

EWA ZARZYCKA

*Czy można „zeskriabinizować” Witkacego
albo co pisarzowi w duszy gra?*

Can one “skriabinize” Witkacy or what is in a writer’s soul?

Intrygująca postać i twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza „Witkacego” (1885–1939) wciąż skłania do refleksji natury filozoficznej. Szczególnie interesujący jest fenomen jego wszechstronności artystycznej. Istotne miejsce w twórczości Witkacego zajmuje muzyka, o której tak często wypowiadał się on np. w *Pożegnaniu jesieni*. Autorzy prac o tej tematyce wskazują kierunki dalszych badań, zwłaszcza pod kątem muzykologicznym.¹ Upoważnia to do postawienia wciąż aktualnych pytań o zakres muzycznych zainteresowań artysty oraz o związek jego eksperymentatorskiej postawy z działaniami kompozytorów współczesności.

Na „muzyczny” życiorys Stanisława Ignacego Witkiewicza istotny wpływ wywarły dwa spotkania.² Pierwszym było spotkanie z matką–nauczycielem, najbliższą uzdolnioną muzycznie osobą w jego otoczeniu. Maria z Pietrkiewiczów

¹ Por. T. Bocheński, *Kompozycje muzyczne Witkacego*, „Teksty” 2000, nr 4.

² Pojęcie spotkania rozumiane jest przeze mnie w kategoriach filozoficznej teorii spotkań prof. Andrzeja Nowickiego, tzw. inkontrologii, por. A. Nowicki, *Studia z inkontrologii*, Lublin 1984, s. 1–3.

Witkiewiczowa – absolwentka Konserwatorium warszawskiego z 1872 roku – „wybitnie muzykalna, uzdolniona do kompozycji, była jedną z najulubieńszych uczennic Władysława Żeleńskiego”³ (1837–1921). Gruntowne wykształcenie muzyczne dawało jej możliwość zarobkowania zarówno w domu, „gdzie dawała ona lekcje gra na fortepianie”⁴, jak i „u tzw. Cepculek, czyli w szkole gospodarczej hr. Zamoyskiej”⁵ w Kuźnicach. W ten sposób mieszkając na stałe w Zakopanem, mogła utrzymywać siebie i syna, a także prowadzony ze zmiennym szczęściem pensjonat – słynną Witkiewiczówkę. W wieku pięciu lat, gdy Stanisław Ignacy rozpoczął muzyczną edukację pod kierunkiem matki, nastąpił przełom w jego zainteresowaniach. Sześciolatek uczeń „nie tylko nie brzydzi się muzyką, ale gra chętnie, komponuje”⁶ – czytamy w korespondencji jego ojca, Stanisława Witkiewicza (1850–1915). Jako siedmiolatek, wspomagany przez *Elementarz muzyczny* autorstwa swojej matki, „uczy się »porządnie« i systematycznie tylko muzyki”⁷. Zapał muzyczny Witkacego z tego okresu dokumentuje fotografia, na której jako mały chłopiec siedzi on przy pianinie.⁸ Zdobyte w dzieciństwie umiejętności i wiadomości ukształtowały w przyszłości płaszczyznę muzyczną w jego policentrycznej strukturze osobowości.

Drugie z kolei spotkanie zapoczątkowała w 1904 roku znajomość z Karolem Szymanowskim (1882–1937), rozpoczynając nową fazę muzycznego wtajemniczenia Witkacego. Zapewnienia obydwu artystów o silnym wzajemnym oddziaływaniu potwierdza korespondencja. W roku 1917 Szymanowski zapewnia przyjaciela: „Szczерze Ci powiem, że w najgłębszych sprawach nikt mi nie jest tak bliski jak ty (i Harry Neuhaus)”⁹. W kilka lat później Witkacy wyznaje, że Szymanowski „odegrał najpiękniejszą rolę”¹⁰ w jego życiu. Liczne ślady tej burzliwej znajomości można odnaleźć w twórczości literackiej¹¹ oraz w artykułach publicystycznych i estetycznych S. I. Witkiewicza.

³ „Wiadomości Literackie” 1932, nr 1, [w:] J. Degler, *Kronika życia i twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza czerwiec 1918–wrzesień 1939*, „Pamiętnik Teatralny” 1985, z. 1–4, s. 106–107.

⁴ K. Estreicher, *Leon Chwistek. Biografia artysty (1884–1944)*, Kraków 1971, s. 9.

⁵ *Ibid.*, s. 9.

⁶ A. Micińska, *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. Kronika życia i twórczości*, „Pamiętnik Teatralny” 1985, z. 1–4, s. 18.

⁷ *Ibid.*, s. 20.

⁸ Por. *Malinowski – Witkacy. Między nauką a sztuką*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2000, nr 1–4, s. 64 i n.

⁹ K. Szymanowski, *List do S. I. Witkiewicza w Petrogradzie z lipca 1917 roku*, [w:] *Karol Szymanowski. Korespondencja*, t. 1, red. T. Chylińska, Kraków 1982–1994, s. 498–499.

¹⁰ S. I. Witkiewicz, *List do K. Szymanowskiego. Zakopane 5 V 1923 r.*, [w:] *ibid.*, t. 2, s. 581–582.

¹¹ Por. m.in. w: J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 150–160; J. Skarbowski, *Witkacy – Szymanowski*, „Pismo” 1985, nr 5, s. 72–93; J. Skarbowski, *Muzyka w powieściach i dramatach Stanisława I. Witkiewicza*, „Muzyka” 1992, nr 2, s. 65–80.

WIELOASPEKTOWE NASYCENIE MUZYKĄ POŻEGNANIA JESIENI

ASPEKT PIANISTYCZNY (PRAKTYCZNY). *Pożegnanie jesieni* jest przykładem fascynacji Witkacego fortepianem – najlepiej znanym mu instrumentem. Wzorem autora bohaterowie tej powieści wykazują aktywność pianistyczną. Są to: książę Jakub Cefardi Azalin Prepudrech-Belial¹² i Ziezio (Żelisław) Smorski – ten ostatni „z powodu długości palców nie mógł sam grać wszystkich swoich fortepianowych kompozycji, nad czym cierpiał bardzo”.¹³ Witkacy wtrącił zdanie o kłopotach pianistycznych Smorskiego prawdopodobnie po to, aby wykazać się znajomością uwarunkowań¹⁴ związanych z uprawianiem tego zawodu. Punktem kulminacyjnym uwielbienia dla fortepianu jest wyznanie Ziezia Smorskiego: „Orkiestra to już nie to – jestem jedynym muzykiem, który mniej uznaje symfoniczną muzykę od fortepianu”.¹⁵ Wiadomości o rozległych zainteresowaniach pianistycznych Witkacego uzupełnia tytułowa postać *Sonaty Belzebuba* – Baleastadar, pytając ze znanstwem: „przygotować fortepian Bechstein, czy Steinway?”¹⁶ Ambicje wykonawcze autora powieści odślania inna wypowiedź wspomnianego bohatera, którą można interpretować jako autorefleksję: „ja jestem właściwie pianistą, tylko minąłem się w życiu z moim fachem”.¹⁷

ASPEKT TWÓRCZY (KOMPOZYTORSKI). Wszzechobecnym sposobem uprawiania kompozycji przez bohaterów *Pożegnania jesieni* jest **improvizacja**. Atanazy, uosabiający wątek autobiograficzny, wśród „swoich niezliczonych talentów”¹⁸ wykazywał również uzdolnienia „do improvizacji na fortepianie”.¹⁹ Ziezio Smorski i książę Azalin Prepudrech „improvizowali to na cztery, to na dwie ręce, wzbudzając zachwyt towarzystwa”.²⁰ Sam Witkacy improvizował na fortepianie, wykonując tzw. *chlust*.²¹ W literaturze istnieją przeciwstawne oceny tych improvizacji. Tomasz Bocheński uważa, że można je traktować jako „dowcipne mistyfikacje, jako grę w udawanie muzyki współczesnej”.²² Natomiast Tadeusz Pietrzakiewicz, który słyszał w młodości improvizację Witkacego, rela-

¹² S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, Warszawa 1992, s. 108.

¹³ *Ibid.*, s. 126.

¹⁴ J. Wierszyłowski wyjaśnia: „Chodzi np. o wymiary palców, dłoni (np. tzw. ptasia ręka, stanowiąca utrudnienie w grze na instrumencie klawiszowym)”, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1981, s. 139.

¹⁵ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 306.

¹⁶ *Id.*, *Sonata Belzebuba*, Warszawa ok. 1930, s. 15.

¹⁷ *Ibid.*, s. 27.

¹⁸ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 55.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibid.*, s. 269.

²¹ Por. R. Jasiński, *Witkacy*, [w:] *Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa*, Warszawa 1957, s. 310.

²² T. Bocheński, *op. cit.*, s. 162.

cjonuje, że była ona „na pewno ciekawsza od niejednej kompozycji awangardowych muzyków”.²³

Oprócz improwizacji bez tytułu, Witkacy wykonywał także inne kompozycje. Jego repertuar obejmował m.in. *Menuet skomponowany na Oceanie Spokojnym* i walc *Żal za uciekającym bezpowrotnie życiem*.²⁴ Prawdopodobna geneza powstania ostatniego z wymienionych utworów jest opisana w *Jedynym wyjściu* jako „symbol uciekającego bezpowrotnie życia, którego nikły a niezgłębialny i przepastny wprost urok zawrzeć chciał i zawarł w walcu swym w tonacjach F-dur i As-dur niezapomniany ten gówniarz z Zakopanego, Witkacy”.²⁵ Jedynym trwałym śladem twórczości kompozytorskiej artysty są rękopisy dwóch niedatowanych utworów, odnalezione w Bibliotece Kórnickiej PAN. Są to: kompozycja op. 13 w tempie maestoso i *Sonata fantastyczna*.²⁶

ASPEKT ESTETYCZNY. Fabułę *Pożegnania jesieni* urozmaicają elementy fantastyczne, które autor zastosował m.in. w odniesieniu do powierzchowności i twórczości Karola Szymanowskiego. Analiza literatury poświęconej kompozytorowi ujawnia, że niektóre elementy zdania o Prepubrechu, zawiniętym „w wiśniowy aksamitny szlafrok, taki sam, w jakim widział kiedyś w dzieciństwie zgrzybiałego Szymanowskiego przy pracy”²⁷, są wytworem fantazji Witkacego. Z pomocą w odkryciu prawdy przychodzi Leonia Gradstein, która dokładnie opisała preferencje kolorystyczne kompozytora.²⁸ Co prawda Szymanowski był w posiadaniu wiśniowej piżamy, ale było to w roku 1937²⁹, a więc jedenaście lat po ukończeniu przez Witkacego *Pożegnania jesieni*. Fakt ten nie mógł mieć wpływu na treść powieści.

Nadrealność w *Pożegnaniu jesieni* przejawia się m.in. jako brak tytułów konkretnych utworów muzycznych. Poza krótką wzmianką o bliżej nieokreślonej sonacie Ludwiga van Beethovena (1772–1827)³⁰ i preludium z drugim tematem w cis-moll Prepubrecha, które „nabierać zaczęło nieuchwytnego polotu

²³ J. Siedlecka, *op. cit.*, s. 54.

²⁴ R. Jasiński, *op. cit.*

²⁵ S. I. Witkiewicz, *Jedynе wyjście*, Warszawa 1968, s. 144, [w:] J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 159.

²⁶ Por. T. Bocheński, *op. cit.*, s. 160–161.

²⁷ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 247.

²⁸ „Ulubionymi kolorami Szymanowskiego były wszystkie odcienie popielatego oraz granatowy. Nie lubił brązowego ani beige. Więc bieliznę nosił błękitną i srebrnoppielatą. W kolorze błękitnym były również szlafrok i piżama”. L. Gradstein, J. Waldorff, *Gorzka sława*, Warszawa 1960, s. 17.

²⁹ „Prawda – kupiłem u Seymoura (w Cannes) pyjamę (z surowego jedwabiu) – bo mam za mało, a tych od Balary’ego nie lubię! Ta wiśniowa, do dziś dnia, farbuje wszystkie hotelowe prześcieradła na różowo!” K. Szymanowski, *List z 21 stycznia 1937 roku z Grasse*, [w:] *op. cit.*, s. 23–24.

³⁰ Por. S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 225.

młodzieńczych utworów Szymanowskiego³¹, autor posługuje się opisami ulotnych improwizacji. Oryginalność scenerii zaślubin Heli Bertz i księcia Azalina podkreślają „organy, grające Andante z 58 symfonii Szymanowskiego”³², zamiast wykonywanego najczęściej przy tej okazji *Marsza weselnego* Feliksa Mendellsohna–Bartholdy’ego (1809–1847). Fantastyczna wizja nieistniejącej symfonii była prawdopodobnie wyrazem hołdu Witkacego dla muzyki Szymanowskiego. Porównywał w ten sposób potencjał twórczy przyjaciela z dorobkiem najplodniejszych symfoników – Józefa Haydna (1732–1809) i Wolfganga Amadeusza Mozarta (1756–1791).

Witkacy wykazywał twórcze skłonności do fantazjowania na tematy muzyczne także w prywatnych rozmowach z przyjaciółmi. Roman Jasiński wspomina jedną z takich rozmów: „Sugerował mi stworzenie orkiestry złożonej z nowych instrumentów, noszących dziwaczne nazwy. – Wyobraź sobie orkiestrę złożoną z gnebitów i pepitów! – mówił”.³³ Pożywką dla wyobraźni słownej Witkacego mogły być też dyskusje nad wartością estetyczną twórczości współczesnych mu kompozytorów. Fantazja, z jaką pisał o twórcach uznawanych dzisiaj za klasyków swojego gatunku, łągodzi nieco prześmiewczą ironię jego wypowiedzi: „Schönberg, neo-pseudo-kontrapunkciści razem z klasycznymi defetystami i ultrabusonistami, i brumbrumbrumistami, i »pure nonsensem« szkoły techników–akcydentalistów z Niżnego Prześmierdlówka w Beskidach, izolującymi się sztucznie od kultury”.³⁴ Muzykę, która „potworniała aż do nieznanych dotąd nikomu rozmiarów”³⁵, należało opisywać adekwatnym językiem. Próbkę fantastycznego opisu nowych zjawisk w muzyce można odnaleźć w *Sonacie Bełzebuba*, w której Baleastadar podsumowuje twórczość Istvana: „Wszystkie kompozycje, które miał stworzyć, stworzył już – zaczynając od sonaty opus pierwszy, aż do homo... jakby tu powiedzieć: hyperhomogenicznych w swej bezdennej komplikacji i prawie hypnagogicznych ultramadrygałów i interlubryk – wszystko jest tu”.³⁶

Wymienione zabiegi estetyczne zastosowane w *Pożegnaniu jesieni* były prawdopodobnie wyrazem programowej walki Witkacego z naturalizmem.³⁷ Program ten, ogłoszony w 1924 roku, został wcielony w życie dwa lata później właśnie w *Pożegnaniu jesieni*. W usprawiedliwieniu postawy autora Atanazy oskarża sztukę naturalistyczną, wyrosła, jego zdaniem, z upadłej religii greckiej,

³¹ *Ibid.*, s. 251.

³² *Ibid.*, s. 164.

³³ R. Jasiński, *op. cit.*, s. 308.

³⁴ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 126.

³⁵ *Ibid.*, s. 126.

³⁶ S. I. Witkiewicz, *Sonata ...*, s. 38.

³⁷ Por. id., *O Czystej Formie*, [w:] *Bez kompromisu*, red. J. Degler, Warszawa 1976, s. 25.

o przyczynę „upadku całej europejskiej sztuki na długie wieki”.³⁸ Opisane działania Witkacego dookreślają *Pożegnanie jesieni* jako twórczość w duchu *art fiction*.

ASPEKT FUTURYSTYCZNY. Roztaczane w *Pożegnaniu jesieni* wizje przyszłości są kontynuacją rozważań podjętych przez Witkacego we wcześniejszych utworach, np. w ukończonej w 1925 roku *Sonacie Belzebuba*, której bohaterowie (baron Sakalyi i jego matka) są entuzjastami futurystycznej muzyki.³⁹ Przyszłość, w której rozgrywa się akcja *Pożegnania jesieni*, to, jak ustalił Jan Błoński, połowa lat siedemdziesiątych XX wieku.⁴⁰ Niektóre marzenia Witkacego, np. o „kramerografie”, czyli maszynie do zapisywania improwizacji⁴¹, doczekałyby się wtedy realizacji. Bliższe informacje na ten temat autor zawarł już wcześniej w *Sonacie Belzebuba*, gdzie Baleastadar zwraca się do Istvana: „Cicho, tam! Tu jest aparat do notowania – możesz improwizować z początku (wskazuje przyrząd po prawej stronie fortepianu)”.⁴² Sama nazwa „kramerograf” wskazuje, że Witkacy miał na myśli urządzenie działające podobnie jak fonograf lub gramofon.⁴³ Jego wizja odnosiła się do aparatu, którego użytkowanie w warunkach amatorskich w połowie lat dwudziestych XX wieku wiązało się z poważnymi trudnościami technologicznymi i dużymi kosztami. Dlatego też „zwolennicy amatorskiego, domowego studia gramofonowego byli bardzo nieliczni”.⁴⁴ Opisując łatwość, z jaką książkę *Prepudrech* zamawia kramerograf⁴⁵, Witkacy sugeruje, że urządzenie do rejestracji dźwięku stanie się w przyszłości artykułem powszechnego użytku.

Autor *Pożegnania jesieni* przepowiada także, że „modern-muzyka”⁴⁶, której twórcy prześcigali się w „dziwaczności, atematyczności i dysharmonii”⁴⁷, skłania się ku upadkowi („jest na ukończeniu”⁴⁸). Doprowadzi ją do tego „nowy typ muzyka”⁴⁹ zwolnionego z obowiązku specjalistycznej edukacji, którego twór-

³⁸ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 282.

³⁹ Por. id., *Sonata ...*, s. 8–9.

⁴⁰ Por. J. Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2000, s. 262.

⁴¹ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 248.

⁴² Id., *Sonata ...*, s. 29.

⁴³ „Fonograf i gramofon mają w swych źródłostwach to samo znaczenie. Słowa te pochodzą z języka starogreckiego i w dosłownym tłumaczeniu oznaczają »zapisywacz dźwięku«. H. R. Monse, *Magnetofon dla wszystkich*, Warszawa 1980, s. 13.

⁴⁴ *Ibid.*, s. 16.

⁴⁵ „Za parę tygodni będę mógł już zapisywać to, co dotąd tylko grałem i zapomniałem natchmiasz po zagranii. Jako środek pomocniczy kupię sobie maszynę do zapisywania improwizacji, kramerograf; już wypisałem z Berlina”, S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 248.

⁴⁶ *Ibid.*, s. 299.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 298.

⁴⁸ *Ibid.*, s. 112.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 246.

czość wkracza w zakres zupełnego muzycznego nonsensu.⁵⁰ Pogardę dla ówczesnych „upadkowych form”⁵¹ sztuki wyraża w imieniu Witkacego wszechstronny dyletant – Atanazy.

ASPEKT TEORETYCZNY. Witkacy pragnął udowodnić uniwersalność założeń **Czystej Formy** w zastosowaniu do wszystkich rodzajów sztuki.⁵² Odnosząc swoją teorię do improwizacji muzycznej, podjął próbę połączenia dwóch elementów o przeciwstawnych cechach – określoności formy i nieokreśloności materiału muzycznego. Efekt podjętych działań autor opisuje następująco: „[...] tak powstałe dzieło nie może mieć tego stopnia konstruktywności, co rzecz skonsolidowana z formalnej mgławicy, danej u podstawy jako potencjalna całość”.⁵³ Tajemnica niepowodzenia teorii Witkacego tkwi w sposobie pojmowania przez niego improwizacji jako doczepiania „jednych kawałków do drugich”.⁵⁴ Podobne rozumienie improwizacji podzielają niektórzy współcześni kompozytorzy polscy, np. Bogusław Schaeffer (ur. 1929)⁵⁵ czy Zygmunt Krauze (ur. 1938).⁵⁶ Echa trudności związanych z wtłoczeniem improwizacji muzycznej w Czystą Formę pobrzmiwają w *Sonacie Belzebuba*: „Czuję w sobie przestrzenno-słuchową wizję tonów, której nie mogę ująć w trwaniu. Jakbym wachlarz zwinięty trzymał w rękach bezsilnych i nie mógł go rozwinąć i ujrzeć obrazu, który jest już gotów w kawałkach na każdej z jego części. Widzę niedorzeczne strzępy

⁵⁰ Por. *ibid.*, s. 246.

⁵¹ Por. *ibid.*, s. 112.

⁵² Por. S. I. Witkiewicz, *O Czystej Formie*, [w:] *Bez kompromisu*, red. J. Degler, Warszawa 1976, s. 28–35.

⁵³ *Ibid.*, s. 34.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ „Schaeffer przekonał mnie, że improwizacja nie ma nic wspólnego z twórczością, że jest sprawą tylko pojemnej pamięci. Słuchacze myślą, że improwizator »błyskawicznie tworzy nową muzykę, nowe wiersze«, a w rzeczywistości ma on jedynie umiejętność błyskawicznego wydobywania z pamięci przechowującej tysiące rymowanych zakończeń tego, który najlepiej pasuje do wypowiedzianej rozpoczętej frazy. Jeżeli ktoś przechowuje w swojej pamięci podobny materiał, łatwo może przewidzieć, jak improwizator zakończy każdą z rozpoczętych fraz. Jeżeli improwizacja została zanotowana, wówczas czar pryska, ponieważ spokojne odczytanie odślania jej banalność i wtórność. Dlatego nie notowano słynnych improwizacji Mickiewicza. [Oczywiście może się zdarzyć, że w czasie improwizacji pojawi się – w strumieniu powtórzeń – coś nowego i wtedy staje się materiałem do prawdziwej kompozycji muzycznej lub poetyckiej]”, z listu prof. dra hab. A. Nowickiego do E. Zarzyckiej z 8 lutego 2003 r., Warszawa.

⁵⁶ Przykładowym utworem jest *The Last Recital* (1975, ca 60’), o którym pisał kompozytor Z. Krauze w odautorskim komentarzu zawartym w programie III koncertu z cyklu „Muzyka Krowana”: „*Recital* tworzą fragmenty około 40 utworów fortepianowych granych na żywo na dwóch fortepianach. [...] Niektóre utwory będą wykonane tak jak zostały napisane, inne zaś w zmienionej postaci, np. wolniej, szybciej, w innym rejestrze, z inną dynamiką itp. Ponadto znajdują się fragmenty improwizowane”, [w:] K. Tarnowska-Kaczorowska, *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*, Warszawa 2001, s. 189.

czegoś, jak na zmieszanej beładnie łamigłówce z klocków, ale całość tego zakrywa przede mną jakiś tajemniczy cień”.⁵⁷

Kluczem do przezwyciężenia trudności Witkacego jest zacytowany opis wachlarza, który jest rozwijany, a nie np. otwierany czy rozkładany. Słowo „rozwiąć” ma w sobie pierwiastek kreatywności. Rozwijać wachlarz oznacza być jego współtwórcą. O twórczym rozwijaniu danego materiału muzycznego według ujętych w partyturze sugestii słownych pisał w roku 2000 lubelski kompozytor Mariusz Dubaj.⁵⁸ Swój pomysł zrealizował on w tzw. *kompozycjach otwartych* (np. *Nokturnie* na fortepian z roku 1997), które charakteryzuje nowe podejście do improwizacji. *Kompozycje otwarte* autor nagrywa w swoim prywatnym studio elektronicznym lub w trakcie koncertów. Rejestracja taka jest obecnie możliwa dzięki powszechnej dostępności technologii cyfrowej audio. Najważniejsze w definicji Dubaja jest słowo „synteza”, w wyniku której kompozytor osiągnął nową jakość, łącząc dwa nieprzystające wcześniej do siebie elementy – materiał dźwiękowy i sugestię słowne dookreślające formę. Ową syntezę Witkacy przeżywał, a także bezowocnie jej poszukiwał: „[...] marzyłem zawsze o kimś, który by wcielił moje pomysły – sam nie wiem nawet jakie – czuję je w sobie, jak jeden wielki nabój, do którego nie ma lontu, ani zapachu”.⁵⁹ Marzenie artysty spełniło się w autorskiej koncepcji *kompozycji otwartej* Mariusza Dubaja, choć nie było nim inspirowane.⁶⁰ Wskazane przez kompozytora czynniki, które miały wpływ na realizację takich właśnie utworów, bardzo przypominają zainteresowania muzyczne Witkacego. Są to:

- „– wrodzona zapewne skłonność do improwizacji,
- niemożność zanotowania w postaci partytury wszystkich rodzących się pomysłów muzycznych, wynikająca ze znacznej ich ilości,
- zaistnienie wystarczających warunków technicznych dla utrwalenia akustycznego kompozycji tego typu zarówno w domowym studio, jak i w trakcie koncertów”.⁶¹

Postulat zamknięcia improwizacji w Czystej Formie wielokrotnie pojawia się w *Pożegnaniu jesieni*. Proces jego realizacji na drodze „otwarcia” kompozycji stwarza wykonawcy – jeśli oczywiście potrafi improwizować – szansę „na

⁵⁷ S. I. Witkiewicz, *Sonata ...*, s. 8.

⁵⁸ „Rzecz oczywista, że „otwarcie” kompozycji nie jest niczym nowym zarówno w muzyce przeszłości, jak i współczesności. Za nowość uznać można jedynie metodę technicznej realizacji partytury, obejmującej syntezę materiału skomponowanego oraz słownych sugestii co do sposobów jego rozwijania”, M. Dubaj, *Idea kompozycji otwartej w muzyce współczesnej – teoria i praktyka (refleksja kompozytora)*, [w:] *IV Lubelskie Forum Sztuki Współczesnej im. Witolda Lutosławskiego*, Lublin 2002, s. 234.

⁵⁹ S. I. Witkiewicz, *Sonata ...*, s. 13.

⁶⁰ Informację taką uzyskałam od samego kompozytora.

⁶¹ M. Dubaj, *Idea kompozycji otwartej w muzyce współczesnej – teoria i praktyka (refleksja kompozytora)*, Lublin 2000 (maszynopis), s. 1.

większą swobodę podejścia do twórcy, aniżeli w przypadku ujęć tradycyjnych⁶², czego niestety nie przypomina „szalone grzmocenie Ziezia w nieszczęsny instrument”⁶³.

ASPEKT KRYTYCZNY. Już w 1918 roku Witkacy wskazywał na potrzebę fachowej krytyki artystycznej, posługującej się aparatem pojęciowym właściwym poszczególnym jej dziedzinom.⁶⁴ Pozostał wierny temu przekonaniu w pracach z lat późniejszych, m.in. w *Pożegnaniu jesieni*. W powieści tej wypomina krytyce, że pojęcie „pigułki czasowej”, wprowadzone przez niego do teorii muzyki, „uważane było w pewnych kołach notorycznych, zatwardziały kretynów za pozbawione sensu”.⁶⁵ Podjęcie polemiki z tymi krytykami autor *Pożegnania jesieni* porównuje do „obrzydliwej pracy”.⁶⁶ Ten dosadnie opisany obraz polskiej krytyki muzycznej jest jednak niepełny. Stefan Jarociński wskazuje, że w okresie międzywojennym działali także krytycy muzyczni, którzy wyróżniali się swoją postępową postawą.⁶⁷

Wśród zagrożeń dla społeczeństwa indywidualistów Witkacy wymieniał dancing, kino, mechaniczną pracę i sport. W *Pożegnaniu jesieni* zaakcentowany jest zwłaszcza lęk przed ekspansją sportu. Ilustruje to dramatyczny dialog Atanazego Bazakbala z trenerem jazdy na nartach, Szwedem Erikiem Tvardstrupem.⁶⁸ „Dziś sport zabija wszystko, zastępuje nawet sztukę”⁶⁹ – zauważa ze zgrozą Atanazy. Następny zarzut odnosi się do wiadomości sportowych, które „zajmują tyle miejsca w gazetach”⁷⁰, a można by je poświęcić na „poważną artystyczną krytykę [...] i na polemikę w sprawach sztuki”.⁷¹ Warto zauważyć, że Atanazy walczy o miejsce dla „poważnej” krytyki, „bo ta, która jest, to są bzdury”.⁷² Szwed nie pozostaje mu dłużny, twierdząc, że „krytyka artystyczna i polemika

⁶² M. Dubaj, *Idea kompozycji otwartych w muzyce współczesnej – teoria i praktyka (refleksja kompozytora)*, [w:] *IV Lubelskie ...*, s. 235–236.

⁶³ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 305.

⁶⁴ „Są bowiem takie pervers-natury, które literaturę biorą jako muzykę, malarstwo tłumaczą literacko, a od muzyki doznają halucynacji wzrokowych. Są to bardzo ciekawe zjawiska synestezji i przeżycia tych ludzi mogą skądinąd być interesujące, ale ze zrozumieniem sztuki niewiele mają wspólnego. Lecz biada, jeśli krytyk jest takim synestetykiem, co się w malarstwie dość często zdarza”. S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, red. J. Leszczyński, Warszawa 1974, s. 36.

⁶⁵ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 93.

⁶⁶ Por. *ibid.*, s. 93.

⁶⁷ Byli to: Franciszek Brzeziński (1867–1944), Adolf Chybiński (1880–1952), Karol Stromenger (1885–1975) i Jarosław Iwaszkiewicz (1894–1980), por. S. Jarociński, *Wstęp do: Antologia polskiej krytyki muzycznej XIX i XX wieku (do roku 1939)*, Kraków 1955, s. 22.

⁶⁸ Por. S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 282–283.

⁶⁹ *Ibid.*, s. 282.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*.

⁷² *Ibidem*.

są czymś zupełnie zbytecznym”⁷³, a rubryki im poświęcone „powinny być skreślone”.⁷⁴ Na koniec tryumfalnie dodaje: „sport odrodzi ludzkość”⁷⁵, „w sporcie jest przyszłość rasy ludzkiej”.⁷⁶ Niechęć Witkacego do sportu, oprócz wymienionych wyżej powodów, może być także następstwem postawy wyniesionej z domu rodzinnego.⁷⁷

W rok po ukończeniu *Pożegnania jesieni* Witkacy oszczędził uszczypliwych uwag jedynie krytyce muzycznej, która pomimo że „formalna”⁷⁸, i „tylko dla fachowców”⁷⁹, to „w każdym razie [...] była”.⁸⁰ Kilka lat później podtrzymał pozytywną ocenę dokonań rodzimej krytyki muzycznej, która była, jego zdaniem, „fachowa, istotna, formalna”⁸¹, podczas gdy „inne sztuki (nawet poezja) toną w zupełnych cieniach teoretycznych”.⁸²

POŻEGNANIE JESIENI A SYNESTEZJA

O muzyce jako szczególnym medium wypowiadał się Witkacy w *Pożegnaniu jesieni* za pośrednictwem muzycznego neofity – księcia Azalina Prepu-drech-Belial. Księżę „wszystko transponował [...] na muzykę”.⁸³ Przyjmując taki pogląd, można postawić pytanie, czy możliwe jest przetransponowanie na muzykę barw zastosowanych przez Witkacego w omawianej powieści. Podstawą przeprowadzenia badań w tym kierunku jest opisywane przez psychologię zja-

⁷³ *Ibid.*, s. 283.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ „Wspomnieliśmy, że zabawy chłopców były artystyczne i intelektualne, a nie sportowe czy techniczne. Tłumaczono to tym, że nie mają zdrowia: Leon miał krótki wzrok (po ojcu), Stanisław Ignacy był wątpy, Bronisław Malinowski zapadał na anemię, a w ogóle skłonny był do hipochondrii. Sportów zimowych jeszcze nie uprawiano. Zresztą uprawianie ćwiczeń fizycznych uważano za obniżanie poziomu umysłowego młodzieży, godne drobnomieszczańskiego Sokola. Nie uznawano zawodów lub gier sportowych, co najwyżej publiczne parady i pokazy gimnastyczne. W czasach pozy na intelektualizm brak było zdrowego spojrzenia na sporty i ćwiczenia fizyczne. Piosenka *Boya w Słówkach*, wyśmiewająca mecze piłkarskie, wyraża w pewnym stopniu atmosferę lekceważenia sportu, typową dla owych lat. Leon Chwistek chodził trochę na wycieczki, a w późniejszym okresie uprawiał szermierkę, jako potrzebną młodemu człowiekowi w życiu towarzyskim, próbował jazdy na nartach, ale w rzeczywistości nie uprawiał żadnego sportu, podobnie jak Malinowski. Witkacy już jako dorosły (ok. r. 1910) zaczął jeździć na nartach i uprawiać gimnastykę (ryc. 10)”, K. Estreicher, *op. cit.*, s. 11.

⁷⁸ S. I. Witkiewicz, *O znaczeniu filozofii dla krytyki*, [w:] *Bez kompromisu*, red. J. Degler, Warszawa 1976, s. 265.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ *Ibidem.*

⁸¹ S. I. Witkiewicz, *Leon Chwistek – Demon Intelaktu*, [w:] *O idealizmie i realizmie. Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie istnienia i inne prace filozoficzne*, Warszawa 1977, s. 428.

⁸² *Ibidem.*

⁸³ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie ...*, s. 315.

wisko synestezji⁸⁴, a w szczególności jedna z jej odmian – słyszenie barwne.⁸⁵ Celem badań jest zbudowanie modelu częstotliwości występowania barw użytych przez Witkacego w *Pożegnaniu jesieni*. Model ten, po przetransponowaniu na dźwięki, będzie inspiracją kompozycji muzycznej – *Hejnatu na pożegnanie jesieni*. Nieoczekiwanie sam Witkacy daje podstawy do podważenia zasadności podejmowanych badań, odżegnując się od „umuzycznienia malarstwa”, co imputował mu bliżej nieokreślony „znawca”.⁸⁶ Obawy te wydaje się potwierdzać komentarz Jerzego Ziomek, który domniemywa, że Witkacemu zarzucano „coś w rodzaju synestezji”.⁸⁷ Jednakże synestezja jest pojęciem na tyle ściśle zdefiniowanym, że stwierdzenie „coś w rodzaju synestezji” nie musi być synestezją. Podjęcie polemiki z autorem komentarza uzasadnia wypowiedź współczesnego badacza sztuki Ernsta Grombicha, który stwierdza, że „nie zawsze, ani nawet nie najczęściej nowoczesna sztuka dotyczy właściwej synestezji”.⁸⁸ Również Maria Rzepińska w *Historii koloru*⁸⁹, oprócz synestezji, scharakteryzowała ogromną różnorodność prób celowego wiązania dźwięków i barw w kulturze europejskiej.

Występowanie audycji barwnej (*audition colorée*) wśród kompozytorów zawoocowało powstaniem oryginalnych dzieł, wśród których na szczególną uwagę zasługuje *Prometeusz (Le Poème du feu)* op. 60 Aleksandra Skriabina (1872–1915).⁹⁰ W partyturę tego utworu „została włączona partia światła, wraz ze zmianami barwy i intensywności”.⁹¹ Aby zrealizować swoją wizję, kompozytor

⁸⁴ „Synestezja jest zjawiskiem psychologicznym [...] wykazującym mniej lub więcej stałe i jednorodne (przynajmniej dla danego osobnika) związki wzajemne między doznaniem zmysłowymi. Są więc ludzie, którzy doznają określonych wrażeń barwy przy słuchaniu muzyki; doznania te są powiązane z elementami muzycznymi (taktem, melodią, instrumentem, kompozycją, tonacją itp.). Ten rodzaj synestezji nazywamy *audycją barwną*. Analogiczne doznania wrażeń barwnych mogą zachodzić również pod wpływem innych zmysłów. Rzadsze jest zjawisko synestezji odwrotnej, tj. gdy doznajemy wrażeń słuchowych, węchowych, smakowych itd. Pod wpływem wrażeń barwy. [...] Zjawisko synestezji przejawia się podświadomie o wiele częściej, niż nam się to wydaje, i w żadnym wypadku nie może być uważane za objaw patologiczny naszych zmysłów”, A. Zausznica, *Nauka o barwie*, Warszawa 1959, s. 454.

⁸⁵ „Słyszenie barwne jest pewną specyficzną właściwością psychiczną, mogącą mieć podłoże organiczne, której posiadacz percypujący muzykę jednocześnie »widzi« w wyobraźni słyszane brzmienia pod postacią określonych, konkretnych kolorów”. J. Wierszyłowski, *op. cit.*, s. 241–242.

⁸⁶ S. I. Witkiewicz, *Wstęp do teorii Czystej Formy w teatrze*, [w:] *Czysta Forma w teatrze*, red. J. Degler, Warszawa 1977, s. 67.

⁸⁷ J. Ziomek, *Personalne dossier dramatów Witkacego*, [w:] *Studia o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu*, red. M. Głowiński, J. Sławiński, Warszawa 1972, s. 96.

⁸⁸ E. Grombich, *Sztuka i złudzenie*, Warszawa 1981, s. 355.

⁸⁹ M. Rzepińska, *Kolor i muzyka*, [w:] *Historia koloru*, t. 1, Kraków 1970, s. 331–345.

⁹⁰ Oprócz Aleksandra Skriabina swoje przeżycia związane z synestezją opisywali m.in.: Mikołaj Rimski-Korsakow (1844–1908), Mikalojus Čiurlionis (1875–1911), Paul Dukas (1865–1935) i Olivier Messiaen (1908–1992).

⁹¹ O. Pisarenko, *Program 43 Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień 2000*, s. 244.

wprowadził specjalny instrument *clavier à lumière*, przy pomocy którego wydobywano refleksy świetlne odpowiadające dwunastu dźwiękom skali chromatycznej: c – czerwony, cis – fioletowy, d – żółty, es – stalowy, e – jasnoniebieski, f – ciemnoczerwony, fis – niebieski, g – pomarańczowy, as – purpurowy, a – zielony, h – jasnoniebieski, b – stalowy.⁹² Przetransponowanie na muzykę określań barwnych, jakie Witkacy zastosował w *Pożegnaniu jesieni*, wiąże się z koniecznością przewyciężenia wielorakich trudności. W typologii Skriabina pojedynczym dźwiękom przyporządkowane są pojedyncze barwy, natomiast Witkacy stosuje wiele określeń dwuwyrazowych, często rozdzielonych myślnikiem, np. pomarańczowo-czerwony. Podobny problem, ale w większym nasileniu, wystąpi przy próbie przetransponowania słów: „tęczopióry” i „różnokolorowy”, które można oddać jedynie za pomocą klasteru.

Tabela 1. Zestawienie wykazu barw w *Prometeuszu* A. Skriabina i *Pożegnaniu jesieni* S. I. Witkiewicza

Barwy stałe (<i>Prometeusz</i>)	Barwy w odmianach i odcieniach (<i>Pożegnanie jesieni</i>)
Czerwony (<i>c</i>)	ceglasty, cynober, czerwony, jaskrawoczerwony, krwawy, malinowy, różowy
Fioletowy (<i>cis</i>)	fioletowy
Żółty (<i>d</i>)	cytrynowy, opalowy, złoty, złocisty, złotawy, żółty, żółtawy
Stalowy (<i>es</i>)	czarny
Jasnoniebieski (<i>e</i>)	błękitny, kobaltowy, lazurkowy, niebieskawy, niebieski, sinawy
Ciemnoczerwony (<i>f</i>)	bordo, ciemnoczerwony, karminowy, wiśniowy, kolor mięsa, kolor świeżej wątroby
Niebieski (<i>fis</i>)	granatowy
Pomarańczowy (<i>g</i>)	bladopomarańczowy, brązowy, mosiężny, pomarańczowy, rdzawy, rudawy, rudy, ryży
Purpurowy (<i>as</i>)	purpurowy

⁹² Por. *ibidem*.

Zielony (<i>a</i>)	ciemnozielony, jasnozielony, oliwkowy, seledynowy, szmaragdowy, zielonawy, zielony
Jasnoniebieski (<i>h</i>)	jasnoniebieski
Stalowy (<i>b</i>)	biały, lniany, metaliczny, siwy, srebrny, stalowy, szary, kolor aluminium

Nie wszystkie barwy *Prometeusza* odpowiadają barwom *Pożegnania jesieni* – u Skriabina brakuje m.in. brązu, bieli, szarości, granatu i czerni. Co więcej, zamiast dwunastu mamy do dyspozycji tylko dziesięć barw, ponieważ kompozytor do dźwięków *es* i *b* zastosował ten sam stalowy kolor, natomiast *e* i *h* określił jako jasnoniebieskie. Ograniczona skala barw Skriabina pociąga za sobą konieczność zastosowania daleko idących uproszczeń w stosunku do malarskiej wyobraźni Witkacego. W celu ujednoczenia palet barwnych obu dzieł w tabeli 1 zestawiono barwy występujące w *Prometeuszu* z ich licznymi odmianami i odcieniami, jakimi nasycone jest *Pożegnanie jesieni*.

Aby uzyskać powyższe zestawienie, rozbito na pojedyncze kolory ciągi barwne z poszczególnych rozdziałów powieści Witkacego, np. szaro-fioletowy (s. 22)⁹³, mleczno-pomarańczowy (s. 23), złocisty z fioletem (s. 90), ceglasto-czerwony (s. 91), czarno-rudy (s.134), złotawy brąz (s. 194), czarny ze srebrem (s. 247), opalowo-rudy, seledynowo-kobaltowy (s. 268), bladopomarańczowo-czerwony (s. 328) zielono-pomarańczowy (s. 396), szaro-błękitno-fioletowy (s. 409). W przypadku barw przyporządkowanych dwóm różnym dźwiękom zastosowano rozróżnienie wysokościowe⁹⁴ – im wyższy dźwięk, tym jaśniejsza barwa, i odwrotnie:

1) dźwiękowi *es* – ze względu na to, że brzmi w obrębie oktawy niżej niż *b*, odpowiadać będzie kolor czarny;

2) dźwięk *b* – ze względu na jego wyższe brzmienie niż *es*, będzie symbolizować barwę białą oraz wszystkie odcienie metaliczne i szare;

3) dźwiękowi *e* – ze względu na to, że brzmi w obrębie oktawy niżej niż *h*, odpowiadać będą wszystkie odcienie niebieskiego włącznie z sinym, oprócz granatu;

4) dźwięk *h* – z racji wyższego brzmienia w stosunku do *e* pozostanie symbolem barwy jasnoniebieskiej.

W ten sposób umożliwiono udział w komponowaniu hejnału również tym barwom, których nie wskazał Skriabin. Zestawienie ujednoczonej tabeli barw, wraz z częstotliwością występowania odpowiadających im dźwięków, zawiera tabela 2.

⁹³ S. I. Witkiewicz, *Pożegnanie*

⁹⁴ Por. T. Kaczyński, *Messiaen*, Kraków 1984, s. 193–194.

Tabela 2. Ujednolicona tabela barw użytych w *Prometeuszu* A. Skriabina i *Pożegnaniu jesieni* S. I. Witkiewicza

Nazwa barwy	Nazwa dźwięku	Częstotliwość występowania
niebieski	<i>fis</i>	6
purpurowy	<i>as</i>	10
fioletowy	<i>cis</i>	15
ciemnoczerwony	<i>f</i>	27
zielony	<i>a</i>	38
pomarańczowy	<i>g</i>	39
jasnoniebieski	<i>h</i>	41
żółty	<i>d</i>	44
czarny	<i>es</i>	72
czerwony	<i>c</i>	100
stalowy	<i>b</i>	107

Realizacja kompozytorskiej wizji *Hejnatu* powinna się odbyć w świetle „gwiazd przewodnich” *Pożegnania jesieni* – fortepianu, improwizacji i Czystej Formy. Jej zgodność z duchem powieści zagwarantuje zastosowanie założeń *kompozycji otwartej* – zarejestrowanie cyfrowo w prywatnym studio elektronicznym improwizacji kompozytora na fortepianie według sugestii słownych, z uwzględnieniem przybliżonej częstotliwości występowania poszczególnych barw i ich odpowiedników dźwiękowych.⁹⁵ Powstanie *Hejnatu* na podstawie wyników badań nad zestawieniem barw używanych przez obu artystów–eksperymentatorów byłoby symbolicznym wyrazem artystycznego pokrewieństwa między nimi.

W rozważaniach Witkacego o muzyce z lat 1924–1926 *Pożegnanie jesieni* pełni rolę kontynuacji, uzupełnienia, a niekiedy jedynie pretekstu do prezentacji własnych poglądów. Zakres poruszanej w powieści tematyki muzycznej sprawia, że autor może być postrzegany jako erudyta, który ze znanostwem wypowiada się o sztuce pianistycznej i warsztacie kompozytorskim, formułuje poglądy estetyczne (realizuje swoistą *art fiction*), snuje rozważania dotyczące kwestii formalnych, dostrzega potrzebę krytyki muzycznej na wysokim, profesjonalnym poziomie. Pomysłowość artysty pozwoliła mu na opracowanie przepisu na „dzieło” powstające z pominięciem oporu materii (np. zapisu partytury), które miałyby wszelkie cechy konwencjonalnej kompozycji muzycznej. Być może intuicyjnie wyczuwał, że zapis nutowy nie jest warunkiem koniecznym do zaist-

⁹⁵ Rejestracja cyfrowa *kompozycji otwartej* w prywatnym studio jest możliwa dzięki zastosowaniu np. klawiszowego instrumentu elektronicznego oraz nagrywarki płyt kompaktowych (compact disc recorder), lub magnetofonu cyfrowego (DAT).

nienia dzieła muzycznego.⁹⁶ Taką postawę można uznać za „drogę na skróty” w dążeniu do osiągnięcia wartości muzycznych przez nieprofesjonalistę. W ten sposób zaowocował rozwijany od najmłodszych lat talent muzyczny Witkacego, poparty cechującą go przez całe życie pracowitością⁹⁷, konsekwencją w studiach nad raz wybranym tematem i wszechstronnością lektur. Własne niepokoje, przecucia i umiejętności muzyczne zaszczepił on w różnych proporcjach bohaterom swojej powieści.

SUMMARY

The aim of the article is to describe the “musical layer” of Witkacy’s *Pożegnanie jesieni* (*A Farewell to Autumn*) as well as to attempt to interpret it in terms of synesthesia or colour hearing. A hypothesis is put forward that Witkacy’s colours play the role of a musical score. The point of reference are Scriabin’s attempts to associate sound and colour.

⁹⁶ Dowodów na to dostarcza literatura charakteryzująca improwizacje wybitnych kompozytorów przeszłości. Np. współcześni F. Chopinowi artyści (E. Delacroix, H. Heine, J. Fontana) niezwykle wysoko oceniali jego sztukę improwizacyjną w relacji do kompozycji zapisanych. Por. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, Poznań 1998, s. 140.

⁹⁷ Por. J. Siedlecka, *Mahatma Witkac*, Warszawa 1992, s. 53–54.