, 345.

Beethovena, ilustrującej (w odczuciu wielu romantyków) zagubienie ludzkości w nastrojach apokaliptycznych i dążenie do wyzwolenia się z tych destrukcyjnych i destabilizujących stanów emocjonalnych, pragnienie osiągnięcia harmonii (sensu życia). Faktycznie – utwory Ujejskiego, przybierające formę hasłowych eksklamacji i krótkich „urwanych” form czasownikowych, są przykładem charakterystycznej dla autora *Skarg Jeremiego* liryki niepodległościowej, choć trudno orzec, czy odnoszący się do frazeologii biblijnej hasłowy dialog Kapłana z chórami naprawdę koresponduje z ekspresyjnością, charakterystyczną dla linii melodycznych Beethovena:

Kapłan
 Miłość w sercu noś,
 Pracuj, ufaj, proś!
 Wszędzie Bożą ujrzysz dłoń!
 Wielki chór
 Oh! tak
 Wszędzie On!
 Jego twarz
 Gdzie myśl i byt i czas
 Lecz z nas – co z nas
 Dalej, dalej...?
 Chór Błuznierców
 Żyj! gnij! bij!
 I w nic gnij! [...]
 Reszta chóru wielkiego (z kapłanem)
 Duch trwa!
 Wiedny temu, kto go ma!³⁵

Mimo że w refleksji Ujejskiego dominują Beethovenowskie motywy eschatologiczne (celem jest zbawienie świata) i, jak sugeruje Bałajewski, są to „utwory jednogłosowe o dość skromnym repertuarze znaczeń z Beethovena”³⁶, to przecież stanowią znakomity przykład ikony uznanej przez współczesnych za pierwowzór artysty umiejącego przeciwstawić się obowiązującym konwencjom – zarówno estetycznym, jak i obyczajowym. W jednym z listów do Franza Gerharda Wegelera Beethoven pisał:

Przeklinałem już nieraz Stwórcę i swoje istnienie. Plutarch przywiódł mnie do rezygnacji. Chcę, jeśli to tylko możliwe, stawić czoło swemu losowi, chociaż będą w moim życiu chwile, kiedy będę najniezwyklejszym stworzeniem bożym...³⁷.

³⁵ Kornel Ujejski, *Tłumaczenia Szopena i Beethovena* (Przemyśl: Nakł. Andrzeja Juszyńskiego, 1904), 59.

³⁶ Vide Arkadiusz Bałajewski, op. cit., 348.

³⁷ List Ludwiga van Beethovena do Franza Gerharda Wegelera (datowany w Wiedniu 29 czerwca 1801 r.). Cytuję za Władysław Dulęba, op. cit., 82.

Ów rozchwiany stan ducha towarzyszył kompozycji słynnego *Largo* z *VII Symfonii*. *A-dur* (op. 92).

Kolejna część cyklu Ujejskiego odnosi się do ekspresyjnego marsza żałobnego z *VII Symfonii*, nazwanej przez Wagnera „apoteozą tańca” – wielkim protestem przeciwko wojnie. Lecz podobnie jak *Largo*, również i *Allegretto* pobrzmiewa retorycznymi akordami, krótkimi, jednowierszowymi apelami wyrażającymi emocje zbiorowości, na co wskazała Poklewska w stwierdzeniu, że droga „od tłumaczeń Szopena do Beethovena była drogą od liryki osobistej do liryki retorycznej ekspresji zbiorowej”³⁸. Liryki Ujejskiego są nużące w jednostajności formy, czym nie do końca utożsamiają się z twórczą, ekspansywną formą Beethovenowską. Wrażliwy odbiorca Beethovena zapewne poczuje się rozczarowany lekturą Ujejskiego, nie można jednak zaprzeczyć, że *Allegretto VII Symfonii* poraża monumentalizmem, przemawia chórem zbiorowości absorbującej samotność indywidualistów. Muzyka Beethovena była romantyczna nie tyle w formie, co w ideowej pojemności – w tym sensie można go określić mianem „poety dźwięków”³⁹.

4. Beethovenowskie cierpienie w formule klęski i zwycięstwa

W przypadku Ujejskiego nie potwierdza się jednak reguła ustanowiona przez Józefa Opalskiego, tak definiująca sens funkcjonowania zjawiska muzyczności literatury:

Ujmowanie utworu muzycznego w słowa staje się zawsze wciskaniem go w trudną dla niego do przyjęcia formę, natomiast wydaje się, że w dziele literackim skonstruowanym wedle praw rządzących kompozycją muzyczną nie tylko nie odczuwa się efektu obcości, ale dzięki nałożeniu mu tych rygorów utwór niejednokrotnie zyskuje na zawartości kompozycyjnej⁴⁰.

Notabene za doskonałą egzemplifikację opisanego procesu Opalski uznaje *Niebo* Jarosława Iwaszkiewicza, czyli prozę poetycką również opartą na motywie Beethovenowskim. Jak autor przyznawał – zastosował w niej formę sonaty (wedle opinii Opalskiego tekst nawiązuje do *Sonaty Waldsteinowskiej*). Korespondencje typowe dla przekładalności sztuk ujawniają się tam nie tylko w kompozycji i formie (z której wyłonić można ekspozycję, przetworzenie i reprzyzę), lecz także w emocjonalnym nastroju i nostalgicznym nacechowaniu pejzażu:

³⁸ Vide Krystyna Poklewska, op. cit., XC.

³⁹ Vide Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, trans. Michalina et Stefan Jarociński (Warszawa: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1983), 91.

⁴⁰ Vide Józef Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w utworze literackim*, in *Muzyka w literaturze. Antologia tekstów powojennych*, ed. Andrzej Hejmej (Kraków: Universitas, Kraków), 186.

Może Bóg stracił nas, błakających się z swych szat, abyśmy odlecieli w przepaść, niewidoczny świat, a może nie ma nas? Może tylko wicher gna bezcelowy, lecą, lecą, lecą nasze dusze jak żurawie. Czy widzi świt żuraw prowadzący? Nie, noc, a ptaki lecą⁴¹.

Ów „poetycki” fragment, ilustrujący bezsilność człowieka wobec nieskończonej otwartej przestrzeni kosmosu, człowieka obdarowanego prawem wlotu i ubezpieczonego przez prawo ciężenia, znakomicie koresponduje z refleksją samego Beethovena, który w jednym z listów do Franza Brunsvika zadeklarował:

Jeśli chodzi o mnie, Królestwo Moje jest w powietrzu. Jak to wiatr często czyni, tak harmonie wirują dookoła mnie i tak też wszystko wiruje w mojej duszy⁴².

Należy podkreślić tu jeszcze jeden istotny wyznacznik treściowy sztuki Beethovena: wrażliwość na przyrodę i osobliwości krajobrazu. Gdy na przełomie XVIII i XIX w. zakwestionowano racjonalistyczno-klasyczny porządek sztuki, w romantycznym pejzażu – tajemniczym, symbolicznym, metafizycznym, medytacyjnym – natura objawiała się jako byt autonomiczny. Muzyka Beethovena niewątpliwie inspirowała organiczny związek człowieka z naturą, potwierdzała filozoficzne (schellingiańskie) założenia strukturalnej kosmogonicznej jedności. Tendencja do obrazowania istoty natury służyła przekazywaniu treści głównie emocjonalnych i sensualistycznych, lecz także symbolicznych i alegorycznych, wszak nie bez powodu rozmaite edycje Beethovenowskich sonat (a także nagrań płytowych) zostają opatrzone na okładce reprodukcją popularnego pejzażu Davida Caspara Friedricha *Dwaj mężczyźni kontemplujący księżyc* (1819), na którym księżyc z dominującym błyskiem barwy został wyeksponowany jako alegoria romantycznej tęsknoty i wiecznej tajemnicy.

Warto poczynić dygresję, że w podobnej tonacji utrzymany jest wiersz Ujejskiego, odnoszący się jednakże nie do Beethovena, lecz do jednego z preludium chopinowskich⁴³. Bohater liryczny *Wniebowzięcia* znajduje się w nieco innym

⁴¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Niebo*, in idem, *Dzieła*, vol. 2: *Proza poetycka* (Warszawa: Czytelnik, 1958), 355.

⁴² Władysław Dulęba, op. cit., 182.

⁴³ Mowa o *Wniebowzięciu* z cyklu *Thumaczeń Szopena*. Warto zwrócić uwagę na następujący fragment:

„Leżę na obłoku
Roztopiony w ciszę,
Mgłę mam senną w oku,
Oddechu nie słyszę;
Fijolkowej woni
Opływa mnie morze,
Dłoń złożywszy w dłoni,
Lecę, płynę gdzieś...”.

Kornel Ujejski, *Wniebowzięcie* (Preludia 7), in idem, *Wybór pism* (Kraków: Nakład Gebethnera i Spółki, 1909), 231.

blógostanie, nie musi bowiem konfrontować doznań psychicznych z ekscentrycznymi wybrykami natury, lecz patrząc w niebo – odrywa się mentalnie od rzeczywistości, a wkraczając ze spokojem w sfery niebiańskie – czuje się tym faktem obdarowany i uszczęśliwiony. Ponownie zwraca tu uwagę dwudzielny podział kosmosu na świat ziemski, w którym obowiązuje prawo ciężenia i sfery niebieskie, w których obowiązuje prawo wznoszenia. Lektura powyższych tekstów nasuwa też skojarzenie z ważnym artykułem Antoniego Czajkowskiego dotyczącym korespondencji sztuk, a sugerującym, że

Natura sama rodzi kolor, dźwięk sztuką wydobywać potrzeba, a zatem kolor jest zewnętrzny, dźwięk wewnętrzny, kolor zostaje, dźwięk ulatuje; aby mieć pierwszy, dość spojrzeć na naturę, aby drugi, potrzeba być artystą; gdzie jest sztuka, tam blisko biją serca ludzkie, gdzie natura, tam milczenie i uroczysta cisza [...] ⁴⁴.

Dla porównania warto przypomnieć dwudziestowieczny wiersz, tworzący ikoniczny wizerunek Beethovena, w którym najważniejsze nie są: audiosfera, fundamentalne treści ideowe romantyzmu, symbolizacja (przez osobę kompozytora) harmonicznej doskonałości lub najwyższego przejawu talentu muzycznego. W poetyckim opisie grobu Beethovena Konstanty Ildefons Gałczyński, określając artystę mianem BOHATERA PIĘKNA, zwrócił uwagę na plastyczny, malowniczy *entourage* cmentarza rozświetlonego przez księżyc; tutaj główną „nastrojotwórczą” rolę odgrywa nie muzyka, lecz barwa:

Ale kiedy wiatr gwarny
szparę w chmurze rozewrze
Księżyc wchodzi do szpary,
wzgórze błyszczący jak w srebrze
i księżyc wzgórze nosi
jak latarnie w ciemności.

Tutaj przychodzą ludzie,
tu wciskają bukiety: za męstwo w każdej nucie,
za symfonie, kwartety;
tańczy na wietrze wstęga;
BOHATEROWI PIĘKNA ⁴⁵.

Ów tekst – pozbawiony muzyki – nie tylko mówi o pomniku, lecz współtworzy ikoniczny wizerunek, niemniej *casus* „bohatera piękna” wydaje się jednak kontrowersyjny w kontekście skomplikowanej biografii ekscentrycznego geniusza.

⁴⁴ Antoni Czajkowski „O poezji w sztukach pięknych”, *Przegląd Warszawski literatury, historii, statystyki. Rozmaitości*, vol. 1 (1840): 161.

⁴⁵ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Grób Beethovena*, in *Beethoven w poezji polskiej XX wieku*, ed. Zbigniew Kościół (Opole: Opolskie Towarzystwo Muzyczne, Biblioteka Publiczna im. Emanuela Smółki w Opolu, 1981), 12.

Teresa Weysenhoff w powieści biograficznej o Beethovenie (*Quasi una fantasia*, 1969) wyeksponowała epizody ujawniające bardzo ludzkie oblicze genialnego artysty: jego słabości, wątpliwości, impulsywny charakter, przynębiające poczucie klęski i rozczarowania. Jednym z takich epizodów jest moment, w którym Beethoven po skomponowaniu *Eroiki* dowiedział się o koronacji Bonapartego, co sprowokowało jego impulsywną reakcję i „detronizację” autorytetu Napoleona w odczuciach artysty:

Beethoven jęknął, zakrył twarz i opadł na krzesło. Siła tego niesłyszanego faktu uderzyła, weń, myśli narastały szybkie i oszalałe gniewem, bólem, upokorzeniem. Upokorzeniem? Tak. Bo przecież Wielka symfonia była jakimś decydującym przełomem jego życia, heroicznym postanowieniem wyrażenia zgody na własne istnienie; zwycięstwem odniesionym nad niedoskonałością ciała i wielkim buntem ducha. Owiana porywającą prometejską legendą, mogła mieć jedynego adresata, który wyrósł ponad skostnienie własnego czasu. Wyrósł?... Cały gmach runął w jednej chwili. Czy jednak mogłoby to w jakiś sposób wpłynąć na jego, Beethovena osobistą postawę wobec świadome i dobrowolnie podjętej decyzji? Nie! Po stokroć nie! Nie byłby twórcą Wielkiej symfonii, gdyby powiedział „tak”!⁴⁶

Po latach Beethoven pozbył się pogardy dla Napoleona, nieskromnie deklarując, że gdyby na rzemiośle wojennym znał się tak jak na muzyce – z całą pewnością pokonałby go, a na wiadomość o śmierci Bonapartego zasugerował, że już w słynnym marszu żałobnym *Eroiki* zapowiedział klęskę geniusza rewolucji i boga Wolności⁴⁷.

Nawiasem zauważmy, że dwudziestowieczne tendencje do przekształcenia ikony nie destabilizują wymowy mitu, jedynie pogłębiają jego wieloznaczność, nadając mu nowe sensy. Znakomitym tego przykładem jest znany wiersz Zbigniewa Herberta *Beethoven* (z tomu *Raport z oblężonego Miasta*, 1983). Jak twierdzą jego interpretatorzy – Herbert nie deprecjonuje rangi geniusza muzycznego, wręcz przeciwnie – podkreśla, że mimo choroby nadal tworzył i odbierał „wewnętrznie” oddźwięki rzeczywistości materialnej. Ukazany odstrasza jako – jako ofiara licznych jednostek chorobowych (tyfus, gruźlica, alkoholizm, choroba niedokrwienna serca) o szpetnym wyglądzie „z ospowatą twarzą” – jest zawieszony w otchłani „między ziemią a niebem”. Stanowi sceptyczny portret kontrowersyjnego pod względem moralnym, cierpiącego artysty (*homo patiens*), którego niedoskonałość zbliża ku ludziom i prowokuje do kreacji wzruszeń doskonałych. W finałowej formule tych rozważań: „lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty” poeta nie tyle rezygnuje z kulturowej legendy przypisywanej słynnej Beethovenowskiej sonacie⁴⁸, lecz przede wszystkim podkreśla znikomość wytworów ludzkiego geniuszu wobec potęgi życia (kosmogonicznej nieprzemijalności).

⁴⁶ Teresa Weysenhoff, *Quasi una fantasia*, vol. 2 (Warszawa: Nasza Księgarnia 1969), 11.

⁴⁷ Vide Władysław Dulęba, op. cit., 125.

⁴⁸ Jerzy Wiśniewski, „Muzyka w twórczości Zbigniewa Herberta”, *Folia litteraria Polonica*, no. 6 (2013): 365–366.

Przypadek Beethovena zainspirował więc zróżnicowane wersje literackich realizacji ikony⁴⁹. Nostalgia ukryta w soplicowskich stawach stanowi jedną z możliwych wersji przekładalności tekstu literackiego na konkretny utwór muzyczny, rewolucyjne frazy Ujejskiego są znakomitą ilustracją Beethovenowskiej emfazy w przezwyciężaniu cierpienia. Choć wypowiedziana formuła „ja i Goethe” mogła być kontrowersyjna, dla romantyków z całą pewnością powinna stanowić wręcz konieczną, nieodłączną cechę osobowości każdego artysty. Jak wcześniej wspomniano – obaj wybitni przedstawiciele preromantyzmu w relacjach osobistych zaledwie tolerowali swoją obecność, mimo to obaj wzajemnie cenili swoje dokonania twórcze. Znamiennym tego dowodem jest muzyka skomponowana do *Egmonta* (1809–1810) Goethego (na osobistą prośbę poety). Beethoven z prawdziwą satysfakcją ilustrował muzycznie historię arystokraty skazanego na śmierć za udział w powstaniu przeciwko Hiszpanom, która z ideowego punktu widzenia była mu bardzo bliska. Goethe z kolei zachwycony był wieńczącą *Egmonta* *Symfonią zwycięstwa* i wielokrotnie naciskał, aby była wykonywana podczas kolejnych spektakli.

Na kartach literatury polskiej obaj artyści spotkali się w symbolicznej formule *Niobe* Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego. Część IV tego niezwykle umuzycznionego (inaczej niż *Grób Beethovena*) poematu, do którego Kazimierz Serocki w 1968 r. skomponował muzykę, nawiązuje do *Ody do radości*, egzemplifikując karierę tekstu Goethego spopularyzowanego w *IX Symfonii* Beethovena:

O, radości, bogów iskro,
Gwiazdo elizejskich pól!
Tyś jest wiatr i symetria, złoty deszcz i harmonia,
Europę jak skrzypce trzymasz w swych niezmordowanych dłoniach⁵⁰.

Trzeba przyznać, że to niezwykle intrygujące zestawienie Niobe – wyniosłej i dumnej bogini, którą, by z litości uchronić przed zwielokrotnionym cierpieniem, Zeus zamienił w skałę (góra Sipylos) – z XIX-wiecznymi ikonami (autorami hymnu zjednoczonej Europy, których literacka legenda uwieczniła w niebanalnych pomnikach) stanowi wymowną formułę długiego trwania Beethovenowskiego mitu kulturowego.

⁴⁹ Niniejszy artykuł ukazuje jedynie selektywny materiał literacki, pomija szeroki kontekst liryki młodopolskiej, twórczości prozatorskiej dwudziestolecia międzywojennego (opowiadania Jarosława Iwaszkiewicza, *Kotły Beethovenowskie* Michała Choromańskiego) oraz utwory zawarte w antologii *Beethoven w poezji polskiej XX wieku*, ed. Zbigniew Kościów (Opole: Opolskie Towarzystwo Muzyczne. Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Emanuela Smółki w Opolu, 1981).

⁵⁰ Konstanty Ildefons Gałczyński, *Niobe* (Warszawa: Czytelnik, 1951, 9.

THE ICON OF BEETHOVEN IN THE SELECTED LITERARY INTERPRETATIONS

Summary

The article describes various aspects of 19th century myth of Beethoven that can be found in the selected works of the 19th and 20th century. In literary adaptations the Beethoven's myth is realised in a very unambiguous way but at the same time the whole topic should be treated more broadly. The selected literary works that were mentioned in the title of the article show typical examples of the iconic images of Beethoven although they may vary in the aspects of both form and content. This article is using certain determiners as presented by Irena Poniatowska in her essay *The Iconic Image of Beethoven in Polish Poetry* (Teksty o muzyce współczesnej, "Res facta nova" 12 (21), Poznań 2011). The analysis uses specific semantic fields, namely the suffering, overcoming suffering, and the victory over the suffering that were presented by Poniatowska. The said inquiry may seem not entirely verifiable but still it embodies the universal aspect of the previously mentioned literary interpretations. The example of Beethoven was an inspiration for creating many different literary representations of an icon. One of the many instances of said process is the nostalgic image of ponds in Soplicowo (*Pan Tadeusz* by Adam Mickiewicz) which is just a particular version of translatability of a literary text into music. Many other examples show that the 19th century literary adaptations are more characteristic of the overall concept of correspondence of arts than any of the 20th century realizations (i.e. *Quasi una fantasia* by Teresa Weyssenhoff or *Beethoven* by Zbigniew Herbert). Because of the fact that the 20th century adaptations focus more on the portrayal of the hero who experienced both failure and victory, they seem to be only loosely connected to the specific works of Beethoven.