

MONIKA ZIEMBA

AKADEMIA POMORSKA W SŁĘPSKU
INSTYTUT POLONISTYKI, WYDZIAŁ FILOLOGICZNO-HISTORYCZNY
E-MAIL: LISTOWSKA.M@GMAIL.COM

Rozważania nad kategorią rytmu *Pawła z Tarsu* Karola Huberta Rostworowskiego

STRESZCZENIE

Niniejszy artykuł rozpatruje problematykę muzyczno-literackich filiacji. Jego celem jest wskazanie na muzyczność typu I jako tę, która stanowi immanentną cechę budowy dramatu Karola Huberta Rostworowskiego pt. *Paweł z Tarsu*. Autorka pracy, opierając się na wypowiedzi samego twórcy, wskazuje, że kategoria rytmu stanowi oś konstrukcyjną utworu i odgrywa znaczącą rolę w odzwierciedleniu stanów emocjonalnych poszczególnych bohaterów. Poprzez próbę transponowania określonych terminów muzycznych na materiał językowy dokonuje analizy wybranych przejawów rytmiczności. Skupia się również na agogice i akustyce, które implikują bogatą nastrojowość, egzemplifikują temperament postaci i wpływają na odbiór dzieła dramatycznego.

SŁOWA KLUCZOWE

muzyczność, dramat, *Paweł z Tarsu*, Karol Hubert Rostworowski, rytm, agogika

I

Teoretyczna debata nie podnosi już problemu zasadności związków muzyczno-literackich, dotyczy raczej zakresu ich rozpatrywania. Pojemna formuła komparatystyki interdyscyplinarnej wydaje się przy tym rozwiązaniem kompromisowym. Po pierwsze, sytuuje się między sztukami i między dyscyplinami. Po drugie zaś, jest reakcją na „pewien sposób myślenia i bycia w kulturze (indywidualnego rozumienia i indywidualnego interpretowania zjawisk kulturowych)”¹.

Intensywny rozwój prac poświęconych filiacjom literacko-muzycznym dowodzi bezsprzecznie faktu, iż cieszą się dziś one ogromną popularnością i zaj-

¹ A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, Poznań 2013, s. 46.

mują, obok jeszcze do niedawna znacznie chętniej rozpatrywanych inspiracji literacko-plastycznych, istotne miejsce w europejskiej myśli interdyscyplinarnej. Wskazują na to w głównej mierze liczne dysertacje, zawierające ciekawe i innowacyjne konkluzje, które znacznie poszerzają dotychczasową optykę badawczą.

Na gruncie polskiej komparatystyki literackiej źródłem kanonicznym wciąż pozostaje praca Andrzeja Hejmeja pt. *Muzyczność dzieła literackiego*. Autor wskazuje w niej na nieprecyzyjność pojęcia „muzyczność”. Zdaniem badacza „nie ma jednej muzyczności”², a problem z proponowaną terminologią ma wymiar znacznie szerszy i wiąże się zarówno ze stopniem skomplikowania relacji łączących literaturę z muzyką, z ogromną ilością zjawisk funkcjonujących na obu płaszczyznach, jak i rozbieżnymi propozycjami badawczymi. Stąd też wielu badaczy powołuje się na znacznie bezpieczniejszy, ale i ogólniejszy termin – „muzyka”. Hejmej, wskazując na dotychczasową optykę badawczą, porządkuje ogólną wiedzę i konstatuje, że:

[...] muzyczność w badaniach literackich ma za zadanie sugerować pewien nieokreślony bliżej związek źródłowy między literaturą a muzyką, między danym autorem a kompozytorem, między jakąś estetyką muzyczną, między pewnymi aspektami dzieła literackiego a aspektami kompozycji muzycznej³.

Muzyczność jest także właściwością tekstu literackiego, która wprowadza odbiorcę w określone pole interpretacyjne. Hejmej wyróżnia trzy poziomy tekstowe literacko-muzycznych filiacji. W obręb pierwszego paradygmatu, zwyczajowo nazywanego muzycznością typu I, wchodzi wszelkie przejawy związane z eufoniczną organizacją tekstu, mianowicie: instrumentacja głoskowa, rytm, pauzy, tempo, intonacja, synkopa, aliteracja itp., zwyczajowo określone przez Bohdana Pocięja mianem kryteriów jakości poezji⁴. Według Hejmeja muzyczność I implikuje indywidualną technikę zapisu realizowaną na poziomie warstwy brzmieniowej, charakteryzującą konkretny tekst literacki. Jak bowiem wskazuje, chodzi tutaj:

[...] nie o immanentne ukształtowanie fonetyczne jakiegoś języka, lecz o nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego, nie o onomatopę na przykład, która „robi najwięcej hałasu w języku”, lecz o konkretną sytuację jej artystycznego przejęcia, o typ procesu literackiej rekontekstualizacji⁵.

² A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 51.

³ Ibidem, s. 52.

⁴ Por. ibidem, s. 65.

⁵ Ibidem, s. 67–68.

Muzyczność II, jak zaznacza badacz, najmniej dyskusyjna, ujawnia się na płaszczyźnie stematyzowania. Może ona funkcjonować jako opis konkretnych i realnie istniejących utworów muzycznych oraz kompozycji zmysłowych. Wreszcie muzyczność III, najtrudniejsza i zdaniem Hejmeja najmniej opracowana w literaturze przedmiotu – dotyczy ona wprowadzania konstrukcji muzycznych w obręb tekstu literackiego. Pocięj nazywa ją „muzycznością utajoną”⁶, a autor *Muzyczności dzieła literackiego* określa ją mianem „muzycznego tekstu literackiego”⁷.

Celem niniejszego artykułu jest analiza dramatu Karola Huberta Rostworowskiego *Paweł z Tarsu* pod kątem występowania w nim muzyczności typu I. To właśnie muzyczność typu I stanowi immanentną cechę jego budowy i tworzy swoistą oś konstrukcyjną dzieła. Niniejszy artykuł nie jest całościowym ujęciem tematu, a jego autorka skoncentrowała się w nim przede wszystkim na kategorii rytmu i analizie wybranych jego przejawów.

II

Literacko-muzycznym filiacjom, których oznaki można dostrzec w dramatach Rostworowskiego, sprzyjają czasy, w których żył i tworzył autor *Juda-sza z Kariothu*. Jak podkreśla Jacek Popiel:

[...] problem związków literatury z muzyką miał szczególne znaczenie w literaturze końca XIX w. i pierwszej ćwiertci XX wieku. Przede wszystkim dlatego, że młodopolska fascynacja symbiozą muzyczno-literacką zyskała rozleglejszy kontekst, wiązała się bowiem z młodopolską syntezą sztuk. Wpływ muzyki nie ograniczał się do strony brzmieniowej poezji, do nadawania wierszom tytułów powtarzających nazwy form muzycznych [...] i do funkcji ekwiwalentu emocjonalnego. Równie ważne, a może najważniejsze, było młodopolskie przekonanie o metafizycznych treściach muzyki (muzyka wyraża to, co nieskończone, nieosiągalne i absolutne)⁸.

⁶ Ibidem, s. 72.

⁷ Ibidem, s. 75.

⁸ J. Popiel, *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990, s. 135. Por. J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996. Warto przypomnieć, że to Boecjusz, odwołując się do założeń między innymi Pitagorasa, w swoich *Zasadach muzyki* wyodrębnił podział na *musica instrumentalis* (muzykę wykonywaną na instrumentach), *musica humana* (źródłem której jest organizm ludzki, polegająca na współbrzmieniu, harmonijnym bądź nieharmonijnym, duszy i ciała), oraz *musica mundana* (muzykę kosmosu, pojmowaną jako muzyka sfer).

Na korzyść literacko-muzycznych filiacji przemawiają również zainteresowania Rostworowskiego oraz gruntowne wykształcenie. Autor *Judasza* już od dziecka przejawiał zamiłowanie do muzyki. Sam nauczył się czytać nuty. W trakcie pobytu w rodzinnych Czarkowach grywał sporo na fortepianie. Mimo marzeń związanych z karierą muzyczną upatrywano w nim adepta nauk rolniczych. I choć ukończył Krajową Średnią Szkołę Rolniczą, zawodowi temu nie oddał się nigdy. Dzięki wsparciu finansowemu wuja rozpoczął studia muzyczne w Lipsku. Fascynowała go również filozofia – uczęszczał jako wolny słuchacz na wykłady Wilhelma Wundta. Pobyt w mieście narodzin Ryszarda Wagnera wpłynął na późniejsze życie Rostworowskiego oraz kształtowanie się jego światopoglądu, w tym także muzycznego, bo jak sam mawiał: „każdy pisarz dramatyczny musi być muzykiem – kompozytorem i filozofem”⁹. *Pierwszy kajet pieśni do słów Heinego, Pogrzeb wiejski i Dożynki* to cała, niewielka spuścizna Rostworowskiego-kompozytora. Niewątpliwie jednak to właśnie muzyczne filiacje zdecydowały o sukcesie Rostworowskiego-dramatopisarza. Jak konstatuje Zdzisław Jachimecki, niezwykłość i innowacyjność dzieł twórcy *Judasza* wiąże się z tym, że „operuje [on] całą skalą dynamicznych odcieni, z pianissimem grup i fortissimem solów, wprost zdaje się instrumentować swój dramat, nierzadko zaś korzysta z kachofonji, ze zniekształcenia dźwięków”¹⁰.

Kategorią nadrzędną, ewokującą literacko-muzyczne powiązania, jest dla autora *Niespodzianki* rytm. Jak sam stwierdził w wywiadzie przeprowadzonym przez Zofię Starowieyską-Morstinową: „Dla mnie wszystko jest rytmem. O np. to, co pani mówi – to już jest dla mnie rytmem, już słyszę tu pewną tonację, nawet pewną melodię. Jako melodię pamiętam potem to, co słyszę”¹¹. Jak zaznacza Jacek Popiel, rytm pełni istotną rolę w budowaniu postaci:

Rostworowski kiedyś wprost wypowiedział sąd: „rytmem i rymem podkreśla się charakterzy osób dramatu: ich głupotę, rezonerski wykwint, ordynarność”. Dlatego m.in. za pomocą rytmu odzwierciedlał najrozmaitsze stany emocjonalne postaci; rytm pełnił przez to funkcję ekwiwalentu emocjonalnego [...]. Rostworowski, reżyserując wartościami rytmicznymi, stosując nagłe przejścia z jednej rytmiki w drugą, uczynił z rytmu znak w teatralnej semantyce¹².

⁹ Z. Jachimecki, *Karol Hubert Rostworowski i muzyka*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1938, nr 7, s. 5.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ J. Popiel, op. cit., s. 144. Cyt. za: Z. Starowieyska-Morstinowa, *W laboratorium wielkiej twórczości. Wywiad z K. H. Rostworowskim*, „Kultura” 1936, nr 2.

¹² Ibidem. Dość szeroko pisze o tym w swojej książce Jacek Popiel. Zagadnieniu temu poświęca również miejsce Andrzej Hejmej (*Partytura – «Judasza z Kariothu» Karola Huberta Rostworowskiego*, [w:] idem, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 183–209).

III

Rytm będzie więc stanowić immanentną cechę budowy dramatów Rostworowskiego, w tym również *Pawła z Tarsu* – dzieła ciekawego z racji swej fragmentaryczności, którego autor nie dokończył i nad którym pracę dość szybko zarzucił¹³. Zdaniem Tadeusza Dworaka przyczyną takiego stanu rzeczy mogła być obawa przed popadnięciem w schematyzm, gdyż dzieło zarówno tematyką, jak i budową pod wieloma względami przypomina *Judasza z Kariothu*¹⁴. W zamyśle twórcy miało ono wchodzić w obręb cyklu utworów poświęconych historii Kościoła¹⁵. Skreślone ręką Rostworowskiego cztery sceny aktu I i urywek piątej kontynuują problematykę zapoczątkowaną w *Judaszu z Kariothu* – egzemplifikują człowieka rozdartego wewnątrz, obciążonego brzemieniem powołania, ulegającego kryzysom i zmiennym nastrojom¹⁶. Pracę nad nowym dramatem Rostworowski rozpoczyna od gruntownego oglądu fachowej literatury i żmudnego studiowania źródeł historycznych, czemu daje wyraz w dwóch listach do Jadwigi Mehofferowej:

Zabieram, raczej zabrałem się do nowej roboty. „Paweł z Tarsu”. Oczywiście pod „zabrałem się” trzeba rozumieć tylko książki, a pod książkami bardzo fachowe, bardzo naukowo ciekawe, ale bardzo faktycznie nudne awantury [...]. Zwlekałem z listem, bo 1. zapakowany jestem w Żydach¹⁷.

Tytułowy bohater jest uczniem Gamaliela, członka Sanhedrynu. Starzec pokłada w nim wielkie nadzieje i postrzega jako tego, który przywróci ład w Judei i rozprawi się z chrześcijanami. Dlatego też postanawia wysłać go z listami do Damaszku, by pojmał Żydów i przyprowadził ich do Jerozolimy. W oczach sędziwego faryzeusza to właśnie Szaweł jest tym, który – jak to określił Juda:

trudności przewycięża...
który z litością się nie brata...
który nie walczy ze swym żalem...

¹³ Rostworowski nie dokończył swojego dzieła. Spod ręki dramatopisarza wyszedł jedynie I akt, zawierający 4 sceny i urywek piątej.

¹⁴ Por. T. Dworak, *Karol Hubert Rostworowski*, Warszawa 1996, s. 67–68.

¹⁵ Por. M. Rostworowski, „Paweł z Tarsu” *Karola Huberta Rostworowskiego*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 197.

¹⁶ Ibidem, s. 198.

¹⁷ *Dwa listy Karola Huberta Rostworowskiego do Jadwigi Mehofferowej*, oprac. J. Popiel, [w:] *Dramat i teatr...*, op. cit., s. 223–226.

jeno wyznawce Christusowe,
 bez względu na wiek i wymowę,
 bez względu na płacz i na ranę,
 powiązać każe i związane
 przywiedzie do Jeruzalem¹⁸.

Jak bardzo Gamaliel się myli, pokazuje scena czwarta, w której pojawia się główny bohater „w hełmie i z mieczem w ręku, otoczony siepaczami niosącymi pochodnie, miecze i kije”¹⁹, ciągnący za sobą pojmanego wcześniej Szczepana. Nie jest to już jednak ten sam dawny uczeń, którego znał ów starzec. Wydaje się jakiś inny, odmieniony. „Blady i mający obłąkane oczy, stając w drzwiach i zwracając się w lewo, zdyszany, tragicznym, a donośnym szeptem”²⁰, wzbudza w Gamalielu strach i przerażenie. Targają nim sprzeczne emocje, będące oznaką powolnej przemiany, na co wskazuje zresztą przywołane przez dramatopisarza imię Paweł, ewokujące rodzące się w bohaterze powołanie do służby Chrystusowi.

Fakt, iż *Paweł z Tarsu* nie został przez Rostworowskiego ukończony i funkcjonuje jedynie jako fragment, nie czyni z niego wcale dzieła bezwartościowego. Wręcz przeciwnie, w przestrzeni metatekstowej sztuka staje się swego rodzaju partyturą, eksponującą muzyczny interpretant, generującą nowe znaczenie dramatu. Jak zaznacza Hejmej: ów termin [partytura] w literaturoznawstwie funkcjonuje najczęściej w kontekstach naddanych, łączy się z nim różnorodne zagadnienia literackie i językowe, wskutek czego zatracą on częściowo lub całkowicie muzyczne, «prymarne» znaczenie”²¹, w którym komparatysta upatruje immanentny związek z muzycznym intertekstem. W przypadku *Pawła z Tarsu* partytura nie jest ewokowana przez cytat intersemiotyczny, jak to na ogół bywa, lecz przez falowanie agogiki i określony rytm wypowiedzi. John Louis Styan, pisząc o partyturze dramatu, konstatuje:

[...] dialog dramatyczny działa za pomocą pewnych instynktownie przyjętych kodów. Jedne z nich mówią reżyserowi, jak ustawiać postacie na scenie, inne – jaki układ dźwięków powinien usłyszeć, odbijający się echem i sprzeczny, o zmiennym tonie, wznoszącym się i opadającym. Te dyrektywy nieodparcie zmuszają go do słuchania tonacji, w której scena ma być grana, oraz brzmienia i tempa melodii. Inne nakazują mu uruchamiać poszczególne rytmiczne odruchy emocji przepływające między sceną a widownią. Pozostaje mu połączyć kolor i kształt obrazu scenicznego z muzyką, którą znajduje utrwaloną w tekście.

¹⁸ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, [w:] *Dramat i teatr...*, op. cit., s. 208.

¹⁹ Ibidem, s. 214.

²⁰ Ibidem.

²¹ A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 37.

Dobry dialog działa tak właśnie i obywa się bez kontekstu, „wewnętrznych obrazów”. Nawet jeśli zakres działania tamtych efektów jest wąski, nawet jeśli efekt polega na całkiem otwartej i najprostszej mowie, możemy oczekiwać, że tekst zabrzmi melodią, jakiej nie słyszymy w realnym życiu. Dialog powinno się odczytywać i słyszeć jako partyturę dramatu [*dramatic score*]²².

Rostworowski rozpoczyna *Pawła z Tarsu* od budowania napięcia. Świadczy o tym swego rodzaju ekspozycja, której przesłanki znajdujemy w didaskaliach. Z jednej strony ewokuje ona dopiero co odbytą kłótnię między rodzeństwem – Szymonem i Liją – i odzwierciedla określony stan emocjonalny bohaterów („Lija obraca żarna i od czasu do czasu gniewnie spogląda na brata. Widać, że się dopiero co kłócili, a teraz milczą poróżnieni”²³), z drugiej przywołuje fluktuację okrzyków tłumu – na przemian cichnących, podnoszących się, kłótliwych, drwiących i groźnych. Tak zarysowana nastrojowość współgra ze sposobem wypowiedzania przez postaci poszczególnych sekwencji tekstu. Oto bowiem do domu Gamaliela, ojca Szymona i Lii, przybywają Juda ben Tabbai i Tarphon. Charakter wygłaszanych kwestii wyraźnie kontrastuje z oschłością i zdawkowością słów Szymona (*adagio sostenuto*)²⁴. Stąd też początkowe partie dramatu ograniczają się do dość oszczędnej wymiany zdań między interlokutorami. Świadczy o tym fragment:

JUDA
Jest rodzic?

SZYMON (*który podniósł głowę, sucho*)
Jest.
(*przybiera dawną pozę*)

JUDA (*po chwili wahania*)
My w ważnej sprawie przybyli.

SZYMON (*niechętnie*)
Rodzic modły czyni.

TARPHON (*po chwili jakby naradzania się wzrokiem z Judą*)
Wezwij.

²² J. L. Styan, *Partytura dramatu*, tłum. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 212. Na gruncie polskiej teatrologii zjawisko to opisywał Zbigniew Raszewski (por. Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4).

²³ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 199.

²⁴ Por. J. Habela, *Słownikzek muzyczny*, Kraków 1958, s. 5. Zastosowany w pracy włoski termin muzyczny oznacza „powoli, powściągliwie”.

JUDA

Przerywać nie pozwala.

JUDA (*po chwili wskazując w stronę, skąd dolatują krzyki*)
Tam gwałt. Tam Szczepan Świątyni bluźni.

SZYMON (*coraz zaciętej*)
Tam Szaweł²⁵.

Rozwój akcji przynosi kolejne zmiany uczuciowości, które wpływają zarówno na rytmiczny kształt całości, jak i na falowanie tempa. W trakcie rozmowy z Tabbai i Tarphonem złość, którą Szymon starał się niedawno stłumić, wyraźnie eskaluje, o czym świadczą jego mimowolne wybuchy („Ja człowiek! Mną się nie zasłania! / Mnie być dowódcą albo niczem!”²⁶), które stopniowo będą przybierać na sile. Wydaje się więc, że wyważone słowa i spokojny ton przybyłych Żydów jedynie na krótko tłumią gniew syna Gamaeliela. Rozmowy o zaognionej już i tak sytuacji w Judei, pojmaniu Szczepana i wzmianki o Szawle wcale nie polepszają sytuacji. Szymon nie może się pogodzić z tym, że ojciec właśnie w swoim uczniu, a nie w nim, upatruje obrońcę ludu. Odczuwa zazdrość i żal. Wskazuje na to między innymi Lija, która dotychczas jedynie przysłuchiwała się rozmowie i przyglądała całej sytuacji. Jej dobitne słowa – „Jego boli, / że Szaweł pierwszy, a on drugi”²⁷ – ewokują na powrót kłótnię rodzeństwa. Czytelnik śledzi więc to swoiste i z całą pieczołowitością zilustrowane *crescendo*, przechodzące od pozornie zarysowanego *piano*, pobrzmiwającego echem milczenia (następstwa ostrej wymiany zdań między bratem i siostrą jeszcze przed pojawieniem się gości), do stopniowego *fortissimo*, z pojawiającym się raz po raz wyczuwalnym *agitato*²⁸ oraz *con dolore*²⁹, co egzemplifikują przykładowe eksklamacje: „Bo mi ciężko! Bo się burzę! / Nie chcę umierać bez zasługi!”³⁰. Narastanie tempa potęguje dynamizm akcji. Ogniskowaniu napięcia w utworze służą również przejawy symultaniczności przywołane za pomocą muzycznej akolady. Znak ten posiada w tekście funkcję retardacyjną oraz repetycyjną, służy również ogniskowaniu napięcia. Konsonansowe powtórzenie tej samej sekwencji tekstu generuje rezonansowe brzmienie, znajdując ujście w jednogłośnym *forte*.

²⁵ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 199–200.

²⁶ Ibidem, s. 200.

²⁷ Ibidem.

²⁸ Por. J. Habela, op. cit., s. 6. Zastosowany w pracy włoski termin muzyczny oznacza „burzliwie”.

²⁹ Por. ibidem, s. 25. Włoski termin muzyczny oznaczający „boleśnie”.

³⁰ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 201–202.

Sytuacja ulega stopniowej poprawie, gdy na scenę wchodzi, przyprowadzony przez Liję, Gamaliel. Wyczuwalne *decrecendo* stabilizuje nieco fluktuację tempa. Nie łagodzi jednak rozdrażnienia Szymona, który po skrytej rozmowie z Judą i Tarphonem wydaje się jeszcze bardziej niespokojny i poriryrowany. Egzemplifikacją jego stanu emocjonalnego są krótkie kwestie, w większości zaledwie kilkuwyrazowe, noszące znamiona eksklamacji lub pytań, z wyraźnie zarysowaną antykadencją. Scenę III Rostworowski opiera na dysonansie – spokój, dojrzałość i mądrość życiową sędziwego faryzeusza (swoiste *maestoso*³¹) przeciwstawia porywczoci i gwałtowności młodych Żydów (*agitato, ardente*³²). Świadczy o tym fragment:

GAMALIEL (*jw. b. ponuro*)

Ja wam powiem.
Wy odstąpcie od tych ludzi.
(*poruszenie*)
Zaniechajcie ich, albowiem
jeśli z ludzi jest ta sprawa,
rozchwieje się. Jeśli z Boga,
nie zdołacie jej zepsować
i na darmo synagoga
wojowaniem się utrudzi.

JUDA I TARPON (*hamując oburzenie*)

Przeto radzisz ustępować.

GAMALIEL (*podnosząc głowę, drżącym głosem*)

Czekać. Taka moja rada³³.

Gamaliel jest zaniepokojony wieściami o Szawle, a gdy ten wreszcie pojawia się w jego domu, także i dziwnym, napastliwym zachowaniem, które uczeń przejawia w stosunku do pojmanego i przyprowadzonego przez najemników Szczepana. Paweł zachowuje się jak obłąkany. To wygraża pięścią Szczepanowi i z nienawiścią kieruje doń słowa: „Ty mi spojrzeniem duszę wierć! / Ty mi urągaj, ty przekłety!”³⁴ (*agitato*), to znów „podnosząc rękę, przesłaniając nią oczy, jak gdyby patrzył na światło, i zniżając głos, prawie z lekkiem”³⁵, mówi:

³¹ Por. J. Habela, op. cit., s. 68. Włoski termin muzyczny oznaczający „poważnie, majestatycznie”.

³² Por. ibidem, s. 11. Włoski termin muzyczny oznaczający „płomiennie, ogniście”.

³³ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 209.

³⁴ Ibidem, s. 214.

³⁵ Ibidem, s. 215.

Jasnyś?... W tobie widno?..
 W tobie cherubów nie milknie chór?..
 Za tobą nędze się nie wloką?..
 Za tobą przekleństw nie bieży rota?..
 Tobie uczynki twe nie brzydą?
 W twoim zakonie prawdy nie brak?...³⁶

Krótkie sekwencje tekstu z wyraźnie zarysowaną intonacją wznoszącą, częste równoważniki zdań, rytm rwany³⁷ egzemplifikują rozdarcie wewnętrzne tytułowego bohatera i wraz ze słowami „Ale wprzód zamknąć mu powieki... / bo światłość w ciemnościach świeci”³⁸, odwołującymi się do fragmentu Ewangelii św. Jana, zdają się antycypować powołanie do służby Chrystusowi. Scena spotkania Pawła ze Szczepanem jest znamienna i ważna, gdyż w konfrontacji ze spokojem i łagodnością pojmanego Żyda tytułowy bohater wydaje się przegrany już na starcie, co potęguje tragizm postaci i ogniskuje napięcie w utworze.

Nagle zmiany w zachowaniu ukochanego ucznia i poruszenie malujące się na twarzach najemników sprawiają, że i Gamaliel traci dawny spokój i z przerażeniem (*con dolore*) spogląda na Szawła. Za zamkniętymi drzwiami, jedynie w otoczeniu zaufanych osób (Szymon, Tarphon, Juda), próbuje zrozumieć emocje targające tytułowym bohaterem. Ta część sceny IV, w której w umyśle Pawła ponownie do głosu dochodzą natrętne perseweracje związane z zabiciem dziecka schryistianizowanych hellenistów³⁹ („Lecz w myśli ciągle stoi widzenie... jedno małe chłopię...”⁴⁰), utrzymana jest w podobnym tonie, co jej część początkowa, cechuje się też wyraźnie zarysowaną dynamiką i zapowiada kolejne zmiany nastrojowości oraz fluktuację tempa, gdzie raz po raz do głosu dochodzą to *pesante*⁴¹ (Paweł: „Wy radźcie. Mnie do czynu. / Ale do rady... nie mam sił”⁴²), *agitato* (Szymon: „Więc żałość twa jest płocha! / Grzeszna!”⁴³), to znów *mesto*⁴⁴ i *con dolore* (Paweł: „Rabbi. Jam wyrósł u twoich nóg. / Tyś mię wychował. Ty mnie znasz”⁴⁵). Pawłem targają sprzeczne emocje. Miota się między powinnością

³⁶ Ibidem.

³⁷ Por. T. Dworak, op. cit., s. 67.

³⁸ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 215–216.

³⁹ Por. *Dramat i teatr...*, op. cit., s. 198.

⁴⁰ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 218.

⁴¹ Por. J. Habela, op. cit., s. 88. Włoski termin muzyczny oznaczający „ociężale”.

⁴² K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 217.

⁴³ Ibidem, s. 218.

⁴⁴ Por. J. Habela, op. cit., s. 72. Włoski termin muzyczny oznaczający „smutno”.

⁴⁵ K. H. Rostworowski, *Paweł z Tarsu*, op. cit., s. 219.

wobec zakonu a wątpliwościami, których nie może pojąć. Te z kolei, zasiane w jego sercu przez nową wiarę i dziwne wizje, zdają się ewokować spokój, poczucie bezpieczeństwa, wszechobecnej miłości i prawdy. Egzemplifikacją takiego stanu rzeczy są słowa:

Ja wódz! A miłość mogę zmódz?
A mogę kazać, gdy się pali
strasznego słońce objawienia,
byśmy do ciemnic uciekali...

Lecz Rabbi... ja widziałem
cuda. Widziałem wielki dziw.
Pokój, co mieczom się udziela,
że miecz ginącym nie jest krzyw,
że chciałby w ranie mieszkać lata,
że chciałby tulić się do ran,
a gdy wyrwany krwią ocieka,
to drży prawicy, to narzeka,
jak gdybyś w ręku niósł człowieka
i bratem godził w serce brata⁴⁶.

IV

Celem niniejszego artykułu było wskazanie na muzyczność typu I oraz związany z nią rytm jako elementy stanowiące immanentną cechę budowy *Pawła z Tarsu* Karola Huberta Rostworowskiego.

Autorce niniejszej pracy nie chodziło o gruntowną analizę wszystkich przejawów rytmiczności, która stanowiąc oś konstrukcyjną dramatu, jest bez wątpienia czynnikiem wyróżniającym dzieła autora *Judasza* spośród innych utworów ówczesnej epoki. Stąd pominięcie takich komponentów sfery technicznej, jak między innymi pauza czy permanentnie stosowane przez Rostworowskiego wielokropki⁴⁷. Istotnym założeniem było natomiast skupienie się na agogice i akustyce, których fluktuacja implikowała bogatą nastrojowość, egzemplifikowała temperament poszczególnych postaci⁴⁸ i wpływała w znaczny sposób na odbiór dzieła dramatycznego. Stąd przeprowadzona przez autorkę artykułu próba transponowania terminów muzycznych, będących swoistym określeniem tempa, na materiał językowy. Szkoda

⁴⁶ Ibidem, s. 219–220.

⁴⁷ Por. A. Hejmej, *Partytura...*, op. cit., s. 193.

⁴⁸ Por. Z. Jachimecki, op. cit., s. 5.

tylko, że temu muzycznemu *parlando*⁴⁹ autor *Niespodzianki* nie nadał szerszego wydźwięku, pozostawiając sztukę nieukończoną, bo w przeciwnym razie na pewno wybrzmiałoby ono z całą mocą i pietyzmem, jak chociażby w przypadku *Judasza i Kaliguli* – dzieł znamiennych, stworzonych przez Rostworowskiego według zasady:

[...] każdy utwór sceniczny jest utworem symfonicznym, pisany na większą lub mniejszą orkiestrę, złożoną z żywych instrumentów. Każda rola jest równie ważna, równie godna i równie odpowiedzialna, bez względu na jej rozmiary⁵⁰.

REFLECTIONS ON THE CATEGORY OF RHYTHM OF *PAUL OF TARSUS*
WRITTEN BY KAROL HUBERT ROSTWOROWSKI

ABSTRACT

The article examines the issues of musical and literary filiations. Its aim is to indicate to the musicality of type I as this, which is an inherent feature of the construction of the drama entitled *Paul of Tarsus* written by Karol Hubert Rostworowski. The author of the work, based on the statements of Rostworowski, indicates that the category of rhythm provides the core of the drama and fully huge role in reflection the emotional states of individual characters. By transposition of various music terms into linguistic material, makes analyzes of selected rhythmicity components. The author also focuses on agogics and acoustics, which implies a rich moodiness, exemplify the temperament of characters and affect the reception of drama.

KEYWORDS

musicality, drama, *Paul of Tarsus*, Karol Hubert Rostworowski, rhytm, agogics

BIBLIOGRAFIA

1. *Dwa listy Karola Huberta Rostworowskiego do Jadwigi Mehofferowej*, oprac. J. Popiel, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
2. Dworak T., *Karol Hubert Rostworowski*, Warszawa 1996.
3. Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1958.
4. Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
5. Hejmej A., *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, nr 4.
6. Hejmej A., *U jednej z granic literatury (Uwagi o „muzycznych” uwikłaniach)*, „Ruch Literacki” 1998, z. 2.
7. Jachimecki Z., *Karol Hubert Rostworowski i jego muzyka*, „Kuryer Literacko-Naukowy” 1938, nr 7.

⁴⁹ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, op. cit., s. 199.

⁵⁰ K. H. Rostworowski, *O kryzysie teatralnym*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 7, s. 109.

8. James J., *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszechświata*, tłum. M. Godyń, Kraków 1996.
9. *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
10. Popiel J., *Sztuka dramatyczna Karola Huberta Rostworowskiego*, Wrocław 1990.
11. Raszewski Z., *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4.
12. Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich*, tłum. ??, Poznań 2013.
13. Rostworowski K. H., *O kryzysie teatralnym*, „Gazeta Literacka” 1932, nr 7.
14. Rostworowski K. H., *Paweł z Tarsu*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
15. Rostworowski M., *„Paweł z Tarsu” Karola Huberta Rostworowskiego*, [w:] *Dramat i teatr modernistyczny*, red. J. Popiel, Wrocław 1992.
16. Styran J. L., *Partytura dramatu*, tłum. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3.