


Michał Zajac  <https://orcid.org/0000-0001-9096-8258>
Uniwersytet Jagielloński
m.zajac@uj.edu.pl

*Janko Muzykant. Muzyka i pragnienie**

Janko the Musician: Music and Desire

Abstract: The article presents the interpretation of Henryk Sienkiewicz's *Janko the Musician* and Maria Kuncewiczowa's *The Stranger*, having chosen as the central analytic and interpretational concept the desire, which in case of both characters is centred around music and violin that symbolises and embodies it. Identified and acknowledged desire plays a key role in the transition from the Oedipus complex and creates the base for the development of human subjectivity. Music (being art) enables the expression and formation of that subjectivity.

Keywords: *Janko the Musician*, *The Stranger*, Henryk Sienkiewicz, Maria Kuncewiczowa, Oedipus complex, psychoanalysis, subjectivity, music, desire

Streszczenie: Artykuł poddaje interpretacji nowelę *Janko Muzykant* Henryka Sienkiewicza oraz powieść *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej, centralnym konceptem analitycznym i interpretacyjnym czyniąc pragnienie, jakie w przypadku obojga głównych bohaterów koncentruje się wokół muzyki oraz symbolizujących czy ucieleśniających ją skrzypiec. Rozpoznane i uznane pragnienie odgrywa kluczową rolę w przejściu kompleksu Edypa oraz stwarza podstawy do rozwinięcia się ludzkiej podmiotowości. Muzyka (będąca sztuką) pozwala tę podmiotowość wyrażać i kształtować.

Słowa kluczowe: *Janko Muzykant*, *Cudzoziemka*, Henryk Sienkiewicz, Maria Kuncewiczowa, kompleks Edypa, psychoanaliza, podmiotowość, muzyka, pragnienie

* Dla S., której zawdzięczam inspirację do napisania niniejszego tekstu.

Zwiesiła ciężką głowę i z ziemi czytała
 To, o czym nie wiedziała i wiedzieć nie chciała.
 Przykazanie, o którym bezgłośnie na niebie:
 Nie będziesz grać muzyki, ale ona ciebie.

K. Turaj-Kalińska, *Lekcja muzyki*¹

W książce *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy* Ryszard Koziółek wskazuje na złożoną kwestię sieroctwa, jaka charakteryzuje literaturę pozytywistyczną, a szczególnie twórczość samego Henryka Sienkiewicza, który to „rozpisał topikę nieobecnego ojca w złożoną partyturę symfonii, w której tematy główne sąsiadują z drobnymi”². Można te fabularne nieobecności alegoryzować w motywie utraconej ojczyzny, można je interpretować przez pryzmat symboliki narodowo-historycznej oraz niechęć do ojcowskiego, konserwatywnego autorytaryzmu – jak sugeruje i udowadnia to własną książką sam Ryszard Koziółek – można wreszcie widzieć w nich zabieg kompozycyjno-fabularny, dzięki któremu pisarz ma większą swobodę w kreowaniu losów swoich bohaterów. Jeśli jednak w interpretacjach śląskiego badacza pojawia się coś, co szczególnie w odniesieniu do jednej z nowel autor nazywa „fabułą edypalną”, to wydaje się, że nowela *Janko Muzykant* jest świetnym – choć nieomówionym na kartach *Ciał Sienkiewicza* takiej fabuły przykładem.

Odczytywana w tradycji pozytywistycznej nowela ta jest fikcyjną historią wiejskiego chłopca, który z powodu biedy i zacofania, jakie dotyczą zarówno jego samego, jak i całej grupy społecznej, do której należy, wrażliwość i pasję do muzyki przypląca własnym życiem. Jest to historia zmarnowanego życia, a także zmarnowanego talentu. Pewna dwoistość i paralela, z jaką to zdanie się mierzy, jest symptomatyczna: w powszechnym przekonaniu zmarnować można zarówno życie, jak i talent, a jedno niezależnie od drugiego. Każde z nich bowiem może mieć własne losy. Talent (siłą tej paraleli i przesunięcia) ma zdolność, aby stać się źródłem i – do pewnego stopnia – ekwiwalentem życia. Tym jednak, co oba ożywia, jest pragnienie. Aby jednakże przerodziło się ono w talent rozumiany jako pewna zdolność, ale i waluta służąca wymianie, musi zostać rozpoznane i uznane. Historia Janka Muzykanta jest historią nieuznanego, a przez to stwarzającego śmiertelne zagrożenie, pragnienia. Interpretowana z tej perspektywy nowela antycypuje zaproponowaną przez Sigmunda Freuda, a następnie rozwiniętą przez Jacques’a Lacana, koncepcję kompleksu Edypa, rozumianego jako struktura, która naznacza wejście podmiotu w porządek społeczny oraz jego późniejsze funkcjonowanie³.

¹ K. Turaj-Kalińska, *Szept nad szeptami*, Kraków 2016, s. 25.

² R. Koziółek, *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010, s. 59. Nieobecnym ojcom i, szerzej, pozytywistycznej **topice osierocenia** poświęcony został głównie rozdział *Miejsca po ojcach*.

³ Omówienia Freudowskiego ujęcia kompleksu Edypa podjął się między innymi Bruno Bettelheim. Zob. tenże, *Freud i dusza ludzka*, tłum. D. Danek, Warszawa 1994. Temat kompleksu Edypa pojawia się w pismach i seminariach Jacques’a Lacana. Jego omówienie zob. między

Próby interpretacji Sienkiewiczowskiej noweli w duchu psychoanalitycznym dokonał Stefan Szymutko w książce *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*⁴. Choć wskazał na pewne istotne dla takiego rozumienia noweli aspekty, to jednak w swojej ocenie i konkluzji nie uchronił się od stwierdzenia, że pisarz pozytywistyczny to „wirtuoz, który wygrywa proste melodie”, który jednocześnie „godzi się na degradację swych literackich umiejętności”⁵. Ocena taka, sprowadzająca utwór do roli utylitarnej i edukacyjnej, jak się wydaje, odpowiada popularnemu i tradycyjnemu odczytaniu. Wartość literacka noweli Sienkiewicza natomiast bierze się między innymi stąd, że ma ona ów dodatkowy, przesłonięty wymiar, o którym Jacques Lacan w komentarzu do *Narodzin Wenus* Sandra Botticellego napisał, że dodaje dziełu szczególnego blasku⁶. Wymiar ten podkreśla i pogłębia uniwersalizm oraz humanistyczną wymowę, które według Tadeusza Bujnickiego cechują Sienkiewiczowskie nowele⁷.

*

Jak słusznie zauważają zarówno Ryszard Koziółek, jak i Stefan Szymutko, Janek urodził się bez ojca. Rzeczywiście, w opowiadaniu ojciec się nie pojawia, nie zostaje nawet wspomniany. Nie wiadomo więc, kim mógłby być, czy żyje, czy zginął. To, iż Sienkiewicz świadomie rezygnuje z owego tropu, nie oznacza jednak, że zrezygnował z figury ojca w ogóle. Przeciwnie, dzięki nieobecności ojca fabularnego pozycja ojca, którą zajmuje narrator noweli, zostaje szczególnie podkreślona. Z powodu nieobecności fabularnego ojca nie może być bowiem z nim pomyłona, a tylko z trudem, jak się wydaje, może zostać nierozpoznana. Pozycja narratora wydobywa na plan pierwszy także pewną dwoistość porządków, chłopskiego i inteligenckiego, matczynego (wiejskiego), związanego z pracą, i ojcowskiego (szlacheckiego), związanego ze sztuką. Paradoksalnie można by zaryzykować twierdzenie, że na skutek nieobecności fabularnego ojca nowela *Janko Muzykant* szczególnie wyraźnie ową figurę czy też pozycję ojca podkreśla, umiejscawia i uzasadnia. To, że została ona utożsamiona z pozycją narratora, jest

innymi H. Lang, *Język i nieświadomość*, tłum. P. Piszczatowski, wstęp P. Dybel, Gdańsk 2005, s. 252 i n.

⁴ S. Szymutko, *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice 2006, s. 37–42.

⁵ Tamże, s. 42. Trudno zgodzić się również z opinią, że nowela *Janko Muzykant* dowodzi, że „Sienkiewicz podejrzliwie traktuje dyskurs inteligencki, własny dyskurs” (tamże, s. 40).

⁶ J. Lacan, *Le séminaire de Jacques Lacan livre VIII. Le transfert*, oprac. J.-A. Miller, Paris 2001, s. 454. Za pomocą wspomnianego obrazu Botticellego francuski psychoanalityk wskazuje na mechanizm reprezentacji, w ramach którego to, co się przedstawia, może mieć dodatkową, ukrytą symbolikę.

⁷ T. Bujnicki, *Wstęp* [w:] H. Sienkiewicz, *Wybór opowiadań i nowel*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 1992, s. XLVII.

szczególным zabiegiem, pozwala bowiem czytelnikowi utożsamić się nie tylko z bohaterem, jakim jest Janko, ale właśnie z narratorem – w podwójnym utożsamieniu: o ile czytelnik utożsamia się z narratorem, o tyle narrator z tytułowym bohaterem; a zatem z wyrażoną i umiejscowioną w ten sposób ojcowską figurą. Wszak odczytujemy tę historię z mądrością i wrażliwością ojca, jaką reprezentuje narrator. Utożsamienie to z kolei – przez to, że powtarza oraz odtwarza u każdego z czytelników indywidualny moment rozwiązania kompleksu Edypa, zakładając jego uniwersalność – nadaje opowiedzianej historii dodatkowej wartości. Apeluje bowiem do tej właśnie odnalezionej i odzyskanej w indywidualnym doświadczeniu historii – kompleks ten jest przecież wyparty i nieświadomy – w której na własny, rozwiązany konflikt edypalny patrzy się już z dystansem zrozumienia: z pozycji prawa, zakazu, ale i daru. Podwójne utożsamienie czytelnika, do jakiego dochodzi podczas lektury tej krótkiej noweli, oraz emocjonalna reakcja, jaką ona wzbudza, zdają się pośrednim potwierdzeniem samego owego wypartego kompleksu. Takiemu ujęciu sprzyja również kompozycja noweli, w której los dziecięcego bohatera „wyraża się w najistotniejszym zdarzeniu”, a także „w obliczu śmierci”, dzięki czemu – na co wskazuje wspomniany wyżej Tadeusz Bujnicki – w nowelach i opowiadaniach Sienkiewicza podkreślona zostaje doniosłość pewnej zasady społecznej czy etycznej⁸.

O narodzinach chłopca narrator mówi w rodzaju nijakim: „przyszło to na świat wątłe, słabe”⁹. Swoje imię otrzymuje Janko dopiero na chrzcie, którego ze względu na wątłe zdrowie udziela mu jedna z obecnych przy połogu kum. Chrzest naznacza wejście nowo narodzonego w porządek prawa i symbolu¹⁰. Co ciekawe jednak, ochrzczony Jan, jako że nie będzie mu dane przejść zarysowanego w noweli kompleksu Edypa, do końca pozostanie Jankiem. Janko to nie-dojrzały Jan. Jego niedojrzałość i oralną fiksację uwypukla fakt, że – jak się wyraża narrator – wkłada on palec do gęby (s. 167). Jako chłopiec należy do świata matki, co alegorycznie podkreślają elementy animalne, jakimi chłopiec jest otoczony. Janko pozostaje we władzy matki i władza ta jest brutalnie egzekwowana, matka bowiem „biła go dość często i zwykle nazywała »odmieńcem«” (s. 167). Oczekiwała przy tym od chłopca pracy oraz zachowania określonego (wiejskimi) normami społecznymi. Ani prace Janka, ani on sam nie zyskują jednak uznania matki czy wiejskiej społeczności. Chłopiec od początku jest chorowity i ma słabe zdrowie. Jako marny pomocnik i pracownik jest raczej matczynym utrapieniem. Janko zresztą nie żyje dla pracy. Jego oczy, będące zwierciadłem duszy, patrzyły na świat „jakby w jakąś niezmierną dalekość wpatrzone” (s. 167). Jego

⁸ Tamże, s. XLVIII.

⁹ H. Sienkiewicz, *Janko Muzykant* [w:] tegoż, *Wybór opowiadań i nowel*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 1992, s. 166.

¹⁰ Sienkiewicz celowo nie rozpoczyna opowiadania od chrztu, ale od narodzin, i rozdziela te dwa, egzystencjalnie i symbolicznie różne momenty. Różnica między porządkami nie tylko wyraża się w kompozycji, ale także podkreślona zostaje za pomocą gramatyki.

życie podtrzymywało bowiem coś innego: „na przednówku przy tym przymierał głodem, bo żył najczęściej surową marchwią i także chęcią posiadania skrzypek” (s. 169). Jeśli talent Janka nie został odkryty, to dlatego, że jego pragnienie – tak jak on sam – nie zyskało uznania. Janko traktowany był jako obiekt, któremu stawia się oczekiwania i je egzekwuje. To, co nie mieściło się w owych oczekiwaniach, pozostało nierozpoznane. I doprowadziło chłopca do zguby¹¹.

Muzyka, niemieszcząca się w obrębie matczynych oczekiwań, stała się obiektem aspiracji i pożądania chłopca. Słyszał ją wszędzie. Przepelniała ona zarówno świat natury, jak i świat wiejski (włącznie z karczmą i kościołem), gdzie „wszystko grało” (s. 168). Związana z życiem, łączyła się z tańcem i śpiewem oraz tym wszystkim, co maskuje w wiejskiej rzeczywistości pewien seksualny rytuał: zalotów, uwodzenia i miłości. Wszystko przecież, co dzieje się w karczmie, dzieje się w rytmie i z udziałem muzyki: „Będziem jedli, będziem pili, będziemia się weselili” – słychać dobiegające z karczmy śpiewy – „Jak Bóg dał! Jak Bóg dał!” (s. 168). Metonimiczne przesunięcie, jakiego dokonuje autor noweli – Janko słyszy bowiem śpiew nie tyle ludzi, co „głos skrzypiec oraz poważny głos basetli” (s. 169) – jest znaczące: podkreśla nie tylko personalny wymiar narracji, w której odbiór rzeczywistości filtrowany jest przez percepcję bohatera, ale przede wszystkim związek muzyki i wyrażających czy transmitujących ją instrumentów. To one same przecież śpiewają¹². Muzyka nabiera tym samym dodatkowego znaczenia, którego nośnikami stają się instrumenty oraz ludzie. Z tej perspektywy nie przypadkiem to w stronę muzyki kieruje się pragnienie Janka. Muzyka wyznacza szczególną i nieuchwytną inaczej relację Janka do świata, ale i świata do Janka. Jest sposobem uczestnictwa w tym świecie z jednej strony, a z drugiej także wyrażenia czegoś: owej zasady, która świat ożywia. Chłopiec słyszy muzykę wszędzie, a muzyka – zwłaszcza ta zinstrumentalizowana – działa na jego zmysły wyjątkowo mocno: „do kościoła matka nie mogła go brać, bo jak, bywało, zahuczą organy lub zaśpiewają słodkim głosem, to dziecku oczy tak mgłą zachodzą, jakby już nie z tego świata patrzyły...” (s. 168).

W kulminacyjnym momencie noweli Janko patrzy na (zakazany) instrument, na skrzypce, które są jakby kluczem do świata muzyki¹³. Pełnią one (podwójną) metonimiczną funkcję, co podkreśla między innymi porównanie chłopca do

¹¹ Inny z badaczy, aspirujący do filozoficzno-psychoanalitycznego odczytania noweli, wskazuje, iż „koniec końców pamięć zabiła Janka, ale zapewne niczego go nie nauczyła”. Zob. D. Matuszek, *Zapomnieć wszystko. Możliwość psychoanalizy w badaniach literackich*, „Ethos” 2015, nr 1 (109), s. 215.

¹² Jak podkreśla Jakub Momro w komentarzu do teorii Jacques’a Lacana (oraz roli głosu jako obiektu małe a): „»słyszenie głosów« to jedynie zjawiskowa forma prawdziwej przyczyny pragnienia podmiotu”. Por. tenże, *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020, s. 495.

¹³ Na ten kulminacyjny moment jako cechę kompozycyjną nowel Sienkiewiczowskich słusznie wskazuje Tadeusz Bujnicki, podkreślając jego dramatyzm oraz zmiany tempa, które miały służyć między innymi skalowaniu napięcia oraz wywołaniu wzruszenia. Zob. tenże, dz. cyt., s. LII.

skrzypek: „nie był jak inne dzieci, był raczej jak jego skrzypki z gonta, które za ledwie brzęczały” (s. 169)¹⁴. Janko widzi więc prawdziwe skrzypce, nie te niedoskonałe i wątłe jak on sam, a które sam dla siebie zrobił. Instrument, na który patrzy chłopiec i który jest obiektem jego pożądania i pragnienia, należy do lokaja grywającego na nim wieczorami, „aby się podobać pannie służącej” (s. 169). Dla Janka skrzypce są świętością i „najdroższym ukochaniem, więc duszę swoją całą wysyłał ku nim przez oczy, a na samą myśl o ich dotknięciu jego biedne małe chłopskie serce drżało (...) ze szczęścia” (s. 170). Pod nieobecność właścicieli dworu, nocą, kiedy lokaj przesiadywał u panny pokojowej, skrzypce zostawiał w kredensie. W blasku księżycy pozostawały one jednak dla Janka widoczne. Pozostawione w kredensie znajdowały się tym samym poza granicą wyznaczoną przez mury domu i jego drzwi czy okna, oddzielone w ten sposób od przestrzeni natury i krzaków, gdzie Janko czuł się bezpiecznie i u siebie. Symbolika skrzypiec staje się jednoznaczna i raczej, jak się zdaje, ma Stefan Szymutko, kiedy pisze, iż Sienkiewicz przedstawia wygląd skrzypiec, podkreślając ich hermafrodytyczną symbolikę¹⁵. Opisując je w sposób zmysłowy i erotyczny, uwypukla tym samym ich genitalne (oraz falliczne) znaczenie w tej historii. Ambiwalencja, jaka towarzyszy chłopcu, podziwiałemu piękno skrzypiec i chcącemu ich dotknąć, jest także w jakimś stopniu odzwierciedleniem tej dwoistości czy dwubiegunowości świata, w której po stronie matki jest natura, noc, a po stronie ojca znajdują się sztuka, dzień, ale i prawo. Scena ta nosi przy tym cechy baśniowości (mowa jest o czarach, natura przemawia do chłopca głosem ptaków), co podkreśla także jej fantazmatyczny wymiar. Dotknięcie skrzypiec, nieuprawnione dotknięcie, zagrożone jest karą, odpowiadającą groźbie kastracji; jako usiłowanie kradzieży i uzurpacja podlega więc prawu. A jest to prawo bezwzględne (inaczej zakaz nie byłby zakazem, czyli nie zostałby uznany). Chłopiec więc, zbliżając się do instrumentu, czuje silny lęk. Pomimo tego sięga skrzypiec, za co następnie zostaje (już w świetle dnia) przez starszych ukarany. Na pustkę prawa działającego

¹⁴ Erotyzacja oraz ucieleśnienie instrumentu, a także przedstawienie ciała jako instrumentu muzycznego nie są obce kulturowym reprezentacjom, czego przykładem – z wykorzystaniem motywu skrzypiec – jest fotografia Mana Raya, *Le Violon d'Ingres* z 1924 roku. Tym jednakże, czego nie ma na fotografii – a co zaznacza swoją obecność w kulminacyjnej scenie *Janka Muzykanta* – jest smyczek.

¹⁵ Co w połączeniu z gramatycznym rodzajem nijakim, za pomocą jakiego narrator charakteryzuje chłopca zaraz po narodzeniu, wskazywać może nie tylko na niedojrzałość chłopca, ale także na jego nieokreśloną czy niezróżnicowaną pozycję płciową. Być może jest to jeden z powodów, dla których matka traktuje Janka jak odmienca i dla którego chłopiec kieruje swoje pragnienie w stronę muzyki. Pod względem płciowym muzyka jest bowiem amorficzna. Jak natomiast podkreśla Ewa Chudoba, uzdolnienia muzyczne lub poetyckie bohaterów literackich wskazywać mogły na ich nieheteroseksualną czy homoseksualną orientację. Zob. też, *Literatura i homoseksualność. Zarys problematyki genderowej w kanonicznych tekstach literatury światowej i polskiej*, Kraków 2012, s. 41; zob. też: S. Szymutko, dz. cyt., s. 39.

w oderwaniu od pragnienia¹⁶ – a także pewną wynikającą z tego głupotę – wskazuje postać stójki, który, stosując prawo literalnie i bez względu na wiek czy kondycję chłopca, doprowadza do jego śmierci. Metaforycznie ujęty wymiar kastracyjny kary wybrzmiewa w zdaniu opisującym Janka jako „biedne, potrzaskane skrzypki!” (s. 172).

Scena śmierci jest przejmująca. Zza okna umierający chłopiec słyszy śpiew i granie. Choć sam niewiele w noweli mówi (a jeśli już, to mówi o muzyce), to jednak pyta matkę: „Matulu, Pan Bóg mi da w niebie prawdziwe skrzypki?” (s. 173). Poprzez tę boską instancję, być może w odwołaniu do boskiego miłosierdzia i sprawiedliwości, matka Janka rozpoznaje i uznaje jego pragnienie, a na skutek tego rozpoznania coś w niej pęka: „z jej twardej piersi buchnęła wzbierająca żalność” (s. 173). Matka płacze, bo rozpoznaje pragnienie, a zatem i podmiotowość syna, dopiero jednakże w perspektywie i w obliczu jego śmierci. Być może jest to jedyny moment, w którym Jankowa matka zobaczyła w nim coś więcej niż chorowitego chłopca, który był dla niej utrapieniem. Rozpoznała go i pokochała. Możliwe stało się to w perspektywie śmierci oraz na skutek utożsamienia z pragnieniem Janka, któremu, w imię sprawiedliwości, Pan Bóg – co ostatecznie staje się jasne – nie odmówiłby przecież skrzypiec. A zatem, swoją potakującą odpowiedzią *explicite* uznając pragnienie syna, i ona również by mu je dała. Nie było to jednak w jej możliwościach.

Na tym jednak nowela się nie kończy. Właśnie w tym momencie swoją pozycję ujawnia narrator, który – z pozycji ojcowskiej, a poniekąd i boskiej – jest też figurą potencji: ma bowiem moc rozpoznania pragnienia, ma moc rozumienia nie tylko prawa, ale i sprawiedliwości, a zatem także zawieszenia kary, oraz przede wszystkim ma moc daru. Ojcowska pozycja narratora polega właśnie na rozpoznaniu i uznaniu. Jeśli natomiast zgodnie z teorią psychoanalityczną podmiotowość ludzka rozwija się i funkcjonuje w obrębie pewnej ekonomii (przyjemności i wymiany), to z pewnością jest to również ekonomia społeczna, także ta ekonomia dosłownie rozumiana. W tym kontekście ironicznie musi zabrznieć uwaga powracających z Włoch właścicieli dworu, kończąca Sienkiewiczowską nowelę, ukazująca zarówno pewien dystans społeczno-ekonomiczny dzielący możnych od ubogich, jak i w tym dystansie pewną nieprzedstawialną i wypartą rzeczywistość¹⁷. Janko jest symptomem tej rzeczywistości i opartej na niej kultury.

Tak w zarysie przedstawia się historia Janka Muzykanta. I tak też w literaturze da się czytać – lata później opisany przez Sigmunda Freuda, a następnie skomentowany i rozwinięty przez Jacques’a Lacana – kompleks Edypa. Owa prostota

¹⁶ Jak zaznacza Lacan, „pragnienie i prawo są tym samym w tym sensie, że ich przedmiot [*leur objet*] jest wspólny”. J. Lacan, *Le séminaire livre X. L’angoisse*, oprac. J.-A. Miller, Paris 2004, s. 126.

¹⁷ W tym kontekście znaczące są między innymi – pisane z pozycji kobiecej – dwa znane eseje Virginii Woolf, *Własny pokój* oraz *Trzy gwiney*, które mierzą się ze społecznymi i intelektualnymi konsekwencjami społeczno-ekonomicznego wykluczenia dla ludzkiej podmiotowości. Zob. też, *Własny pokój. Trzy gwiney*, tłum. E. Krasnińska, Warszawa 2002.

kompozycji Sienkiewiczowskiej noweli, na którą wskazywali komentatorzy, nadaje jej wyrazowi siły, jaka wynika między innymi z redukcji fabuły do elementów niezbędnych, a dzięki swojej symbolice znaczących. Kompozycja taka nie da się jednak zredukować do jednego znaczeniowego wymiaru. W tym kontekście raczej ma Ryszard Koziółek, kiedy stwierdza, że Henryk Sienkiewicz „projektuje literaturę, która przemówi w imieniu nieobecnego ojca”¹⁸, samą zaś literaturę, zwłaszcza tę pozytywistyczną, w nawiązaniu do Jacques’a Lacana wprost nazywa innym imieniem ojca¹⁹. Kwestie te w *Janku Muzykancie* rysują się szczególnie wyraźnie.

*

Muzyka, w której wyrażała się relacja chłopca ze światem, odgrywa w noweli rolę obiektu małe *a* (choć zapewne rozumianego w sposób nieortodoksyjny)²⁰. Przenika ona różne porządki: natury i sztuki. Ożywia je, sama jest bowiem życiem, a w innych, Heideggerowskich kategoriach, także byciem. Słaby dźwięk własnoręcznie zbudowanych przez Janka Muzykanta skrzypek, tak jak on sam wątłych, podkreśla właśnie ów związek z życiem i z siłą, która nadaje mu bieg²¹. Muzyka, pozwalająca w życiu uczestniczyć, przesądza również o pewnym wymiarze bycia bohatera (i jego literackiej podmiotowości). Podobnie jest w przypadku Róży, bohaterki *Cudzoziemki* Marii Kuncewiczowej (powieści opublikowanej ponad 50 lat po *Janku Muzykancie*). Interesująca jest jedna ze scen powieści, która nabiera w powyższym kontekście szczególnego znaczenia. Rozpoczyna się przepelniającą świat pełnią i harmonią: „liście i woda zaczęły szumieć, światło księżycowe zabrzęczało jak struna *e*. Róża cała przemieniła się w słuch”²². Pod wpływem uniesienia główna bohaterka podejmuje w tej scenie próbę odegrania na skrzypcach trudnego *allegro non troppo* z koncertu D-dur Johannes Brahmsa. Nie tylko chce sobie udowodnić, że potrafi, ale także pragnie w tej najwyższej harmonii świata i muzyki uczestniczyć:

¹⁸ R. Koziółek, dz. cyt., s. 84.

¹⁹ Tamże, s. 85.

²⁰ Obiekt małe *a* jest obiektem pragnienia. Funkcjonalnie Jacques Lacan charakteryzuje go jako *l'objet de la chasse*, czyli „obiekt pogoni”. Zob. tenże, *Le séminaire livre X. L'angoisse*, dz. cyt., s. 79. Krótkiego omówienia związków psychoanalizy Lacanowskiej i muzyki (także w kontekście możliwego rozumienia jej funkcji jako obiektu *a*) podjął się François Régault w *Psychoanalysis and Music*, „The Symptom” 2010, nr 11, <https://www.lacan.com/symptom11/psychoanalysis-and.html>, dostęp: 30.03.2021.

²¹ Jacques Lacan mówi o libido jako czystym instynkcie niepohamowanego, nieśmiertelnego życia, którego ekwiwalentami i reprezentantami są wszystkie formy obiektu *a*. Zob. tenże, *Le séminaire de Jacques Lacan livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, oprac. J.-A. Miller, Paris 1973, s. 180.

²² M. Kuncewiczowa, *Cudzoziemka*, Warszawa 2000, s. 127.

Róża bez najmniejszego trudu przenikała wszystkie strefy i wszystkie uczucia (...). Między domem a światem znikł przedział – księżycowa noc roztopiła ludzi, sny, niebo i mury, tajemnica zmieszała się z wiedzą, na miejsce chaosu weszła dźwięczna, jedwabista pełnia (...). Róża bez wahań, bez bólu osiągała zenit (s. 128–129).

Pomimo że Róża czuje i słyszy muzykę, pomimo chwili spełnienia, jej ciało w decydującym momencie wykonywania utworu odmawia posłuszeństwa. Nie nadąża za orkiestrą i tempem utworu. W owej porażce i niemożności wykonania utworu do końca boleśnie zaznaczony został moment zerwania i śmierci. Róża bowiem, choć „całą duszą wychyliła się poza siebie ku niksącej harmonii” (s. 129), zмага się z własnym ciałem. Owa niemożność wykonania utworu jest niemożliwością ciała, które słabiej, skutkiem czego coraz słabiej również uczestniczy w tym, co można by nazwać biegiem życia i czasu, wyrażonego tempem muzyki: „wyrwa w rytmie ziała coraz okropniejszą pustką” (s. 130).

Róża jest skrzypaczką. Skrzypce stały się instrumentem jej odniesienia do świata. Odegrały swoją rolę w jednym z decydujących dla jej życia momentów: kiedy przebywała sam na sam z Michałem Bądkim, miłością swojego życia, „między sobą a Michałem Róża postawiła skrzypce” (s. 16). Skrzypce znalazły się pomiędzy nią a jej ukochanym, a także pomiędzy nią a światem. Związek z Michałem nie doszedł do skutku, a muzyka w jakimś sensie odgrywała w niespełnionym pod względem emocjonalnym życiu Róży rolę kompensacyjną. To dzięki muzyce Róża zyskała uznanie, w muzyce też swojego uznania udzieliła (ten jeden raz) córce Marcie, z którą poza tym łączyły ją napięte, jeśli nie wprost antagonistyczne, relacje. Porażka więc, jaka dokonała się w owym momencie uniesienia, kiedy Róża nie potrafiła zapanować nad własnym ciałem i skrzypcami, nie nadążyła za tempem utworu, a w rezultacie pozwoliła, aby muzyka jej umknęła, jest również porażką jej tak pojmowanego i uciekającego życia. Słusznie *Cudzoziemka* uznana została za powieść psychoanalityczną²³. Rola muzyki, jakkolwiek przez badaczy komentowana²⁴, również w tym psychoanalitycznym wymiarze – w powiązaniu z pragnieniem – znajduje w powieści swoje miejsce. *Cudzoziemka* staje się w swojej konkluzji powieścią konsolacyjną. W teatralnej skali (na poziomie teatralności fabularnej powieść Kuncewiczowej zachowuje bowiem klasyczną zasadę trzech jedności: czasu, miejsca i akcji) ukazuje pewien terapeutyczny proces samorozpoznania i przemiany głównej bohaterki, oparty na mechanizmach pamięci i skojarzeń, jakie transponowane zostały na strukturę powieściową. Nabiera ona również egzystencjalnego znaczenia, jako że przemiana głównej bohaterki dokonuje się w obliczu zbliżającej się śmierci.

²³ B. Schulz, *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)* [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998, s. 386–397.

²⁴ Zob. A. Wojda, *Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w „Cudzoziemce” Marii Kuncewiczowej* [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016, s. 137–160.

*

Muzyka więc, jak widać na powyższych dwóch literackich przykładach, może być czymś utraconym, ale i odnalezionym. Czymś, co dzięki sztuce, szczególnej *technie*, oraz instrumentowi ma szansę nie tyle zostać wyrażone, co – jako próba podejmowana wciąż na nowo – ma szansę zostać opanowane. Muzyka pozwala wyrazić tę trudno uchwytną więź ze światem, w której istotną rolę odgrywają przecież emocje. Sama tak dalece jest sztuką emocjonalną, że podkreślano jej związki z geniuszem bądź szaleństwem. Przez badaczy nazywana jest „językiem namiętności” – jak pisze John T. Hamilton – „niebezpiecznie zmysłowym i moralnie problematycznym”²⁵.

Muzyka jest sztuką. Posługuje się jednak innym rodzajem reprezentacji niż obraz i sen z jednej strony, a mówienie czy literatura z drugiej²⁶. Jest to rodzaj reprezentacji bardziej emocjonalny, jeśli – narażając się na nadużycie – przeciwstawić go intelektualnemu²⁷. W pewnej romantycznej tradycji – za której późnego wyraziciela uznać można Friedricha Nietzschego – muzyka jest sztuką raczej dionizyjską niż apolińską²⁸. A jeśli sztuka mierzy się z tym, co niewyraźne, z pewną różnicą czy brakiem, to muzyka jest pewnym continuum, byciem i trwaniem; nawet wtedy, kiedy podkreśla momenty nieciągłości, zerwania czy ciszy, które znaczyć mogą tylko w kontekście faktycznego lub możliwego trwania. Tak też między innymi pisał o niej Søren Kierkegaard, który odróżniał ją od sztuk plastycznych i poezji czy epiki, łączył natomiast z językiem, czasem, a także z pragnieniem²⁹. Muzyka przy tym, na co również wskazuje autor *Albo-albo*, pozostaje genderowo neutralna³⁰. Odczuwana natomiast może być jako pewna

²⁵ J.T. Hamilton, *Music, Madness, and the Unworking of Language*, New York 2008, s. 101. Na temat związków muzyki z szaleństwem i podmiotowością zob. tamże, s. 5 i n.

²⁶ Jako formę sztuki związaną z czasem, różną od malarstwa, rzeźby i literatury (poezji), widział ją między innymi Gotthold Ephraim Lessing. Por. tenże, *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. M. Mencfel, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012, s. 5.

²⁷ Tak czyni między innymi Sigmund Freud. Zob. tenże, *Mojżesz Michała Anioła* [w:] tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009, s. 167. Ciekawego omówienia zagadnienia dokonuje także Stanisław Dąbrowski w tekście „Muzyka w literaturze”. *Próba przeglądu zagadnień* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 159 i n.

²⁸ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001, s. 59 i n.

²⁹ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, tłum. A. Buchner [w:] tegoż, *Albo-albo*, t. 1, tłum. i oprac. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982, s. 60 i n.

³⁰ W przypadku opery muzyka łączy przecież rozdzielone skądinąd fabularnie (przez społeczeństwo, rodzinę czy choćby różnicę płciową) pragnienia zakochanych lub skonfliktowanych bohaterów, tworząc pewne emocjonalne i estetyczne tło, a także kontekst czy przestrzeń dla udratyzowanych i rozgrywanych na scenie pragnień oraz ich dążeń. Jak natomiast wskazuje Søren Kierkegaard, charakteryzując postać pafia w operze *Figaro* Mozarta, którego rola została napisana na głos kobiecy: „pożądane androgynicznie spoczywa w pożądaniu, jak w życiu roślinnym obie płci połączone są w jednym kwiecie. Pożądanie i to, co pożądane, stanowią jedność, w której obydwaj składniki są *neutrius generis*”. Tamże, s. 85. Interesującego w tym kontekście omówienia

obecność, uspokajająca lub niepokojąca bliskość. Angażuje emocje i podkreśla czasowość. Jej wykonanie możliwe jest między innymi dzięki rozpisanemu muzyki na partytury, skutkiem czego zyskuje ona nowy, do pewnego stopnia także dramatyczny wymiar.

Zapis nutowy jest zapisem: jak każdy rodzaj tekstu oparty jest na grze różnic, uzupełnień czy opozycji. Dzięki zapisowi i pewnej kompozycji muzyka staje się czymś więcej niż brzmieniem: harmonią lub kakofonią. Staje się sztuką oraz wyrazicielką talentu: to znaczy nabiera cech umożliwiających powtórzenie, interpretację i wymianę. Skutkiem tego – w języku Sigmunda Freuda – daje zysk rozkoszy. Muzyka, jak inne formy sztuki, mierzy się z czymś nieuchwytnym. Może stanowić próbę odsłonięcia tego, co przesłonięte. I co inaczej nie poddaje się werbalizacji czy symbolizacji. Jest więc formą uczestnictwa w świecie. Poprzez związek z mówieniem może być zaprzeczeniem lub uzupełnieniem słowa. Tym samym, choć nie zmieni dyskursu, może jednak zmienić wymowę. Może kształtować ludzką podmiotowość, a także – w szerszym kontekście społecznym – pełnić funkcję emancypacyjną.

Bibliografia

- Bettelheim B., *Freud i dusza ludzka*, tłum. D. Danek, Warszawa 1994.
- Bujnicki T., *Wstęp* [w:] H. Sienkiewicz, *Wybór opowiadań i nowel*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 1992.
- Chudoba E., *Literatura i homoseksualność. Zarys problematyki genderowej w kanonicznych tekstach literatury światowej i polskiej*, Kraków 2012.
- Dąbrowski S., „Muzyka w literaturze”. *Próba przeglądu zagadnień* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Della Seta F., *Not without Madness: Perspectives on Opera*, tłum. M. Weir, Chicago–London 2013.
- Freud S., *Mojżesz Michała Anioła* [w:] tegoż, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Hamilton J.T., *Music, Madness, and the Unworking of Language*, New York 2008.
- Kierkegaard S., *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, tłum. A. Buchner [w:] tegoż, *Albo-albo*, t. 1, tłum. i oprac. J. Iwaszkiewicz, Warszawa 1982.
- Koziołek R., *Ciała Sienkiewicza. Studia o płci i przemocy*, Katowice 2010.
- Kunczewiczowa M., *Cudzoziemka*, Warszawa 2000.
- Lacan J., *Le séminaire de Jacques Lacan livre VIII. Le transfert*, oprac. J.-A. Miller, Paris 2001.

Lunatyczki Vincenzo Belliniego dokonuje Fabrizio Della Seta, podkreślając nowatorstwo muzycznego gestu, w którym kompozytor zaznacza „nieoczekiwane wtargnięcie Elvina w melodię Aminy, jakie w rezultacie nadaje słowom większy rezonans”. Zob. F. Della Seta, *Not without Madness: Perspectives on Opera*, tłum. M. Weir, Chicago–London 2013, s. 20.

- Lacan J., *Le séminaire de Jacques Lacan livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964*, oprac. J.-A. Miller, Paris 1973.
- Lacan J., *Le séminaire livre X. L'angoisse*, oprac. J.-A. Miller, Paris 2004.
- Lang H., *Język i nieświadomość*, tłum. P. Piszczatowski, wstęp P. Dybel, Gdańsk 2005.
- Lessing G.E., *Laokoon, czyli o granicach malarstwa i poezji*, oprac. M. Mencfel, tłum. H. Zymon-Dębicki, Kraków 2012.
- Matuszek D., *Zapomnieć wszystko. Możliwość psychoanalizy w badaniach literackich*, „Ethos” 2015, nr 1 (109).
- Momro J., *Ucho nie ma powieki. Dźwiękowe sceny pierwotne*, Kraków 2020.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii albo Grecy i pesymizm*, tłum. B. Baran, Kraków 2001.
- Régnauld F., *Psychoanalysis and Music*, „The Symptom” 2010, nr 11, <https://www.lacan.com/symptom11/psychoanalysis-and.html>, dostęp: 30.03.2021.
- Schulz B., *Aneksja podświadomości (Uwagi o „Cudzoziemce” Kuncewiczowej)* [w:] tegoż, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1998.
- Sienkiewicz H., *Janko Muzykant* [w:] tegoż, *Wybór opowiadań i nowel*, oprac. T. Bujnicki, Wrocław 1992.
- Szymutko S., *Przeciw marzeniu? Jedenaście przykładów, ośmioro pisarzy*, Katowice 2006.
- Wojda A., *Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w „Cudzoziemce” Marii Kuncewiczowej* [w:] *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016.
- Woolf V., *Własny pokój. Trzy gwinee*, tłum. E. Krasieńska, Warszawa 2002.