

Sonety Szekspira i ich trwanie w muzyce Pawła Mykietyna

MoJemu Mistrzowi

1. Lira Szekspira

Lira Szekspira to chordingon czytany, który – choć sam pozbawiony jest strun – porusza czułą strunę w kompozytorskich duszach. Jako instrument mentalny konstituuje się podczas lektury, obywając się bez łukowato wygiętych ramion i skorpury żółwia. Jest sławniejszy od *Lutni* Morsztyna i znacznie starszy od najstarszych skrzypiec Stradivariusa (pierwsze wydanie *Sonetów* ukazało się w 1609 roku, najwcześniejszy instrument Stradivariego opuścił pracownię genialnego lutnika w 1666). Jako atrybut greckiego boga słońca, lira oddaje Apollinowi cześć w pierwszej części Szekspirowskiego cyklu, sławiąc jasnowłosego młodzieńca w ponad stu dwudziestu lirykach. W dwudziestu ośmiu kolejnych przechodzi za sprawą Czarnej Damy na stronę Dionizosa¹.

„From fairest creatures we desire increase...” – „Od pięknych stworzeń chcemy, by ich przybywało...”². Aż do siedemnastego ogniwa cyklu poeta kieruje do Młodzieńca liryczne apele o ocalenie prawdy i piękna we krwi z jego krwi. Kolejne wariacje na prokreacyjny temat zdają się nie odnosić zamierzonego skutku; poeta rozpoczyna swe bałwochwalcze błaganie z równą żarliwością za pierwszym i za dziesiątym razem. Nie mogąc liczyć na swego adresata, *Sonety* Szekspira same odpowiedziały niejako na własne wezwanie do pomnażania piękna i doczekały się potomków nawet w polskiej muzyce współczesnej³.

¹ Szekspirowski cykl składa się ze 154 ogniw. Nie wszystkie mają jednoznacznego adresata, w szekspirologii przyjmuje się jednak zazwyczaj, że sonety 1-126 skierowane są do Młodzieńca (*Young Man Sonnets*), zaś 127-154 – do sprowadzającej poetę na manowce zmysłowej miłości Czarnej Damy (*Dark Lady Sonnets*).

² Pierwsze słowa pierwszego sonetu w przekładzie S. Barańczaka. W. Shakespeare, *Sonety*, Poznań 1996, s. 29.

³ Oprócz P. Mykietyna muzykę do wierszy Szekspira napisał: T. Baird, 4 *Sonety miłosne* na baryton i orkiestrę symfoniczną do słów Williama Shakespeare'a w przekładzie M. Słomczyńskiego (1956), wersja na baryton i orkiestrę smyczkową – 1969 oraz A. Czajkowski, *Seven Sonnets of Shakespeare* na sopran i fortepian (1967) i K. Głowicka, *Springs and Summers – Siedem Sonetów Szekspira* (2000/2010).

Otwierające cykl „my” liryczne (*w e desire* [podkr. – K.P.] byłoby najlepszym dowodem na to, że wiersze Szekspira mówią same do siebie, gdyby tylko ich pierwszoosobowy monolog wewnętrzny nie urwał się już po pierwszej kwartynie: „*But thou, contracted to thine owne bright eyes...*” – „Lecz ty, zaręczony z własnymi jasnymi oczyma...”⁴.

Jasności tych niewidzialnych, istniejących tylko w Szekspirowskiej liryce oczu uparcie szukano w którejs z znanych, elżbietańskich twarzy. Nieuniknione niepowodzenia, którymi kończyły się te wysiłki, dla wielu szekspirologów okazały się dużo bardziej przerażające od niewiedzy o tym, kim właściwie jest ktoś, kto istnieje tylko w tekście – nie tylko jasnooki młodzieniec i znana z sonetów 127-154 ciemnowłosa metresa, ale też tzw. podmiot liryczny, *the „I” speaker*. Choć ostatnia z tych postaci w „ciasnej ramce sonetu” (S. Barańczak) jest niemalże wszechmocna, nie może chyba dyfundować poza granice poezji i wygłaszać dołączanych do niej dedykacji:

TO.THE.ONLIE.BEGETTER.OF.
THESE.INSVING.SONNETS.
Mr.W.H.ALL.HAPPINESSE.
AND.THAT.ETERNITIE.
PROMISED.
BY.
OVR.EVER-LIVING.POET.
WISHETH.
THE.WELL-WISHING.
ADVENTURER.IN.
SETTING.FORTH.
T.T.⁵

Pomiędzy stylizowanymi na rzymskie inskrypcje kropkami chodzi według Stanisława Barańczaka „z grubsza o coś takiego: jednemu ojcu (dosłownie: jednemu, który spłodził, powołał do życia) następujących sonetów – Panu W.H. – wszelkiej szczęśliwości oraz owej wieczności obiecaney przez naszego wiecznie żywego Poetę życzy przychylny (dosłownie: dobrze życzący) poszukiwacz przygód, wybierający się w drogę T.T.”⁶. Autorstwa tych słów odmawia się Szekspirovi z trzech zasadniczych powodów. Najbardziej bezdyskusyjny z nich to inicjały T.T., które nieubłaganie ciążyą w stronę Thomasa Thorpe’a – pierwszego wydawcy *Sonetów*. Wskazuje na niego też niezręczność stylistyczna, jaką bez wątplenia jest sformułowanie: „życzy dobrze życzący” (*„wisheth the well-wishing”*). Trudno posądzić o nią autora *Makbeta* i *Hamleta*. Kolejnego argumentu dostarcza niejasna wymowa słów *the onlie begetter*. Wielu komentatorów (Auden, Rowse, Barańczak) bierze pod uwagę możliwość, że „jedynym ojcem” *Sonetów* nie był dla Thomasa Thorpe’a ani ich ojciec „biologiczny” (William Szekspir), ani „duchowy” (adresat), lecz po prostu bliżej nieokreślony Mr. W. H., który zdobył dla wydawcy tekst i został tym samym przybranym rodzicem *Sonetów*, pozostawiając Thorpe’owi druk oficjalnego aktu adopcji.

Szekspirologia niechętnie uznaje Pana W.H. za przypadkowego „łowcę słów”. Częściej niż „kimś nieokreślonym” jest on dla niej znacznie młodszym od Szekspira, olśniewająco pięknym arystokratą, innymi słowy – Henrykiem Wriothlesley, trzecim hrabią So-

⁴ Czwarty wers pierwszego sonetu, przekład K.P.

⁵ S. Barańczak, *Nie igraszka czasu*, wstęp do: W. Shakespeare, *op. cit.*, s. 9.

⁶ *Ibidem*.

uthampton (1573-1624), patronem Szekspira i mecenasem jego twórczości, adresatem dedykacji do obu poematów narracyjnych – Jego Lordowską Mością, której Szekspir ofiarowywał swą nieskończoną miłość: „*The love I dedicate to your Lordship is without end...*”⁷. Do ustalonej w ten sposób tożsamości dołącza zazwyczaj cała fabuła: zaniepokojona nieustabilizowanym trybem życia hrabiego rodzina miała nakłonić nadwornego poetę, by przekonał lorda do małżeństwa i ojcostwa za pomocą poetyckich środków perswazji, co zaowocowało powstaniem siedemnastu sonetów „prokreacyjnych”. W międzyczasie królowa Elżbieta prawie została otruta przez swego osobistego lekarza doktora Lopeza, do czego w oczywisty sposób odnosi się druga kwartyna sonetu nr 107: „*Śmiertelny Księżyc wynurza się z zaćmienia...*”⁸. Rok egzekucji medyka-truciciela (1594) wyznacza jednocześnie datę powstania *Sonetów*, które zostały napisane jako stenogram burzliwej znajomości poety z narcystycznym Adonisem i ciemnowłosą Wenus⁹.

Sarkastyczny powrót do pytania o tożsamość androgynicznej muzy Szekspira to moment, w którym zataczamy błędne koło. Zalane szkłem posłużyłoby jako zwierciadło, w którym zobaczylibyśmy tylko, jak czyjeś dłonie splatają dwukolorowe włosy¹⁰ w gordyjski warkocz. Przecięcie go nie skłoniłoby zwierciadlanej postaci do stosownego okrzyku i nagłego *en face*. Po drugiej stronie wiersza może stać ktokolwiek: Henry Wriothesley, wygrywający z nim kolejnością inicjałów William Herbert, młody aktor William Hews, a także księżycowa Królowa i Czarna Dama. Wchodząc do sonetu, wszystkie postaci zmieniają stan skupienia na podobnych zasadach, rezygnują z twarzy i zrastają się rymami w syjamskie nieskończonoraczki. Oddzielenie ich od siebie i sporządzenie odlewu najbardziej prawdopodobnego z nich nie leży w mocy *Sonetów*. Ich liryczni bohaterowie są „niejednorazowi aż do szpiku kości”¹¹ – atrybuty i cechy, z których się składają, przechodzą z rąk do rąk, a ich „gotowe do żywienia uczucia” aktualizują się podczas każdej lektury, są zawsze gotową do transfuzji, pozbawioną własnego serca krwią o wszystkich możliwych grupach i współczynnikach. Niektórzy biorcy pytają o to, czy jest błękitna i czy stoi za nią doświadczenie.

Historia sonetu do Szekspira Sycylijskie strambotto i sonet petrarkowski

„Nie umiemy wskazać, ani kiedy, ani kto po raz pierwszy napisał sonet” – żali się na łamach „Poezji” J.Z. Lichański¹². „Mgłę mitologiczną”, w której giną początki sonetu, dodatkowo zagęszcza fakt, że z historycznego punktu widzenia powstanie gatunku

⁷ Początek dedykacji do *Gwałtu na Lukrecji*. Por. A.L. Rowse, *Shakespeare's Sonnets*, New York 1964, s. XIII.

⁸ „*The mortall Moone hath her eclipse indur'de...*” przekład J.M. Rymkiewicza. W elżbietańskim slangu poetyckim „*Moone*” oznaczał podobno (a raczej oznaczała – w języku angielskim księżyc jest rodzaju żeńskiego) Jej Królewską Mość *Herself*.

⁹ O której wiadomo dzisiaj już naprawdę niewiele, co nie zmienia faktu, że i dla niej znalazło się w szekspiologii imię i nazwisko: Mary Fitton.

¹⁰ „Jasnym aniołem jest mi mężczyzna; złym duchem – Kobieta, której włos jest mrokiem nasycony”
Sonet 144, tłum. S. Barańczak, *op. cit.*, s. 171.

¹¹ Por. W. Szymborska, *Próba*, w: tejże, *Wiersze wybrane*, Kraków 2001, s. 53.

¹² J.Z. Lichański, *Dlaczego sonet*, „Poezja” 1973, nr 6, s. 25.

przypada na tzw. mroki średniowiecza. Choć ciężko je sobie wyobrazić na niezbyt goetyckiej Sycylii – to właśnie tam między XII a XIII wiekiem ukształtowała się nowa forma poetycka¹³. Jak pisze autor monografii gatunku, J. Fuller, jej istotą nie była liczba wersów (14), lecz napięcie pomiędzy dwiema, asymetrycznymi częściami: otwierającą utwór, dwuzwrotkową oktawą i składającym się z dwóch tercyn sestetem¹⁴. Oba ukształtowania metryczne wywodzą się z sycylijskiej poezji ludowej, tzw. *strambotto* – krótkich, dwuzwrotkowych pieśni miłosnych, wśród których sześciowersowe *canzuni* należały wprawdzie do rzadkości, ale po „dosztukowaniu” do oktaw stworzyły zbyt atrakcyjną hipotezę genetyczno-genologiczną, by dało się o nich zapomnieć¹⁵. Nie mniej pociągająca (zwłaszcza dla muzykologa) jest przytoczona przez Fullera propozycja M. Praza, który asymetryczną relację pomiędzy częściami sonetu wywodzi z muzycznych opracowań zlewających się w suity *strambotti*. Śpiewane po sobie oktawy i sestety różniła od siebie według Praza nie tylko metryka, ale też tonacja, której zmiana została doceniona jako ciekawy chwyt artystyczny ginący dotychczas w granicznym „międzyformiu”. W nowopowstałej formie sonetu architektoniczne „kresy” znalazły się paradoksalnie w samym sercu pieśni¹⁶.

Pierwszym znanym z nazwiska autorem, jaki pojawia się w historii sonetu, jest Giacomo da Lentino, sycylijski prawnik na dworze Fryderyka II, który w pierwszej połowie XIII wieku napisał szereg podzielonych na oktawę i sestet *endecasillabos*. Choć wielu współczesnych mu autorów podjęło nową, asymetryczną formę wiersza, historycznoliteracką sławą cieszy się do dzisiaj głównie Guittone d'Arezzo (1235-1294 – ponad 200 lat starszy od swego teoretyczno-muzycznego „homonimu”) – tokański poeta, w którego twórczości utrwaliła się oktawa ABBA ABBA, przejęta potem przez Dantego (*Vita Nuova*, 1295) i Petrarę (*Canzoniere*, 1327-1368).

Jak stwierdził Dante: „ten, kto pierwszy zabrał głos jako poeta w języku ludowym, wystąpił dlatego, gdyż chciał, aby słowa jego pojęła kobieta, której niełatwo przychodziło zrozumieć wiersze łacińskie” (*Vita nuova*, XXV)¹⁷. A jednak – mimo tego, że z łaciny rezygnowano w słusznym celu – do dobrego tonu należała lekceważąca pobłażliwość dla włoskich „błahostek, *nugellae*, okruczków, nazywanych przez Petrarę *rerum vulgarium fragmenta*, w przeciwstawieniu do dzieł znacznych, pisanych po łacinie i z tego już powodu mających jakoby rękojmię nieśmiertelności”¹⁸. Uznana potem za kwintesencję poetyckiego kunsztu i finezji forma sonetu uważana była początkowo za nieco wstydliwą „słabostkę”. Jej wymyślna budowa nie uszlachetniała popolitości materiału. Mimo to – poprzez „obcą erotykowi starożytności idealizację kobiety i budzonych przez nią uczuć” – udało się spiętrzyć sonety w architekturę, która spełniła zadanie postawione niegdyś przed Wieżą Babel – sięgnęła nieba, by pograć wykreowaną przez Dantego postać kobiety anioła (*donna angelicata*) w – jak to ujmuje Mieczysław Braher – „mgławicach mistycznych konstelacji”¹⁹.

¹³ Por. *Sonet*, hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich*, Kraków 2006, s. 715.

¹⁴ J. Fuller, *The Sonnet*, London 1972, s. 2.

¹⁵ Por. *Sonet*, hasło w: *Encyclopædia of poetry and poetics*, Alex Prenninger (red.), Princeton 1965, s. 782.

¹⁶ Por. J. Fuller, *op. cit.*, s. 5.

¹⁷ Por. M. Braher, *Wstęp*, w: F. Petrarca, *Sonet* do Laury, tłum. J. Kurek, Warszawa 1955, s. 5.

¹⁸ *Ibidem*, s. 11.

¹⁹ *Ibidem*, s. 5. Tam też: „obca erotykowi starożytności...”

Choć Francesco Petrarca jest przez Brahmę postrzegany jako ten, który (wprawdzie oględnie) sprowadził ukochaną na ziemię (Petrarkowska Laura nie tylko pomaga dojść do duchowej doskonałości, ale też – w odróżnieniu od Danteskiej Beatrycze – ma rzęsy „jak heban”, a nawet paznokcie „pięć różowych pereł”)²⁰, to właśnie w poezji autora *Canzoniere* konwencja dworskiej miłości zderzyła się z „częściowo filozoficznym (neoplatonizm), częściowo chrześcijańskim idealizmem”²¹ i stała się punktem odniesienia dla całej późniejszej liryki miłosnej, także Szekspirowskiej. To poeta laureat rozpoczął wielką licytację pochwalnych hiperboli, w której wzięty później udział wszystkie renesansowe sonety; to w jego niekończących się laudacjach *the poetry of praise*²² ma swoje nowożytno źródło, choć wydawałoby się, że dobiega kresu i ostatecznie się wyczerpuje:

Nie było nad nią piękności i nie ma.
I myślę, że nie będzie. Lecz tak skromna
Była, że ledwo ją dostrzegła ziemia. (sonet 350)²³

Zgodnie z charakterystycznym, dwoistym idealizmem: „lustro urody zgoła bezprzykładnej” (sonet 186)²⁴ odbija wyższy, duchowy, kryjący się u kresu retorycznych pytań porządek:

Z jakiej to sfery nieba, z czyjej myśli
Tak doskonały wzór natura wzięła
Do tej cudownej twarzy, w której błysły
Najwyższe cechy nieziemskiego dzieła? (sonet 159)²⁵

O sto sonetów później jego pochodzenie nie jest już dłużej tajemnicze: „z Raju pochodzi oczu jej wrodzona słodycz” (sonet 261)²⁶. W odróżnieniu od Szekspirowskiego ideału, który nieśmiertelność osiąga wielokrotnie już w życiu doczesnym²⁷, a śmierć zdaje się dla niego tylko jedną z wielu retorycznych figur, Petrarkowska Laura – „ta, która chwałą przodowała w świecie i była dowodem istnienia aniołów”²⁸ – umiera w połowie cyklu, dzieląc *Canzoniere* na dwie części: *In vita* (w barokizującym przekładzie Jalu Kurka: *Na cześć Madonny Laury żywej*) i *In morte* (*Na cześć Madonny Laury umarłej*). Z wysokości Królestwa Niebieskiego Laura przemawia do poety słowami²⁹, które mogłyby wejść do Pisma Świętego, wygłasza psalmiczny „apokryf”:

²⁰ Por. sonet 157 (*Quel sempre acerbo...*) i 199 (*O bella man...*) w: F. Petrarca, *op. cit.*, s. 38 i 45.

²¹ J.B. Leishman, *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, Oxford 1968, s. 44-45.

²² *The poetry of praise* – poezja pochwalna, poezja pochwały – to dla J. Finemana nie tylko model poezji *per se*, ale też źródło zasadniczego, lirycznego paradoksu (zakamuflowanej autoreferencyjności – Fineman dowodzi, że sonet renesansowy właściwie „nie sławi, tylko mówi o sławieniu”, sławiąc w istocie własne sławienie) i zarazem centralna kategoria w rozważaniach o *Sonetach* Szekspira. Por. J. Fineman, *Shakespeare's perjured eye*, London 1986, s. 1-357.

²³ F. Petrarca, *op. cit.*, s. 113.

²⁴ *Ibidem*, s. 43.

²⁵ *Ibidem*, s. 39.

²⁶ *Ibidem*, s. 69.

²⁷ Por. sonety: 67, 65, 63 w: W. Shakespeare, *Sonety*, *op. cit.*

²⁸ Por. sonet 243 w: F. Petrarca, *op. cit.*

²⁹ Jasnooki młodzieniec nie został przez Szekspira dopuszczony do głosu, o Czarnej Damie nie wspominając.

Nie płacz po mnie, przez śmierć stałam się lepsza.
Życie mam wieczne. Gdy zamknęłam oczy,
Wzrok mi się otwarł na światło od wnętrza. (sonet 279)³⁰

Także poeta – „choć w męce pogrążon”³¹ – godzi się w końcu ze stratą i myśli o ukochanej w chrześcijańskim duchu, zdradzając jednocześnie jeden ze swoich głównych poetyckich celów:

Rozmyślam o niej, żywej i umarłej,
Nie – najpierw żywej, potem nieśmiertelnej,
Chcę, by ją poznał świat i kochał bardziej. (sonet 333)³²

Drugie zadanie, jakie udało się wypełnić w *Canzoniere*, nie dotyczy już Laury, lecz samego Laureata:

Cel mój jedyny był w tym, by choć mały
Upust dać sercu, co z boleści kona,
W jaki bądź sposób, nie dla próżnej chwały
Płaczu szukałem, a nie sławy z płaczu. (sonet 293)³³

Choć do narodzin „poetyckiej subiektywności” doszło według J. Finemana dopiero w *Sonetach* Szekspira³⁴, a utworom Petrarcki zarzuca się często wyrafinowaną sztuczność i „wirtualność” uczuć – nie ulega wątpliwości, że „falowanie życia wewnętrznego”³⁵ to drugi z wielkich tematów *Canzoniere*. Petrarkowski *Śpiewnik* stał się dla późniejszych poetów podręcznym kompendium cierpienia, leksykonem udręk, które po przetasowaniu łatwo układały się w nowe sonetowe cykle. Także Szekspir zapożycza się u Petrarcki w liczne „sytuacje liryczne” i retoryczne koncepty. Podobnie jak Laura, tajemniczy młodzieniec odwiedza poetę we śnie (sonety 27 i 28 Szekspira, 250 Petrarcki), na równi z Laurą zwycięża porównanie z całą „historią piękna”. „Może się komuś wyda zbyt przesadną chwałą tej, w której mój podziw złożyłem”³⁶ i dalej: „Bałwochwalstwem niech mojej miłości nie zowie nikt – ani jej przedmiotu idolem nie mieni”³⁷. Te dwa zdania dzieli od siebie ponad dwieście lat, a trudno przecież uwierzyć, że nie pochodzą z jednego sonetu. Oczywiście Szekspir nie jest „angielskim Petrarcką” – wykracza poza włoską konwencję w wielu momentach. Płec adresata to najbardziej oczywisty, ale wcale nie najistotniejszy z nich – język pochwały okazuje się w dużej mierze uniseksualny; wierszowany piedestał, na którym Szekspir umieszcza pięknego przyjaciela jak najbardziej mieści się w kanonie *the poetry of praise*. Obrzucana inwektywami Czarna Dama, której włosy są „jak druty”³⁸ – już zdecydowanie nie. Nim jednak Szekspir za-

³⁰ F. Petrarca, *op. cit.*, s. 81.

³¹ *Ibidem*, sonet 292, s. 88.

³² *Ibidem*, s. 103.

³³ *Ibidem*, s. 89. Cel „jedyny” oczywiście bardziej retorycznie niż logicznie.

³⁴ *The invention of poetic subjectivity* to podtytuł jego książki pt. *Shakespeare's perjured eye*.

³⁵ M. Brahmer, *op. cit.*, s. 9.

³⁶ Sonet 247 w: F. Petrarca, *op. cit.*, s. 63.

³⁷ Sonet 105 Szekspira w tłum. S. Barańczaka, W. Shakespeare, *op. cit.*, s. 133.

³⁸ *Ibidem*, sonet 130.

stąpi kobietę anioła ciemnowłosą diablicą, młodszy o pół wieku Thomas Wyatt (1503-1542) przetłumaczy kilka wierszy Petrarcki i przeszczepi do Anglii to, co autor *Hamleta* pokaże później w krzywym zwierciadle.

Sonet angielski

Szesnastowieczne przekłady Wyatta nie były angielskim debiutem Petrarcki. W 1380 roku Chaucer przetłumaczył kilka sonetów z *Canzoniere* i włączył je do pierwszej księgi swego poematu narracyjnego pt. *Troilus and Criseyde*³⁹. Już w czternastowiecznej Anglii był więc Petrarca obecny duchem. Ciałem – dopiero w stuleciu XVI, bowiem Chaucer nie zachował oryginalnej budowy sonetów, dostosowując włoską *ottava rima* i *sestetto* do swego własnego układu stroficznego⁴⁰.

Translatorski wysiłek Wyatta nie zawsze był doceniany. Nawet oddającym mu życzliwie sprawiedliwość monografistom zdarzało się „przepraszać za sonety”. E.M.W. Tillyard posunął się wręcz do stwierdzenia, że „ze względu na własną reputację, Wyatt nigdy nie powinien był importować sonetu do Anglii”⁴¹. Autor fundamentalnej pracy *The Elizabethan Love Sonnet*, Sir J.W. Lever nie podziela wprawdzie tego punktu widzenia, przyznaje jednak, że część wierszy Wyatta sprawia wrażenie „kanciastych tłumaczeń”⁴².

Piekło artystycznych walorów sonetów Wyatta zostało bez wątpienia wybrukowane najlepszymi chęciami – tudorski poeta starał się jak najwierniej przełożyć włoskie oryginały. Niewielka *licentia poetica*, na którą się odważył, zaważyła na powstaniu gatunku, który nazywamy dzisiaj sonetem angielskim. Jego znakiem szczególnym jest końcowy, rymowany stycznie dwuwiersz (znany w ojczyźnie swego wynalazcy jako *couplet*). Ta drobna na pozór modyfikacja zaburzyła całą architekturę sonetu – zamiast oktawy i sestetu kompozycja rozpadła się na trzy czterowiersze i końcowy dystych – dające więcej swobody od włoskiej oktawy – dowolnie rymowane kwartyny i prowokujące do epigramatycznej pointy *post scriptum*.

Po zmianie konstrukcji sonet przestał być rymowaną katedrą dla wytrwale deifikowanej Madonny. W liryce wyznania anglikańskiego renesansowa *poetry of praise* nigdy nie posunęła się tak daleko, jak w sonecie włoskim. Niechęć do mistycznej apoteozy Lever tłumaczy nie tylko szesnastowiecznym purytyzmem, ale też czymś tak efemerycznym, jak „północna mentalność”, inna „atmosfera duchowa”, której opozycyjność w stosunku do śródziemnomorskiej dostrzega za Tolkienem już na poziomie pierwotnych mitologii⁴³. Nawet Wyatt, gdy choć trochę przekracza granicę pomiędzy imitacją a oryginalną twórczością, zastępuje petrarkowski pejzaż wewnętrzny krajobrazem dużo surowszym, bardziej racjonalnym i przyziemnym, w którym miejsce romantycznych porywów uczucia zajmuje „tudorski egotyzm”⁴⁴.

³⁹ Por. *Introduction*, w: F. Petrarca, *Canzoniere*, tłum. i opr. A. Mortimer, London 2002, s. XXV.

⁴⁰ Trzech zwrotek tzw. *rhyme royal*, siedmiowersowego pentametry jambicznego o układzie ABABBCC (*Ibidem*, s. XXV).

⁴¹ „For the sake of his reputation, Wyatt had better not have imported the sonnet into England”. E.M.W. Tillyard, *Preface*, w: *The poetry of Sir Thomas Wyatt*, London 1929, s. VI.

⁴² „Rough translations”, por. J.W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnet*, London 1955, s. 15.

⁴³ *Ibidem*, s. 9-10.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 26.

Niewiele bliższy Petrarce jest pierwszy wielki cykl sonetowy, jaki powstał w języku angielskim. Sidneyowski *Astrophel and Stella* ukazał się drukiem w 1591 roku – pięć lat po śmierci autora, któremu po ucieczce Henryka Walezego proponowano podobno polski tron⁴⁵. Zależność Sidneya od Petrarki J.W. Lever streszcza w łacińskiej formule *similis materiei dissimilis tractatio*⁴⁶. Podczas gdy pióro poety laureata nieustannie krąży wokół wielkich abstrakcji (piękna, prawdy, fatum), wiersze Sidneya koncentrują się raczej na okolicznościach afektu. Uczucie do Stelli trwa w realiach świata, który w większej mierze niż do niej należy do jej wszechstronnego kochanka. Widzimy go jako artystę, dyplomatę, żołnierza, wykształconego humanistę, pobożnego chrześcijanina⁴⁷ – człowieka renesansu (dosłownie i w przenośni). W natłoku odrodzeniowych zajęć dla Stelli zostaje często tylko końcowy dystych.

Miłosne zwierzenia wypisał Sidney niejako na rewersie własnego autoportretu, zawoalował je nie panieńskim woalem, lecz rycerską kolczugą i tzw. wiatrem historii. Róża wiatrów, którą również sam sobie wręczył, nie zakwitła dla Stelli, choć czy można sobie wyobrazić lepszy prezent dla Gwiazdy niż wieczna wietrzność, po którą sama nie może się schylić? Trudno się dziwić, że Sidneyowska ukochana została platonistką, potępiła zmysły i nakłaniała kochanka, by szukał miłości poza cielesnym pożądaniem⁴⁸.

Pomiędzy rokiem wydania *Astrophela i Stelli* (1591), a ukazaniem się kolejnego wielkiego cyklu – Spenserowskich *Amoretti* (1595), sonetomania przerodziła się w prawdziwą epidemię: w ciągu zaledwie czterech lat w druku pojawiła się większość elżbietańskich *quatros* i *octavos* (*Delia* Daniela – 1592, *Phyllis* Lodge'a – 1593, *Diana* Constable'a – 1594, *Ideas Mirrour* Draytona – 1594, a z długiej listy nazwisk i tytułów sporządzonej przez J. Fullera wybrałem tylko tę skromną mniejszość, której przed całkowitym zapomnieniem bronią incydentalne wzmianki w literaturze przedmiotu)⁴⁹.

Amoretti Spensera (1552-1599) z pewnością w większym stopniu podejmują petrarrowskie spory o uniwersalia niż liryki Sidneya. Pomimo to J.W. Lever chce w nich widzieć przede wszystkim intymny pamiętnik dworskiej miłości, historię uczuć dwojga kochanków, których związek oczekuje na uświęcenie w małżeństwie⁵⁰. W ramach *Amoretti* ból zwycięża jednak nad szczęściem już na poziomie wyabstrahowanej z poezji historii – podobnie jak Sidneyowski *Astrophel i Stella*, cykl Spensera kończy się rozłączeniem zakochanych. Nim do tego dojdzie, Spenserowska wybranka nie okaże się kobietą aniołem, ale „dzikszą od lwa i lwicy razem wziętych” (sonet 20) Królową Nocy. Na jej następczynię proces historycznoliteracki wyznaczy oczywiście Szekspirowską Czarną Damę.

Spenserowskie *Amoretti* wyznaczają niejako oś symetrii elżbietańskiej mody na sonet, są wierzchołkiem góry lodowej, która po 1595 roku piętrzyła się jeszcze przez dwa lata, po czym stopniowo zaczęła topnieć. Wydane dopiero w 1609 roku Szekspirowskie *Sonety* są w tym kontekście nieco zaskakującą remisją, powrotem długo niewidzianego bohatera, którego zdążono już w myślach uśmiercić. Oczywiście dopiero w Szekspirowskim *Quatro* sonet okazał się – niczym Petrarkowska Laura – „najpierw żywy, potem nieśmiertelny”.

⁴⁵ *Poeci języka angielskiego*. H. Krzeczowski, J.S. Sita, J. Żuławski (red.), Warszawa 1969, s. 209.

⁴⁶ J.W. Lever, *op. cit.*, s. 62. Za Wergiliuszem, który powołuje się na Homera.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 71.

⁴⁸ Sonet 62. Por. J.W. Lever, *op. cit.*, s. 80.

⁴⁹ J. Fuller, *op. cit.*, s. 38.

⁵⁰ J.W. Lever, *op. cit.*, s. 96, 100.

Przedstawienie pełnej recepcji *Sonetów* wykracza oczywiście poza ramy tego szkicu. Panoramiczna, chronologiczna typologia interpretacji A. Nejgebauera zawiera w sobie jednak nie tylko zamknięty w określonych ramach czasowych dorobek szekspiologii, ale też systematycznie wyłożone przesłanki interpretacyjne, reprodukowalne w nieskończoność schematy myślowe podejmowane przez znawców przedmiotu niezależnie od metryki.

W swoim artykule Nejgebauer przedstawia krótką historię (romantyzm – I poł. XX w.) odczytań Szekspirowskiego cyklu. Zgodnie z ustaleniami angielskiego badacza, zawartość *Quatro* była przez najwcześniejszych komentatorów rozumiana jako tekst: autobiograficzny, „fikcyjny” i „ezoteryczny”⁵¹.

Pierwsza orientacja interpretacyjna zostaje przez Nejgebauera dyskretnie wyśmiana; wyznawcom poglądu, iż *Sonety* to wierny zapis prawdziwych (historycznych) zdarzeń z życia prawdziwych ludzi, autor udowadnia (mogłoby się wydawać, że poniewczasie – przeciwnie, nurt biograficzny nigdy nie został z szekspiologii do końca wyparty), że autor *Otella* nie napisał niczego, co pozwoliłoby ulokować jego bohaterów w jednym tylko czasie i przestrzeni, że istotą postaci lirycznych jest ich metafizyczny „nieaktualizm”⁵². W sposób, który umożliwiłby napisanie życiorysu, mogli nigdy nie istnieć. Już sama nieśmiertelność, jaką osiągnęli w wierszu, zdaje się rzucać poważne wyzwanie zamkniętym biografom ich (ewentualnych) pozaliterackich pierwowzorów.

Co ciekawe, niechlubną tradycję tych najbardziej niepoetyckich odczytań zapoczątkowało zdanie wygłoszone przez wybitnego angielskiego poetę, Williama Wordswortha: *with this key, Shakespeare unlocked his heart* – „sonet był kluczem, którym Szekspir otworzył swoje serce”. Romantyczna sentencja Wordswortha okazała się później ulubionym mottem biograficznej detektywistyki, jej wymowa jest chyba jednak zbyt wieloznaczna, by nie wziąć poety jezior pod obronę i nie dostrzec w jego słowach głębszej racji⁵³ – pomijanego wytrwale wymiaru duchowego, po którego wyrugowaniu *Sonety* bywają pękiem 154 kluczy do Szekspirowskiej biografii i obyczajowości elżbietańskiej Anglii.

W karykaturze formuły Wordswortha idealnie mieści się propozycja Rowse’a. Dociekliwy historyk nie poprzestaje na rekonstruowaniu elżbietańskich życiorysów – wnika głęboko w Szekspirowską duszę i wyjaśnia, że *Sonety* to nie zagadka, a „komunikat wysłany bezpośrednio, wprost, przez jedną osobę do drugiej, ze szczerych i prostych pobudek”⁵⁴. Dostrzeżenie szekspirowskiej prostolinijności ułatwiają sporządzone przez Rowse’a, prozatorskie parafrazy wszystkich sonetów – kuriozalne przekłady filologiczne z angielskiego na angielski. Dopiero w tej postaci wiersze Szekspira zrywają ze swą komunikacyjną jednorazowością i skupiają uwagę szerszego grona czytelników.

⁵¹ A. Nejgebauer, *Twentieth-century studies in Shakespeare's Songs, Sonnets and Poems: The Sonnets*, „Shakespeare Survey” 1962, Cambridge, nr 15, s. 15.

⁵² Por. L. Nowak, *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie studia z filozofii humanistyki” 1996, t. 3, nr 16, s. 79.

⁵³ Por. S. Barańczak, *Nie igraszka czasu*, op. cit., s. 23.

⁵⁴ „*The Sonnets were not written as a puzzle; they were written straightforwardly, directly, by one person for another, with an immediate and sincere impulse*”. A.L. Rowse, op. cit., s. VII.

Zgodnie z ustaleniami Nejgebauera fikcję literacką dostrzeżono w *Sonetach* dopiero na początku XX wieku. Historia literata okazała się nagle historią literatury. Tacy badacze, jak M.J. Wolff (*William Shakespeare*, 1903) i S. Lee (*Elizabethan Sonnets*, 1904; *Shakespeare's Sonnets*, 1905) jako pierwsi przestali utożsamiać bohaterów lirycznych Szekspira z elżbietańskimi śmiertelnikami i odszukali ich przodków w renesansowej konwencji sonetowej. W swoich ustaleniach okazali się dużo mniej kategoryczni niż „southamptoniści i pembrokiści” – zwolennicy teorii biograficznej. S. Lee zdecydował się nawet na stwierdzenie, że obok sonetów konwencjonalnych można w cyklu odnaleźć ogniwa „czysto osobiste”. To mieszane stanowisko stało się dość popularne wśród późniejszych badaczy (Beeching, Bates, Alden). *Sonetom* nie odmawiano już dłużej ich literackości, upierano się jednak przy tym, że konwencjonalna stylizacja mogła posłużyć do opisu prawdziwych ludzi i wydarzeń.

Interpretacje, którym Nejgebauer nadał miano „ezoterycznych”, to takie odczytania Szekspirowskiego cyklu, które nie chcą w *Sonetach* widzieć żadnej historii – ani autobiograficznej, ani fikcyjnej. Zamiast tego starają się odkryć „sekretne znaczenie całości”, udowodnić, że osoby liryczne to alegorie wielkich abstrakcji itd. Taka redukcja „żywej tkanki poezji” do jednej idei lub kilku posagowych personifikacji nie zostaje przez Nejgebauera pozytywnie oceniona, angielski badacz nie poprzestaje jednak na wyrazach dezaprobaty i przytacza kilka przykładów: „Uczymy się np. od J.E.G. Montmorency, że Młodzieniec to Życie i Dobro, a Czarna Dama – Śmierć i Zło, podczas gdy J.F. Forbis uważa *Sonet* za zapis Szekspirowskiej dipsomanii [rodzaj alkoholizmu], a pięknego młodzieńca – nie tylko za alegorię Wina, ale też personifikację poetyckiego Natchnienia”⁵⁵.

Począwszy od lat trzydziestych minionego wieku tego typu dionizyjskie koncepcje coraz rzadziej pojawiały się w poświęconym *Sonetom* piśmiennictwie, a złożona natura Szekspirowskiego cyklu coraz skuteczniej opierała się trywializującym uproszczeniom. Jak twierdzi Nejgebauer – nawet te najbardziej nedorzeczne interpretacje stały się dużo ostrożniejsze i subtelniejsze⁵⁶. Nieustannie ewoluujące, coraz bardziej eklektyczne strategie interpretacyjne powtarzały najczęściej dwa założenia: że Szekspirowskie *Sonet* nie są zbiorem niezależnych od siebie liryków, lecz wielkim „utworem cyklicznym”, który pozwala na „zamaszyste generalizacje”⁵⁷ oraz że prawdy o nim należy szukać poza nim – w biografii Szekspira, w historii literatury, we własnych konstrukcjach myślowych. Niemniej – jak zauważa H. Vendler – jako że „wiersz to nie esej”, różnica pomiędzy jego parafrazowalną zawartością ideową a nim samym przypomina różnicę pomiędzy sokiem z pomarańczy a pomarańczą⁵⁸. Tekstem *Sonetów* jako takim interesowała się oczywiście już Nowa Krytyka (J.C. Ransom, *Shakespeare at Sonnets*, 1938), jednak „substancja” nawet najbardziej ahistorycznie zorientowanych interpretacji nie przestaje być „esejem” – czymś dużo bardziej odległym od poezji niż np. od powołanego do życia przez S. Greenblatta, opozycyjnego w stosunku do ujęć strukturalistycznych.

⁵⁵ A. Nejgebauer, *op. cit.*, s. 16.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Sweeping generalizations* – L.C. Knights, *Shakespeare's Sonnets*, w: *Casebook on Shakespeare's Sonnets*, New York 1964, s. 173.

⁵⁸ „I assume that a poem is not an essay, and that its paraphrasable propositional content is merely the jumping-off place for its real work (...)”. H. Vendler, *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge 1999, s. XIII.

ralistycznych Nowego Historycyzmu⁵⁹. Wydaje się, że tym, co łączy ze sobą wszystkie, najbardziej nawet sprzeczne ideowo, lecz zawsze dyskursywne ujęcia, jest ich przedustawne abstrahowanie od aktu lektury, programowe niejako zatajanie przeżycia estetycznego i duchowego rezonansu z Szekspirowską liryką. W dehumanizującej poezji humanistycznej *Sonetów* nie są niejako czytane, lecz raz na zawsze, bezosobowo przeczytane, a pokłosiem tej zagadkowej, ponadpodmiotowej czynności są zawieszane w egzystencjalnej próżni abstrakcje.

Podobnie jak pieśń, interpretacja może się jednak obyć bez słów, może zacytować sonet w całości i być jego głośną, osobistą lekturą. Oczywiście tylko w muzyce. Trwanie w niej to dla sonetu przetrwanie – zachowanie takiej postaci, jaką każdy komentarz nieuchronnie rozpuszcza w swej własnej werbalności. Rezygnując ze śpiewu, nie sposób „ocalić *Sonetów* od zniekształcenia”, paradoksalna natura poezji pozwala chyba jednak założyć, że można się do niej zbliżyć – uprzednio nieco się odalając.

*Dwie odslony szekspirologicznej sonetomanii:
interpretacje M. Kriegera i J.B. Leishmana*

Elżbietańska sonetomania miała swój szekspirologiczny odpowiednik w latach sześćdziesiątych minionego wieku. Ukazała się wówczas ogromna liczba najróżniejszego rodzaju studiów nad *Sonetami* – od nieco szkolnych egzegez wybranych ogniw cyklu (H. Landry, *Interpretations in Shakespeare's Sonnets*) poprzez ciekawą propozycję spojrzenia na *Sonetów* przez pryzmat współczesnej poetyki (Nowej Krytyki – M. Krieger, *A Window to Criticism: Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics*), a na studiach komparatystycznych skończywszy (M.C. Bradbrook, *Shakespeare and Elizabethan Poetry* oraz wysoko oceniona przez Audena praca J.B. Leishmana, *Themes and Variations in Shakespeares Sonnets*). Wnikliwe i – dzięki odmiennej polaryzacji – wzajemnie się uzupełniające studia Kriegera i Leishmana zasługują chyba na szczególną uwagę.

Nowokrytyczne zacięcie Kriegera ujawnia się już we wstępnym rozdziale jego rozprawy, w którym to autor zastępuje pojęcie „języka poetyckiego” – akcentującym indywidualność każdego sonetu „językiem wierszy” („*the language of poems*”)⁶⁰. Ów język jednorazowych manifestacji lirycznych może być według Kriegera postrzegany jako: okno na świat; sieć zwróconych ku sobie luster, które zamykają się w labiryncie własnych odbić; ta sama sieć, w której lustra okazują się jednak ostatecznie w cudowny sposób oknami⁶¹. W poezji Szekspira autor widzi przede wszystkim „cud przekrocze-

⁵⁹ „(...) który zresztą – niczym Święte Cesarstwo Rzymskie – stale przeczy swojej własnej nazwie”. (S. Greenblatt, *Poetyka kulturowa*. Kraków 2006, s. 161). „Pozornie odosobniona siła jednego geniuszu jest ściśle związana ze zbiorową energią społeczeństwa”, lecz „to raczej miłość, a nie władza, sprawia, że świat się kręci”. S. Greenblatt, *op. cit.*, s. 162-163.

⁶⁰ M. Krieger, *A Window to Criticism: Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics*, Princeton 1964, s. 3. Trudno powiedzieć, dlaczego przy tej indywidualizującej motywacji Krieger nie zdecydował się po prostu na „język wiersza”.

⁶¹ „(...) *three ways in which we can view this language as functioning: (1) as window to the world, (2) as enclosed set of endlessly faceted mirrors ever multiplying its maze of reflections but finally shut up within itself, and (3) as this same set of mirrors that miraculously becomes window again after all*”. *Ibidem*, s. 3.

nia". Zwierciadlano-okienne metafora, która służy początkowo przede wszystkim do budowy „osobistej” teorii literatury, zostaje potem przez Kriegera zaangażowana do opisu Szekspirowskiego cyklu (cała druga część pracy nosi zresztą tytuł *Lustro jako okno w Sonetach Szekspira – The Mirror as Window in Shakespeare's Sonnets*, a zadanie, jakie autor sobie w niej stawia, to wydobycie zawartego w *Sonetach implicite* systemu metaforycznego)⁶².

W rozumieniu Kriegera pierwsze 17 sonetów to próba przekonania młodzieńca, by zamiast w „lustrze Narcyza” („*the mirror of Narcissus*”) – spojrzeć w nieco „cukierkowo” po polsku brzmiące „magiczne lustro miłości” („*the magical mirror of love*”), które prowadzi do licznych, nieznanych prostoliniowej tafli Narcyza komplikacji. Najistotniejszą z nich jest to, że w ramach *Sonetów* miłosne zwierciadło materializuje się w kilku postaciach. Najbardziej petrarkowską są oczy kochanka – podwójne lustro, które w okolicach kupletu okazuje się „oknem do serca” (Krieger omawia w tym kontekście wzgardzony przez Levera sonet 24). Stworzona z odbijających się spojrzeń bariera wzrokowa rozwiewa się w „wiodącą prosto do duszy kochanka przezroczystość”⁶³. Zwierciadło drugie to, by tak rzec, szkło progresywne – „*a reflection that is progressive*”⁶⁴. Jest nim wyczekiwany przez poetę potomek młodzieńca – lustro, które nie tylko ukazuje młodzieńca jako obraz, ale które pozwala też na to, by „przyszłość odbijała przeszłość”. Jak zauważa amerykański badacz – oczekiwany w sonetach 1-17(19) syn jednocześnie przejmuje i przekracza zadania wyznaczane dotąd w poezji wyłącznie kochankom.

Co łączy zwierciadło Narcyza z zaskakująco często przez Szekspira wspomnianym *robactwem*⁶⁵? Krieger stawia między nimi znak równości. Odmawiając światu dziedzica, rezygnując z twórczego pomnażania piękna, nie godząc się na miłosne zwielokrotnienie ani w oczach kochanka, ani w ciele potomka – młodzieniec redukuje swe istnienie do czysto fizycznego, jednorazowego wymiaru, wybiera śmierć za życia. W pierwszym sonecie przyjaciel jest charakteryzowany nie tylko jako „kolaborant śmierci”, ale też ktoś, kto ją antycypuje, wykonuje niszczycielską pracę „reducentów” już po zewnętrznej stronie grobu.

Podjmując w sonetach 127-154 temat fizycznego pożądania – Szekspir zatacza według Kriegera „błędne, lustrzane koło”. Destrukcyjne moce związanego z Czarną Damą „cielesnego apetytu” („*fleshly appetite*”) do złudzenia przypominają zgubne konsekwencje potępionego na początku cyklu narcyzmu. Jakościowo te dwie „haniebnne miłości” są swoim lustrzanym odbiciem, nie da się jednak ukryć, że samouwielbienie młodzieńca nie budzi w poecie aż tak gwałtownych uczuć, jak spełniona miłość pomiędzy kobietą a mężczyzną: „Haniebnym marnotrawstwem sił ducha i ciała/ Jest żądza, gdy osiąga cel; przedtem zaś skłania/ Do kłamstw, morderstw, podłości – zaborcza, zuchwała/ Dzika, sroga, niegodna krztyńny zaufania”⁶⁶. Krieger posuwa się wręcz do

⁶² *Ibidem*, s. 73.

⁶³ „*The mirror has become window; reflection which seems to return one upon oneself suddenly is transformed to transparence which opens outward into the soul of the lover*”. *Ibidem*, s. 81.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 87.

⁶⁵ „Pozwól, by choć w potomstwie twoim świat syciła/ Uroda, którą poźre zachłanna mogiła” (sonet 1), „(...) z żalu nad pięknem twym pękłoby serce/ Gdybyś miał w śmierci lubą, w czerwiu – spadkobiercę” (sonet 6). W. Shakespeare, *op. cit.*, tłum. S. Barańczak, s. 29 i 33.

⁶⁶ Sonet 129, W Shakespeare, *op. cit.*, tłum. S. Barańczak, s. 157. Co ciekawe – językowy kształt tego sonetu S. Greenblatt (autor wnikliwej biografii krytycznej pt. *Will in the World* (2004),

stwierdzenia, że Szekspir widzi *sexual love* w sposób niemalże Sartre'owski – jako niezbędne do samozaspokojenia „przedłużenie miłości własnej”. Jej przeciwieństwem jest oczywiście „Miłość-Okno” – „platoniczny cud” („*Platonic mirracle*”), który otwiera na Innego. Niezbędna do przewyciężenia cielesności niematerialna dusza zostaje przez Szekspira opisana w kategoriach świata, który transcenduje⁶⁷: „Nieszczęsna duszo, centrum grzesznej Ziemi ciała,/ Wodzu, osaczon ciasno przez pułk zbuntowany,/ Czemu usychasz w domu, jakbyś głód cierpiała,/ A drogą farbą z zewnątrz przyozdabiasz ściany?” Tylko duszy sylenie nie niszczy, lecz buduje: „ze strat swego sługi ty, duszo, czerp zyski/ I niechaj jego nędza przysparza ci mienia”⁶⁸. Po stłuczeniu namacalnego odbicia robaczywej cielesności, pożądliwe spojrzenie kochanka przepoczwarza się niejako w otwarty do wewnątrz wzrok duszy, który przedarłszy się przez przebiegłą mądrość *of the world's truth* – dosięga wreszcie do *truth* – (świeckiej) prawdy wiary.

Kriegerowskie mistycyzowanie wchodzi niekiedy w sprzeczność z jego przekonaniem o tym, że poezja jest próbą przywrócenia językowi „utraconej cielesności”, próbą ponownego postawienia znaku równości pomiędzy *word* a *world*, ustanowienia mitycznej *corporeality*⁶⁹. W teoretycznej części rozprawy amerykański badacz zdaje się podzielać antyplatońskie stanowisko Tate'a i Ransoma: powtarza za filarami Nowej Krytyki, że „każdy język ma swego Platona”, którego niszczyielska działalność opróżnia słowo z substancji, prowadzi do „werbalnego wampiryzmu”, obracając język w zbiór anemicznych znaków⁷⁰. Zadaniem poezji jest ponowne wypełnienie ich substancją, zadaniem Kriegera – przeświecenie najszlachetniejszej z nich i sprowadzenie jej stu pięćdziesięciu kilku wcieleń do dwóch wspólnych mianowników. „Posługując się metaforą lustra i okna, pokazują jak słowo – choć zawsze tylko słowo – wykracza poza status pustego znaku. W użyciu tych dwóch przenośni naśladują samego Szekspira...”⁷¹ – zapewnia amerykański badacz.

Z kolei J.B. Leishman, autor *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets (Tematy i wariacje w Sonetach Szekspira)* przekonuje, że „prawie wszystkie najbardziej «wiekopomne» sonety koncentrują się wokół kilku ogólnych, obecnych w literaturze europejskiej od początku jej istnienia tematów”. Proponuje w związku z tym, by spojrzeć na Szekspirowski cykl przez pryzmat najwybitniejszych, przedszekspirowskich lub Szekspirowi współczesnych realizacji „odwiecznych pieśni”⁷². Pozostaje przy tym zupełnie obojętny na sonetową formę, całkowicie oddając się parafrazowanej przez

po polsku książka ta ukazała się w tłumaczeniu B. Kopeć-Umiastowskiej jako *Shakespeare – stwarzanie świata*, Warszawa 2007) wywodzi od... ciągnących się w nieskończoność w szkolnych latach Szekspira lekcji łaciny. „Z intensywnie wbijanej do głów” rozprawy Erazma *De duplici copia verborum et rerum (O dwoistej obfitości wyrażen i rzeczy)* uczniowie dowiadawali się np. „jak na sto pięćdziesiąt sposobów (po łacinie rzecz jasna) powiedzieć «Dziękuję za Pański list». Choć Shakespeare sztydził z tych opętanych gier słownych, sam z upodobaniem je uprawiał, rzecz jasna po swojemu, czego przykładem jest Sonet 129”. S. Greenblatt, *op. cit.*, s. 19.

⁶⁷ M. Krieger, *op. cit.*, s. 129.

⁶⁸ Sonet 146. W. Shakespeare, *op. cit.*, tłum. S. Barańczak, s. 173.

⁶⁹ M. Krieger, *op. cit.*, s. 10-16.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 64-66.

⁷¹ „In resorting to the metaphor of the mirror and the window to describe how the word, though always mere word, is yet rescued from its empty status as sign by being endowed with substance, I am echoing Shakespeare's use of this metaphor (...). *Ibidem*, s. 66.

⁷² J.B. Leishman, *op. cit.*, s. 11.

siebie treści. Zaopatrując je w diachroniczną podbudowę – tworzy interesujący kontrpunkt do synchronicznego myślenia takich badaczy, jak Krieger czy Fineman.

Pierwszą część rozprawy pt. *Poezja jako nieśmiertelnienie od Pindara do Szekspira* Leishman zaczyna od uwagi, że obietnice nieśmiertelności składane bez odniesienia do „powszechnie uznanych zalet i publicznych osiągnięć” – próby uwiecznienia osób, które poecie zdarzyło się zaledwie polubić lub pokochać, nie należały w poezji starożytnej do częstych zjawisk, przeciwnie – były wręcz sprzeczne z czymś, co można by nazwać głęboką „obywatelskością” antycznego świata⁷³. Wskazując na paralele z Pindarem, Horacym i Owidiuszem, autor przyznaje, że antyczne *non omnis moriar* funkcjonowało poza kluczowym w przypadku *Sonetów* erotycznym kontekstem.

W przeciwieństwie do wielkich liryków starożytności, Petrarca nie wahał się nieśmiertelnić obojętnej dla ustroju państwowego postaci. Podobnie Szekspir. Obaj nigdy nie piszą o swojej poezji inaczej, niż jako o czymś w pełni oddanym, bez reszty poświęconym osobie, której chwałę pragną powiększyć. Tak w *Canzoniere*, jak i w *Sonetach* liryczne „Ty” jest jedynym (retorycznie) adresatem; w obu cyklach podobnie przechodzi „stylizację na jedyną inspirację”⁷⁴. Tym, co łączy ze sobą Petrarkę i Szekspira, jest według Leishmana zupełnie obce starożytnej poezji miłosnej uduchowienie (*spirituality*), uwewnętrznienie wyrażanego w liryce uczucia. Jak zauważa angielski badacz – „*Sonety* Szekspira są w pewnym sensie nawet bardziej uduchowione od Petrarkowskich”; w obliczu tego, jak wiele dowiadujemy się od Petrarki o Laurze

jakże podskórne i niewidzialne jest to „życie”, które Szekspir pragnie w swych *Sonetach* uwiecznić! „Co” z jego przyjaciela przedostało się do poświęconych mu wierszy? Nie znamy nawet jego imienia; jeśli był w jakimś sensie osobą publiczną – nie możemy dopatrzeć się choćby najmniejszej aluzji do jego pozalirycznej działalności – jako dworzanina, żołnierza, męża stanu, czy zarządcy wielkiego majątku. Dowiadujemy się o nim tylko tego, ile znał dla Szekspira; nasze pojęcie o nim sprowadza się więc do wiedzy o tym, czym dla Szekspira była przyjaźń i miłość. Jakże mało zostało tu ze starożytnego wyobrażenia na temat sławy, κλεος, a jeśli coś jednak przetrwało – jakże dziwną przeszło metamorfozę!⁷⁵

Typowe dla późniejszych dramatów Szekspira „uogólnianie konkretności i ukonkretnianie ogólności” („*generalisation of the particular and particularisation of the general*”) wydaje się debiutować właśnie w *Sonetach*. Do sprzężenia zwrotnego dwóch opozycyjnych względem siebie kategorii dochodzi według Leishmana dzięki temu, że wszystkie istotne, wywołujące rezonans cechy (uprawdopodobniające żywione przez

⁷³ *Ibidem*, s. 29.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 50.

⁷⁵ „*In a certain sense, perhaps, Shakespeare's sonnets to his friend are even more «spiritual» than Petrarch's about Laura; for, while Petrarch, after all, has told us quite a lot about Laura, and all his contemporary readers knew, and were intended to know, who she was, how wholly inward and invisible in Shakespeare's sonnets is that «life» which he promises to perpetuate! What was it in his friend that «lives» there? We do not even know his name, and, if he was in any sense a public man, we have not a single allusion to any of his public acts, whether as courtier, soldier, statesman, or ruler of a great house or great estate. All we know of him is what he «meant» to Shakespeare, which amounts to no more (and no less) than knowing something of what love and friendship meant to Shakespeare. How little remains of the ancient conception of fame, κλεος, or, if anything of it remains, what a strange metamorphosis it has undergone!*”. *Ibidem*, s. 51.

bohaterów sztuki/podmiot liryczny uniwersalne uczucia) są ulokowane w pełnowymiarowym indywiduum, „zupełnie jakby Szekspir potrafił wyłowić „znaczenie” życia tylko „z życia” konkretnej postaci, i jakby potrafił kochać tę postać tylko jako ucieleśnienie tego znaczenia”⁷⁶. Za „całkowite odwrócenie antycznych wartości”, ich „dziwną metamorfozę” odpowiedzialny jest nie Owidiusz, ale Skład Apostolski: *Et incarnatus est* – przypomina Leishman i wyjaśnia, że „niezależnie od tego, jaki był stosunek Szekspira do Tajemnicy i czy (jak twierdził miejscowy pleban) «zmarł jako papista» – chrześcijański światopogląd nieuchronnie wpłynął na jego intelekt i emocjonalność. «Dośrodkowość» Sonetów w zderzeniu z «odśrodkowością» ód Pindara i Horacego odzwierciedla nie tylko różnicę talentu i temperamentu, ale też pewną przepaść pomiędzy pogańskim a chrześcijańskim światem”⁷⁷.

Drugi wyobrébniony przez Leishmana temat, którego wariacje pojawiają się w *Sonetach* Szekspira to *Czas-niszczyciel i przekwitające piękno* (*Devouring Time and Fading Beauty*). Obok uniwersalnie destrukcyjnego, Owidiańskiego *tempus edax rerum*, Leishman wyróżnia Horacjańskie *vitae summa brevis*, a w obrębie tego ostatniego – nieopatrzoną już żadnym przydomkiem (choć można by się pokusić o *Gaudeamus igitur*) – „jeszcze ulotniejszą od ludzkiego życia ulotność młodości i piękna”⁷⁸. „Licytacji kruchości” nie wygrywa tym samym ani świat, ani ludzkie życie, ale krótki okres, w którym to ostatnie jest najwięcej warte. Nawet przygnębiająca zdawałoby się krótkość ludzkiego życia (*vitae summa brevis*) kwitowana jest u Horacego pragmatycznym *carpe diem* i nie mniej zachęcającym do działania *carpe florem*. Te dwa motywy nie pojawiają się w Szekspirowskich *Sonetach* w ogóle. *Ogni speranza*, jaką oferują, to one same – kilkusetgłosowe wezwanie do (jednoosobowego w zasadzie) *carpe aeternam*. O ile starożytni zalecają „pójście z Czasem na współpracę” („*recommending a co-operation with Time*”), przystanie na jego warunki i maksymalne wykorzystanie stwarzanych przezeń możliwości – „Szekspir pozostaje jednym z najbardziej bezkompromisowych idealistów (...); nie mówi o Czasie inaczej, niż jako o wrogu, którego należy pokonać, nigdy jako o sile, której prawa należy zaakceptować i podporządkować się jej”⁷⁹.

Wiele uwagi Leishman poświęca „*Hyperbole*» and «*religiousness*» in *Shakespeare's expressions of his love* (zostawionej przeze mnie w oryginale ze względu na polskie brzmienie: „*Hiperboli*» i „*religijności*» w *Szekspirowskich wyrazach miłości*). Z omówionego pokrótce tematu „poety w oddali” (który paradoksalnie jest obecny we wszystkich niemalże cyklach sonetowych), Leishman wywodzi charakterystyczną dla Szekspira koncepcję ukochanego jako „archetypu całej piękności” („*the archetype of all beauty*”) oraz „katalogu niewynagrodzonych zachwyków” („*the catalogue of uncompensating delights*” – niedościgniony Ideał jest w tym wypadku emocjonalną projekcją podmiotu lirycznego).

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ „*Et incarnatus est: whatever may have been Shakespeare's intellectual attitude towards that mystery, whether he «died as Papist» or remained no more than a kind of half-believer, it inescapably influenced all his thinking and feeling. The «inwardness» of his sonnets, in comparison with the «outwardness» of the odes of Pindar and Horace, reflects not merely a difference in genius and temperament, but also certain characteristic differences between the Pagan and the Christian worlds*”, *Ibidem*.

⁷⁸ *Ibidem*, s. 72.

⁷⁹ „(...) one of the most uncompromising of idealists; for, unlike the ancients (...) Shakespeare always speaks of Time as an enemy to be defied, never as a power whose laws are to be accepted and submitted to”. *Ibidem*, s. 100.

Szekspirowski archetyp wszelkiej piękności zyskuje w *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets* miano nie-Platońskiej hiperboli („*un-Platonic hyperbole*”). Leishman rozumie przez to nie tyle zaprzeczenie platońskiego idealizmu, ile jego osobliwe odwrócenie (a właściwie – poetycką, a więc wybiórczą i niesystemową wariację): miejsce idei zajmuje w nim jak najbardziej cielesny (przynajmniej konceptualnie) Młodzieniec i to jego odbiciem są zarówno „przedmioty duchowe”, jak i zgłaszające jakiegokolwiek pretensje do piękna fenomeny. Omawiając kształt poetyckiego platonizmu w renesansowej liryce, Leishman zwraca uwagę na jego znaczące schrystianizowanie, które – co ciekawe – nie przenika do Szekspirowskich *Sonetów* w pewnym znaczącym, antynomicznym kontekście: „rozdzielenie pomiędzy ludzkim a boskim, ziemskim a niebiańskim nie pojawia się w *Sonetach* nigdzie”⁸⁰. To, co proponuje Szekspir, jest więc w istocie wysoce paradoksalnym „nie-platonizmem” – przewrotnym idealizmem, który wydarza się jakby wyłącznie w ziemskim wymiarze.

Za drugą naturę obecnego w wielu sonetach, hiperbolicznego bałwochwalstwa, uznaje Leishman nieco pojemną znaczeniowo religijność (*religiousness*), której bezprecedensowość podkreślają w *Themes and Variations...* bezowocne poszukiwania jakiegokolwiek *comparatum* w europejskiej liryce miłosnej. Możliwe do odnalezienia w poezji trubadurów, minnesingerów i poetów włoskich mistycyzmy – jako że zaadresowane do kobiety – nie wydają się Leishmanowi trafnym punktem odniesienia, zwłaszcza że adresatem niektórych Szekspirowskich hiperboli zdaje się angielskiemu badaczowi... Chrystus: „Ty, źródło, z którego wszystko, co wiem, wiecznie płynie” (sonet 78)⁸¹, „Lecz gdy o tobie, miły, myśl nadpłynie/ Straty me nikną, cały smutek ginie” (sonet 30)⁸². Ten ostatni cytat – *couplet* sonetu trzydziestego – to według Leishmana moment otwartej ekspresji przenikającej całej *Sonety* koncepcji miłości – „*love as compensation*”. W renesansowej tradycji sonetowej funkcjonuje tylko jej odwrócona, negatywna wersja – „niewynagrodzone zachwyty” („*uncompensating delights*”), które są udziałem Szekspirowskiego poety w oddali – jako konwencjonalny incydent. Wyzbyte pożądania, medytacyjne uczucie do pięknego przyjaciela przedstawione jako rekompensata za cały – jak by to ujął Krieger – „*vile, wise world*”, miłość do młodzieńca jako „odszkodowanie” za całe zło „podłego, chytrego świata” – jest już czymś tylko i wyłącznie szekspirowskim (by zacytować tym razem J. Finemana – czymś absolutnie *Shakespeare*). Pokrętną religijność wynagradzającego wszelkie cierpienia uczucia Leishman tłumaczy w następujący sposób: „te najbardziej hiperboliczne sonety Szekspira muszą wydawać się (w dosłownym sensie) bałwochwalcze; właściwym przedmiotem poetyckiej kontemplacji jest w nich ludzkie życie”, przedstawione nie jako boskie wcielenie, przejaw stojącej za nim transcendencji, lecz właśnie jako ostateczny punkt odniesienia: „wszystko zaspokajające, wszystko uleczające i wystarczające za wszystko *Ultimum*; Szekspir zdaje się wręcz bluźnierczo trawestować św. Pawła: »Żyję nie ja, lecz mój przyjaciel żyje we mnie«”⁸³.

⁸⁰ „In all Shakespeare's expressions of the meaningfulness to him of his friend and of his love for his friend the distinction between human and divine, terrestrial and celestial, nowhere appears”. *Ibidem*, s. 151.

⁸¹ W. Shakespeare, *op. cit.*, tłum. S. Barańczak, s. 105.

⁸² W. Shakespeare, *Sonety*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1988, s. 36.

⁸³ „(...) many of Shakespeare's more «hyperbolic» sonnets must seem in the strict sense idolatrous, for in them the supreme object of the poet's contemplation is a human life, regarded, not as the symbol or incarnation of something that transcends it, but as in itself transcendent: all-supplying, all-restoring, all-sufficing. Shakespeare might almost be saying, blasphemously

„Sonety były także badane przez psychoanalitycznie zorientowanych krytyków, wśród których najwybitniejszy to J. Fineman. Fineman – fundamentalnie rozczarowany sonetami do Młodzieńca – znacznie wolał sekwencję poświęconą Czarnej Damie, gdzie „różnica» (czytaj: Lacanowska *Imaginary*) zwyciężyła «podobieństwo» (czytaj: Lacanowskie *Symbolic*)” – pisała H. Vendler z uszczypliwym uznaniem⁸⁴.

Książka Finemana pokazuje, jak w swych *Sonetach* Szekspir wynajduje zupełnie nową, poetycką podmiotowość i udowadnia, że ta „nowa podmiotowość – poprzez rozsadzenie konwencji renesansowej osoby lirycznej i lirycznego ja – ma w postodrodzeniowej czy posthumanistycznej literaturze szczególne znaczenie”⁸⁵. Psychoanalitycznie zorientowany badacz ani na chwilę nie traci więc z oczu momentu historycznego – nie tylko odrodzeniowego. Pamięta też o tym, czego odrodzenie było odrodzeniem.

Konwencja, w obrębie której Szekspir pomyślał swoje *Sonety*, to zgodnie ze słowami Finemana „poezja i poetyka pochwały” („*the poetics and the poetry of praise*”, greckie *epideictic*, którego paradoks został opisany już w Arystotelejskiej *Retoryce*⁸⁶). Autor streszcza tradycję ich teoretyzowania, przedstawiając pochwałę jako „to, co powstaje na styku mimesis i metafory, referencyjny dyskurs, którego referent jest amplifikowany przez poetycką ornamentację. Po wzbogaceniu metaforą – pisze Fineman – „*mimesis* staje się czymś więcej niż pozbawioną życia imitacją, podczas gdy poręczona mimesycznością metafora jest już nie tylko ekstrawagancką ozdobą”⁸⁷.

Jak przypomina autor *Shakespeare’s perjured eye*, „poetycką chwałbę” – jako tę, która naśladuje rzeczy najszlachetniejsze – uważano w starożytności za najszlachetniejszą odmianę poezji w ogóle. Hymny ku czci bogów i cnotliwych mężów były jedynym gatunkiem lirycznym, którego istnienie Platon dopuścił w swoim idealnym *Pań-*

parodying St. Paul: «I live; yet not I, but my friend liveth in me». J.B. Leishman, *op. cit.*, s. 217. W Drugim Liście do Galatów czytamy: „Teraz zaś już nie ja żyję, lecz żyje we mnie Chrystus”. Ga 2:20 za *Biblią Tysiąclecia*.

⁸⁴ „*The sonnets have also been investigated by psychoanalytically minded critics, of whom the most formidable was the late Joel Fineman. Fineman, fundamentally disappointed by the Young Man sonnets, much preferred the Dark Lady sequence (...)*”. H. Vendler, *The Art of Shakespeare’s Sonnets*, Harvard 1999, s. 3.

⁸⁵ „*This book argues that in his sonnets Shakespeare invents a genuinely new poetic subjectivity and that poetic subjectivity possesses special force in post-Renaissance or post-Humanist literature because it extends by disrupting what until Shakespeare’s sonnets is the normative nature of poetic person and poetic persona*”. J. Fineman, *op. cit.*, s. 1.

⁸⁶ „*As early as Aristotle, however, it is recognized that the rhetorical magnification praise accords its object also rebounds back upon itself, drawing attention to itself and to its own rhetorical procedure, drawing attention, that is to say, to its own grandiloquent rhetoricity (...). As the Greek term indicates, praise is an «epi-deictic», not a simply deictic, speech. What is prepositionally diffuse and intensifying «epi-» adds to «deixis», the root etymological meaning of which is «show forth», «bring to light», «exhibit», «reveal» (these Heideggerean themes are relevant to what follows), is precisely the rhetorical surplus that praise as a rhetorical practice adds to ordinary verbal indication. (...) it is something discursively «extra» (...)*”. *Ibidem*, s. 5.

⁸⁷ „*Praise is conventionally understood to be a referential discourse that amplifies its referent by means of ornamental trope. [...] With metaphor added to it, mimesis becomes more than merely lifeless imitation, just as metaphor, grounded by mimesis reference, is more than extravagant ornamentation*”. *Ibidem*, s. 3.

stwie. Ich dewizą było horacjańskie *ut pictura poesis*. Wywyższanie w słowie wymagało wielu promieni „werbalnego słońca”, którego stałą obecność Fineman nazywa „poetyckim heliocentryzmem”. Wierszowany przedkopernikanizm jest dla amerykańskiego badacza istotnym problemem historycznoliterackim, który wpływowolucywna krytyka zbywa zwykle „wywodem Szekspirowskiego słońca od Spensera, Spenserowskiego od Petrarcki, Petrarkowskiego od Dantego i tak aż do Platona i *Psalmów*”⁸⁸. Brakującego w tej prześmiewczej enumeracji Sidneya Finemana wiąże z *visionary speech*, jednym ze swych licznych kalamburów: „*his poetic «I» becomes a speaking eye*”⁸⁹.

„Mówiące oko” wpatzonego w Gwiazdę Astrofila zamknęło się niejako w *Sonetach* Szekspira i pozwoliło, by zastąpiło je „*perjured eye*” – „winne krzywoprzysięstwa”, poetyckie „I”, które zanegowało nie tylko moc swoich zmysłów, ale też docierające do nich światło i jego liryczno-miłosną wyłączność. U Szekspira nawet oczy słuchają (przynajmniej w sonecie 23)⁹⁰, czego rezultatem jest poetyka „raczej rozdwojonego języka niż jednoczącego oka, raczej podejrzliwego słowa niż prawdziwego obrazu”⁹¹. Szekspirowski sonet to według Finemana monolog „upadłego słowa, które straciło swą wyobrażeniową prawdę”⁹², to świadomy własnej językowości przekaz, który nie potrafi utożsamić się z przedstawianym przez siebie obrazem bez poczucia krzywoprzysięstwa (Szekspirowskiego *forsworn*). Jak dochodzi do zastąpienia antycznego *ut pictura poesis* nowożytnym *ut poesis poesis*?

Mimo że *Young Man Sonnets* zaczynają się dla Finemana tam, gdzie tradycja „renesansowej adoracji” się kończy⁹³, mimo wyczuwalnej w nich schyłkowości, dekadencjonalnej wręcz elegijności – ich adresat zdaje się dość podobny do Laury, Delii i Stelli – to ego idealne, w którym poeta mógłby się rozpuścić, jest czymś prawomysłnie renesansowym, a jednopłciowa relacja, która łączy poetę z młodzieńcem, tylko podkreśla tę czysto duchową (bądź – jak chce Fineman – „ascetycznie erotyczną”) homogeniczność. Zmiana płci Ideału wydaje się wręcz *par excellence* petrarkowskim konceptem, próbą przedstawienia miłości w sposób jeszcze bardziej platoński, niż wymaga tego konwencja. Przepowiadany potomek pięknego przyjaciela funkcjonuje w *Sonetach* jako figura retoryczna, werbalna amplifikacja młodzieńca, jego pochwalne zwielokrotnienie – „panegiryczne wywyższenie mimetycznego przez metaforyczne”⁹⁴. Pomijając to, że prokreacyjność jest czymś w sonetach do Laury niespotykanym, Szekspir opracowuje ten temat „zupełnie jakby był jedną z najchętniej podejmowanych, petrarkowskich konwencji”⁹⁵.

Szczególna melancholia szekspirowskich laudacji wywołana jest niejako już nie przez przedmiot pochwały, lecz samą czynność sławienia, która jawi się jako coś starodawnego, wyczerpanego, już niemożliwego. Autor *Burzy* zdaje się być *À la re-*

⁸⁸ *Ibidem*, s. 69.

⁸⁹ *Ibidem*, s. 14.

⁹⁰ „Gdy to miłości nieme przesłanie otrzyma/ Twoja miłość – sens pojmie, słuchając oczyma”. W. Shakespeare, *op. cit.*, tłum. S. Barańczak, s. 51.

⁹¹ J. Fineman, *op. cit.*, s. 15.

⁹² „*This is how these words are thematized in Shakespeare's Sonnets, as fallen words that have lost their visionary truth*”. *Ibidem*, s. 15.

⁹³ *Ibidem*, s. 51.

⁹⁴ „The young man's «increase» is precisely the young man's «amplification», where amplification is understood to be the panegyric «heightening» of the mimetic by the metaphoric [...]”. *Ibidem*, s. 254.

⁹⁵ *Ibidem*, s. 256.

cherche du praise perdu. Na drodze pomiędzy poetą a Idealem po raz pierwszy staje nie tylko czas i przestrzeń, ale też samo słowo – język, który nie potrafi być dłużej zadowoloną z siebie ekfrazą, po tym jak uświadomił sobie swą niezbyt niewinną tożsamość – bycie przebraną za obraz „dośrodkową fugą, echem złożonym w chór”⁹⁶. Każde słowo poety oddala go od Idealu; wiersz staje się posiadaniem straty. Szekspirowski podmiot liryczny nie przeżywa rozłąki z ukochanym jako czegoś zewnętrznego – to on sam wydaje się sobie różnicą pomiędzy idealnym ego a poetyckim „ja”, które również odczuwa jako coś nieznośnie fałszywego. To właśnie tę trudną, pękniętą tożsamość poety, „*this «hole» within the «whole» of the poet*” wyraża „wiarołomne oko”, („*perjur'd eye*”), które Fineman uznaje za coś absolutnie „*Shakespeareme*, za najmniejszą możliwą do wyodrębnienia cząstkę poetyckiej duszy, jaźń poety w pigułce”⁹⁷. Z tego powodu rozumie Szekspirowskie *Sonety* jako „niezwykle ważny moment w historii poetyckiej podmiotowości: to właśnie w tych wierszach widzimy po raz pierwszy, co dzieje się z osobą liryczną, gdy fałszywy język zastępuje prawdziwą wizję”⁹⁸.

Jeśli jednak w sonetach do młodzieńca wewnętrzne rozdarcie poety i jego nieufność wobec słowa są wyczuwalne między wierszami i odpowiadają nie tyle za bezpośredni, poetycki przekaz, co za jego nostalgiczną aurę, to sonety do Czarnej Damy kontestują poetykę *ut pictura poesis* i *the poetry of praise* otwarcie. Nie są przy tym prostą negacją pewnej siebie, wyidealizowanej, „prawie samej-sobie-gratulującej literackiej admiracji, ale raczej imitacją pochwały, która w dziwny sposób wydaje się sobie zaprzeczać”⁹⁹. Konstytutywny dla drugiej subsekwencji Szekspirowskiego cyklu „paradoks pochwały” (*the paradox of praise*) nie jest przez Finemana rozumiany jako coś antypetrarkowskiego, lecz „parapetrarkowskiego” – paradoksalna pochwała to „szczególne retoryczne zdwojenie, które staje się raczej parodią niż przeciwieństwem tego, co naśladuje”¹⁰⁰:

Doprawdy, nie oczyma kocham cię tak bardzo:
 One w tobie tysiące usterek dostrzegają;
 Nie, sercem raczej kocham to, czym oczy gardzą,
 Wielbię to, w czym nie widzą niczego pięknego.
 Słuchu też nie czarujesz melodyjną mową,
 Dotyku nie pociągasz aksamitem skóry,
 Smaku i powonienia na ucztę zmysłową
 Nie znęca chłodne ciała twojego marmury
 Próżno pięć władz umysłu pospołu z pięcioma
 Zmysłami ciągle serce do tej służby zraża:

⁹⁶ W. Szymborska, *Cebula*, w: *Wielka liczba*, op. cit., s. 225.

⁹⁷ „*The subject of Shakespeare's sonnets experiences himself as his difference from himself. His identity is an identity of ruptured identification, a broken identity that carves out in the poet's self a syncopated hollowness that accounts for the deep personal interiority of the sonnets' poetic persona. This «hole» within the «whole» of the poet is circumscribed by the heart-break of a «perjur'd eye» (a phrase that we can think of, therefore, as a «Shakespeareme», i.e., the smallest minimal unit of Shakespearean self)*”. J. Fineman, op. cit., s. 25.

⁹⁸ „*(...) I understand Shakespeare's sonnets to represent a highly significant moment in the history of poetic subjectivity. In these sonnets we see what happens to poetic person when true vision is captured by false language*”. *Ibidem*, s. 25.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 62.

¹⁰⁰ *Ibidem*, s. 65.

Służy ci, choć bez niego jestem jak znikoma
Resztką człowieka, wasal po stracie cesarza.
Jedną tylko pociechą stratę przeobrażę
W zysk: ta, przez którą grzeszę, cierpieniem mnie karze¹⁰¹.

Poezja pochwały jest w sonetach do Czarnej Damy ciągłym punktem odniesienia, stale obecnym, choć niewidzialnym przypisem. To dlatego nie dowiadujemy się od Szekspira tego, kim i czym *Dark Lady* jest, lecz kim i czym nie jest, czego jest brakiem: „Nie słońcem jest ten promień, co z oczu jej pada; /Czerwień jej warg ma odcień bledszy niż korale, /Przy bieli śniegu pierś jej wydaje się śniada, /Włos jej to włos – nie w złocie wyrzeźbione fale”¹⁰². Pojawiające się w sonetach do Czarnej Damy obrazy to często prawie dosłowne cytaty z wierszy skierowanych do Przyjaciela, wzięte w cudzysłów pochlebstwa, które poeta zdaje się zamykać w wielkim nawiasie poprzedzonym wspólnym „nie”. O ciemnych oczach „kobiety, której włos jest mrokiem nasycony”¹⁰³ Fineman pisze, że ich „black contains «lack»” że ich „czern zawiera brak” (co po polsku nie jest już niestety kalamburem). Istotą Czarnej Damy okazuje się jej inność od tego, co zasługuje na uwielbienie, niezbywalna różnica, której ucieleśnienia poeta pożąda, pomimo że nią gardzi. Potępiając kochankę jako obraz, przemawia zupełnie nowym, „ślepy m językiem”¹⁰⁴, który wyraża to, czego bez ostatecznego rozsądku petrarkowskiej konwencji wyrazić nie sposób. Tym czymś jest *will*. *Will* to „szczególny prezent, który Szekspir otrzymał od języka” – jednocześnie woła (żąda), zdrobnienie imienia poety, czasownik posiłkowy i elżbietańskie określenie zarówno męskich, jak i żeńskich organów płciowych. „*Will will fulfill the treasure of thy love...*” „Gwoli twej woli otwórz dla woli podwoje/ Skarbca miłości...”¹⁰⁵. Pierwsza w historii sonetu otwarta ekspresja czysto zmysłowego pożądania skłania Finemana do stwierdzenia, że cykl, którego 126 ogniw to wyznaczenie miłości do mężczyzny, jest momentem narodzin poetyckiej heteroseksualności¹⁰⁶. Pragnienie już nie duchowego zjednoczenia ze swoją lepszą połową, lecz cielesnego zespolenia z czymś od siebie różnym i – duchowo odrzuconym – w żaden sposób nie mieści się w „pogodnym malarstwie” *epideictic poetry*. W miejsce „portretu admiracji” Szekspir proponuje według Finemana „dyskurs pożądania”. *Will* zyskuje tym samym jeszcze jedno, piąte już znaczenie: „jest pragnieniem języka, który byłby jednocześnie bardziej osobisty i bardziej bolesny od wszelkich manifestacji wizyjnej poetyki Ideału”¹⁰⁷.

Miejsce Troistej Jedności zajmuje w drugiej części Szekspirowskiego cyklu koń trojański, który po przedostaniu się do sonetu nie tylko rozbija go na „troistą różność”, ale też doprowadza do ostatecznego, nieszczęśliwego zakończenia całą „słoneczną epokę” *the poetry of praise*. Wzajemna adoracja lirycznego podmiotu i przedmiotu kończy

¹⁰¹ Sonet 141. W. Shakespeare, *op. cit.*, tłum. S. Barańczak, s. 169.

¹⁰² Sonet 130. *Ibidem*, tłum. S. Barańczak, s. 157.

¹⁰³ Sonet 144. *Ibidem*, tłum. S. Barańczak, s. 171.

¹⁰⁴ *Ibidem*, s. 131.

¹⁰⁵ Sonet 136. *Ibidem*, s. 163.

¹⁰⁶ „*With her «insufficiency» and with her «unkindness» the lady introduces a fundamental heterogeneity into the tradition of erotic homogeneity. (...) I argue, therefore, that Shakespeare in his sonnets invents the poetics of heterosexuality*”. J. Fineman, *op. cit.*, s. 23 i 18.

¹⁰⁷ „*For Shakespearean «will» (...) is the name of a linguistic desire, the name of a desire of language, which is at once more personal and more painful than it is structurally possible for any visionary poetics of ideal*”. *Ibidem*, s. 26.

się ich druzgocącą refutacją, jednak nawet pokonana Troja nie przestaje być Troją: „tak jak pochwała, paradoks pochwały chce od nas raczej tego, byśmy go obserwowali niż dali mu się do czegoś przekonać; wyróżnia go to, że wystawia swą retoryczność na pokaz i pozwala, by świadczyła na własną niekorzyść”¹⁰⁸. Prawdę fałszu obnażył w liryce dopiero Szekspir, autor *Shakespeare's perjured eye* nie przesadził więc pewnie, nadając swojej książce podtytuł *The invention of poetic subjectivity in the Sonnets*. Do paradoksów już nie pochwały, lecz poezji w ogóle należy fakt, że nowożytny podmiot liryczny został najlepiej opisany w wierszu, którego bohaterem jest... Homer:

– jak wyprowadzić
z ruin ludzi
jak wyprowadzić
z wierszy chór –

myśli poeta doskonały
jak soli słup
dostojnie niemy

– Pieśń ujdzie cało
Uszła cało
płomiennym skrzydłem
w czyste niebo
Nad ruinami wschodzi księżyc
O Trojo Trojo
Milczy miasto

Poeta walczy z własnym cieniem [...] ¹⁰⁹

2. Narodziny muzyki z ducha liryki...

...narodziły się oczywiście z *Narodzin tragedii z ducha muzyki*, o ile jednak swoim brzmieniem i składnią tytuł drugiej części eseju trawestacyjnie pasożytuje na „niemożliwej”¹¹⁰ książce” bazylejskiego filozofa – ideowo nie ma w sobie niczego z Nietzschego, wręcz odwraca objawioną przez autora *Wiedzy radośnej* „chronologię sztuk”. Dla Nietzschego „to melodia jest rzeczą pierwszą i ogólną, mogącą przeto ulec kilku uprzedmiotowieniom w kilku tekstach (...)”, to „melodia rodzi z siebie poezję i to ciągle od nowa; niczego innego nie chce nam rzecz stroficzna forma pieśni ludowej”¹¹¹. Muzyka „daje najwewnętrzniejsze jądro poprzedzające wszelkie

¹⁰⁸ „Like praise, therefore, the paradox of praise is a speech for us to consider and to observe rather than to be persuaded by; unlike praise, however, the paradox of praise shows off a rhetoricity that speaks against itself”. J. Fineman, *op. cit.*, s. 31.

¹⁰⁹ Z. Herbert, *O Troi*, w: idem, *Struna światła*, Wrocław 1999, s. 33.

¹¹⁰ Ponadto: „źle napisanej, ciężkiej, przykrej, zawziętej i chaotycznie obrazowej, emocjonalnej, miejscami przesłodzonej na kobiecy wręcz sposób, o nierównym tempie, bez dążenia do logicznej czystości, wielce przekonanej i dlatego pomijającej dowody (...)”, F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff, Kraków 2006, s. 7.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 34.

kształtowanie”, za Schopenhauerem przyznaje się jej „odmienny charakter i początek przed wszystkimi innymi sztukami”¹¹², tymczasem na początku *Sonetów Szekspira* P. Mykietyna – „jest słowo”; Szekspirowska liryka jako punkt wyjścia dla pieśni różni się chyba jednak od generowanej przez melodię poezji ludowej wystarczająco mocno, by można było sobie pozwolić na żartobliwą inwersję Nietzscheańskiej „chronologii”. Podobnie jak *Sonet miłosne* T. Bairda, cykl P. Mykietyna jest w pewnym sensie przykładem na „narodziny muzyki z ducha tragedii” – pieśni Bairda zostały napisane podczas pracy nad oprawą muzyczną *Romea i Julii*, Mykietyn „zaczynał myśleć o *Sonetach* komponując muzykę do *Hamleta* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego”¹¹³. Oba cykle nie pozwalają też zapomnieć o muzyce jako o „wiecznie zmuszającej do istnienia pramatce”¹¹⁴; oba niejako mimochodem dopuszczają możliwość muzyki jako sztuki „przedlirycznej” – materia dźwiękowa otwierającego *Sonetów Szekspira* P. Mykietyna *Let me not to the marriage of true minds* istniała przedwokalnie we wcześniejszej od *Sonetów* kompozycji instrumentalnej *Before Four for Four*; zaś drugie, „hiperstroficzne” ogniwo Bairdowskiego cyklu (*Drwię, mając ciebie, z całej ludzkiej pychy...*) zdaje się przypominać o tym, co „chce nam rzec zwrotkowa forma pieśni ludowej”.

Po zwięzłym, propedeutycznym rozdziale przedstawiającym okoliczności powstania Mykietynowskiego cyklu, każdy trwający w muzyce sonet zostanie zinterpretowany przykładem, krótkim komentarzem literaturoznawczym i omówieniem muzykologicznym. Te płynnie przechodzące w siebie etapy badawcze podążają niejako za przeobrażaniem się utworu poetyckiego w dźwięczące „imago” – pieśń. Na szczycie przyjętej przeze mnie hierarchii interpretacyjnych wartości stoi wydobywanie indywidualności każdej pieśni, próba werbalizacji jej *differentiae specifica*. Poświęcone poszczególnym sonetom ministudia zostały więc sformatowane tylko w najogólniejszym zarysie. W szekspirowskim cyklu Mykietyna dwie następujące po sobie pieśni kontrastują ze sobą nie tylko typem wyrazowości, ale też techniką kompozytorską i prekompozycyjnym materiałem dźwiękowym. Czy jakkolwiek algorytm badawczy mógłby dotrzeć do swoistości każdego z nich? Czy mierzenie jedną miarą dzieł skomponowanych „w różnych skalach” mogłoby coś miarodajnego o nich powiedzieć? Henri Bergson odpowiedziałby pewnie, że na sukces adekwatności nie ma tu szans żadne działanie zapośredniczone przez język, granice języka przekracza jednak wyłącznie temat eseju, jego tworzywo to – paradoksalnie Szekspirowskie! – „słowa, słowa, słowa”. Aparatura pojęciowa poetyki opisowej płynnie przechodzi w poszczególnych ministudiach w język muzykologii; niejednokrotnie zresztą nie tyle ustępuje jej miejsca, co nawiązuje współpracę; nieco na wyrost można by powiedzieć, że „koncertuje”. Nie streszcza i nie przeprowadza metodycznych „rozbiórek” umuzycznionych wierszy – stara się nakłaniać sonety do tego, by każdy z nich wyjawiał, parafrazując słowa B. Schulza, „swoją manierę bycia, swój rys szczególny”¹¹⁵.

¹¹² *Ibidem*, s. 71-73.

¹¹³ *Szybko, intuicyjnie – z Pawłem Mykietynem rozmawia Ewa Szczecińska*, program spektaklu *Sonetów Szekspira*, s. 10-11.

¹¹⁴ F. Nietzsche, *op. cit.*, s. 75.

¹¹⁵ „W jakiś sposób »historie« te są prawdziwe, reprezentują moją manierę życia, mój los szczególny (...)” – B. Schulz o *Sklepkach cynamonowych* w liście do S.I. Witkiewicza. B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 446.

„Z teatru powstałeś i w teatr się obrócisz” – zdaje się imputować dziełu P. Mykietyna E. Szczecińska, powołując się na teatralny rodowód utworu, miejsce jego prawykonania (Warszawska Jesień i Akademia Teatralna 2000) oraz eksperymentalne inscenizacje (spektakl L. Mądzika i Ł. Kosa w ramach cyklu „Terytoria”¹¹⁶)¹¹⁷. Sam kompozytor nie uważa, by „teatralność była wpisana w jego utwór”, przyznaje jednak, że „zaczynał myśleć o *Sonetach* komponując muzykę do *Hamleta* w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego”¹¹⁸. Jako że wieńczący cykl Mykietyna sonet 66 (*Tir'd with all these, for restless death I cry*) to niemalże apokryficzny fragment monologu duńskiego księcia – „trochę za wielki mazgaj”¹¹⁹ jawi się jako *spiritus movens* pieśniowego cyklu Mykietyna. Z drugiej strony – *Sonety Szekspira* to także, by ponownie wyrazić się po Herbertowsku, *Epilog Burzy*: „Połowa utworu powstała w Stuttgarcie, gdzie pisałem muzykę do *Burzy* (też w reżyserii Krzysztofa)”¹²⁰. Nie wypada zapomnieć, że w momencie pisania *Sonetów* Mykietyn był już autorem muzyki do *Jak wam się podoba* w reżyserii P. Cieślaka (Teatr Dramatyczny, Warszawa 1996) oraz *Zimowej opowieści* (Teatr Nowy, Poznań 1997), *Poskromienia złośnicy* (Teatr Dramatyczny, Warszawa 1998), *Peryklesa* (Piccolo Teatro, Mediolan 1998) i *Wieczoru Trzech Króli* (Stadtstheater, Stuttgart 1999) w reżyserii Krzysztofa Warlikowskiego. W roku powstania *Sonetów* pracował też nad *Makbetem* w inscenizacji Andrzeja Worona (Brementheater, 2000).

Niejąko na stronie umuzycznianych przez siebie dramatów Szekspira kompozytor sięgnął po dwujęzyczne „bordowe wydanie” (jak sam je nazwał) *Sonetów* w przekładzie S. Barańczaka¹²¹. Kontrowersyjny tłumacz wpłynął z pewnością na wybór tych, a nie innych ogniwi cyklu (116, 34, 8, 147, 135-136 – w piątej pieśni Mykietyna wykorzystał oba *will-sonety* – i 66), a jego przekłady znalazły się zarówno w nutowym wydaniu Mykietynowych *Sonetów*¹²², jak i w książeczce do płyty *Speechless Song*¹²³, jednak o ostatecznym kształcie kompozycji, rysunku melodycznym partii sopranu i jej rytmice zdecydował oryginalny, angielski (choć nie elżbietański – uwspółcześniony przez S. Bootha) tekst¹²⁴. W odróżnieniu od 4 *Sonetów Miłosnych* T. Bairda, w których wydaniu z 1961 roku¹²⁵ pod napisaną do przekładów M. Słomczyńskiego muzykę podłożono angielskie

¹¹⁶ Premiera 21 stycznia 2006 roku w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej.

¹¹⁷ *Szybko, intuicyjnie...*, *op. cit.*, s. 10-11.

¹¹⁸ *Ibidem*.

¹¹⁹ Czyli Hamlet w wierszu Z. Herberta pt. *Podróż do Krakowa*. Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 24.

¹²⁰ *Szybko, intuicyjnie...*, *op. cit.*, s. 11.

¹²¹ W. Shakespeare, *Sonety*, tłum., wstęp i opracowanie S. Barańczak, Poznań-Warszawa 1996.

¹²² P. Mykietyn, *Shakespeare's Sonnets for male soprano and piano*, PWM, Kraków 2007.

¹²³ P. Mykietyn, *Speechless song*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 2008. Zaczepnięta z kupletu ósmego sonetu „*speechless song*” („pieśń bez słów”) została przez Barańczaka przełożona jako „bezsłowne przesłanie”.

¹²⁴ Podstawą przekładu (i – po przedrukowaniu w bordowym wydaniu – Mykietynowskiego umuzycznienia) były: *Shakespeare's Sonnets*, edited with analytic commentary by Stephen Booth, Yale University Press 1977.

¹²⁵ T. Baird, *4 Sonety Miłosne/ 4 Love Sonnets*, PWM, Kraków 1961.

oryginały, kompozycja P. Mykietyna jest tak organicznie związana z Szekspirowską angielszczyzną, że jakakolwiek roszada językowa znacząco naruszyłaby integralność cyklu.

Numery porządkowe i światy wybranych przez kompozytora sonetów są od siebie tak odległe, że przypominają trochę porozdzielane przepaściami interwałowymi szesnastki, które akompaniują śpiewakowi w pierwszym, trzecim i szóstym ogniwie cyklu. Ponadoktawowe interwały dzielą przede wszystkim sąsiadujące ze sobą w pieśniach trzeciej i czwartej sonety 8 i 147 (ornamentowany metaforą muzyczną „prokreacyjny” apel do pięknego młodzieńca zestawiony jest z pamfletem na Czarną Damę i zmysłową miłość, jaką budzi w poecie) oraz następujące po sobie w pieśniach piątej i szóstej sonety 135-136 i 66 (krotochwilne nieprzyzwoitości bazujące na sześciornacznosci słowa *will* poprzedzają śmiertelnie poważny, hamletyczny sonet 66). Właściwie jedynym wspólnym mianownikiem umuzycznionych przez Mykietyna liryków miłosnych zdaje się obecny w nich wszystkich oskarżycielski ton. Otwierający cykl *Let me not to the marriage of true minds* nie projektuje w zasadzie antropomorficznego adresata, a jako że miłość, o której jest w nim mowa, „to nie miłość” – trudno właściwie powiedzieć, do kogo „I” *speaker* mówi (choć H. Vendler uważa, że 116 sonet Szekspira to pełna oburzenia reakcja poety na przemilczaną przez utwór zdradę pięknego młodzieńca). *Why didst thou promise such a beateous day* (Czemuś mi przyrzekł taki piękny dzień...) zgłasza pretensje już od pierwszego wersu; *Music to hear...* w przekładzie Barańczaka czyni młodzieńcowi „czuły wyrzut, że kanony/ Pisane na dwa głosy pragnie śpiewać solo”; *My love is as a fever* oskarża Damę „równie czarną co piekło” („*as black as hell*”) o doprowadzenie poety do obłądu; zaś *will*-sonety zarzucają jej „selektywną rozwiązłość”, której efektem jest faworyzacja rozlicznych kochanków na niekorzyść Willa (trudno zresztą o lepsze unaocznienie chaosu panującego w Szekspirowskim cyklu niż bezpośrednie następstwo tych dwóch sprzecznych ze sobą sonetów: 147 – pieśń czwarta – przeklina Czarną Damę za jej zmysłową naturę, a 135 i 136 – pieśń piąta – za naturę nie dość zmysłową). Wieńczący cykl Mykietyna *Tir’d with all these...* oskarża już nie tyle pięknego młodzieńca, czy Czarną Damę, co „*all these*” – cały świat. Jak pisze Vendler – od swojej połowy mówi zdecydowane *J’accuse*.

Kompozytorskie plany Mykietyna wobec *Sonetów* były początkowo nie mniej monumentalne od jego dokonań na polu muzyki teatralnej do dramatów Szekspira: „Pamiętam, że pierwotnie zamierzałem napisać większy utwór na 3 głosy z orkiestrą, myślałem o udramatyzowaniu sonetów; *Sonety* Szekspira są tak napisane, że można ułożyć je w formę dramatyczną. Ale zrezygnowałem z tego”¹²⁶. Podczas mojej rozmowy z kompozytorem autor *II Symfonii* potwierdził, że myślał o ujęciu Szekspirowskiego cyklu w formie oratorium, w którym solowe partie śpiewałyby trzy głosy: męski, żeński i dziecięcy. Co najmniej dwoma z nich posługuje się męski sopran – to właśnie na ten głos Mykietyn przeznaczył w końcu swoją kompozycję. I choć kompozytor dopuszcza możliwość wykonania *Sonetów* przez sopran kobiecy (z możliwości tej skorzystała m.in. Olga Pasiecznik) – powierzenie ambiwalentnych erotycznie liryków Szekspira nie mniej od nich ambiwalentnemu, hermafrodytycznemu sopranowi, który po „wypadnięciu z ram śpiewu” przemawia w męskim rejestrze, kapitalnie rezonuje z dwuznaczną aurą Szekspirowskiego cyklu, czyniąc z obsadowego konceptu zasłuchany w pozamuzyczność *Sonetów*, intelektualny kalambur.

¹²⁶ *Ibidem*, s. 10.

Prawykonanie pieśni Mykietyna odbyło się 20 września 2000 roku na 43. Międzynarodowym Festiwalu Muzyki Współczesnej Warszawska Jesień w teatrze Akademii Teatralnej Collegium Nobilem. Sopranem śpiewał J. Laszczkowski, partię fortepianu zrealizował M. Grzybowski. Utwór odniósł oszałamiający sukces wśród publiczności i krytyki, która szybko dokonała „kanonizacji” *Sonetów*. Posłowie do wydanej w 2007 roku partytury otwiera zwięzła laudacja M. Gmysa („wraz z trzema pieśniami do słów Georga Trakla (2002) Pawła Szymańskiego [*Sonet*] wytyczają szczyty polskiej liryki wokalne po Witoldzie Lutosławskim”¹²⁷); A. Chłopecki idzie o krok dalej i „widzi niezwykle *Sonet* Szekspira na głos męski i fortepian w kanonie najwybitniejszych dzieł pieśniowej liryki XX wieku”¹²⁸. Dla D. Szwarzman „*Sonet* były miłością od pierwszego wejrzenia”¹²⁹, dla J. Hawryluka – „jedną z najpiękniejszych partytur kompozytora”¹³⁰. Po oddaniu sprawiedliwości wysokiej wartości artystycznej *Sonetów*, krytycy odnotowują zazwyczaj obsadzenie męskiego sopranu w roli *porte-parole* Szekspirowskiego podmiotu lirycznego i – z nie mniejszym uznaniem niż o samej muzyce – piszą o wzajemnej odpowiedniości wykreowanego przez Szekspira, podwójnie kochającego poety i równie dwoistej natury najwyższego głosu kobiecego dobytego z męskiego gardła.

Miejsce cyklu w twórczości kompozytora

Poza laudacyjne ramy okołosonetowych recenzji i artykułów wykracza w zasadzie tylko krótki komentarz krytyczny M. Gmysa *Eros z Tanatosem w tle*. Tekst ten ukazał się wraz z wydaną w 2007 roku partyturą *Sonetów* i został przez autora, niejako pod wpływem „chętnie sięgającego po autocytat” Mykietyna, sparafrazowany w książeczce do płyty *Speechless Song*. Gmys omawia pokrótce każdy z sześciu sonetów, wskazując na ich powiązania motywiczne z wcześniejszymi utworami Mykietyna. Pisane na przełomie 1999 i 2000 roku *Sonet* wyznaczają według autora *O muzyce Pawła Mykietyna* zmiękczenie pierwszej, postmodernistycznej fazy twórczości kompozytora. Autor *Erosa z Tanatosem w tle* konstatuje z kolei, że mnogość autocytatów jest w *Sonetach* tak znacząca, jakby (dedykujący utwór „swojej Żonie – Kasi”) artysta chciał się w nich „rozliczyć (pożegnać?) z dokonaniem okresu kawalerskiego”¹³¹.

Dla Mykietyna okres powstania *Sonetów* był „czasem niesłychanie ciężkim emocjonalnie, jakimś momentem tąpnięcia”¹³². Poczucie wyczerpania estetyki, w obrębie której kompozytor poruszał się w takich utworach, jak *3 dla 13*, doprowadziło twórcę do kryzysu (artystycznej) wartości: „Od pewnego czasu intuicyjnie czułem, że zaczynam się kręcić w kółko, że zamykam się wewnątrz jakiejś konwencji (...). Wszystkie utwo-

¹²⁷ M. Gmys, *Eros z Tanatosem w tle*, w: P. Mykietyn, *Shakespeare's Sonnets...*, op. cit., s. 52.

¹²⁸ A. Chłopecki, *Mykietyna budowanie świata*, „Gazeta Wyborcza”, 5-6 lipca 2008, s. 26.

¹²⁹ „Ja jeszcze muszę [*Pasję*] przetrwać, to z pewnością nie była dla mnie miłość od pierwszego wejrzenia – choć i z utworami Mykietyna mi się taka zdarzała, np. właśnie z wymienionymi *Sonetami Szekspira*”. Por. <http://szwarzman.blog.polityka.pl/?p=209>.

¹³⁰ J. Hawryluk, *Czas Mykietyna*, „Gazeta Wyborcza”, 7 sierpnia 2008, s. 18; O. Pisarenko, *Pieśni i obrazy*, „Ruch Muzyczny” 2006, nr 4; A. Kwiecińska, *W co gra Paweł Mykietyn?*, „Ruch Muzyczny” 2007, nr 10.

¹³¹ M. Gmys, op. cit., s. 52.

¹³² E. Szczecińska, *Mykietyn – szkic do portretu*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 23.

ry, jakie skomponowałem pomiędzy *Epiforą* (1996) a *Ładnieniem* (2004) – wycofałem. *Sonet* Szekspira są wyjątkiem z tamtego czasu¹³³. Wyjątkowość *Sonetów* polega też na tym, że w ich tkance dźwiękowej przetrwały trzy wycofane później przez kompozytora utwory: w *Let me not to the marriage of true minds* fragment kompozycji *Before Four for Four* (Mykietyń nazwał ten autocytat mianem „kompozytorskiego recydingu”), w pieśni czwartej (*My love is as a fever, longing still*) – pierwsze z *Czterech preludii* na fortepian (1992), zaś w zakończeniu cyklu (*Tir'd with all these, for restful death I cry*) – druga część *Koncertu na fortepian i orkiestrę* (1996)¹³⁴.

Wraz z „transplantacją” fragmentu utworu *Before Four for four*, Mykietyń przeszczepił do *Sonetów* oryginalną technikę kompozytorską, która polega na kształtowaniu kompozycji w oparciu o siatkę zamkniętych w septymie wielkiej pięciodźwięków. „Harmonia pięciodźwiękowa” (określenie kompozytora) obowiązuje w pierwszym, drugim, czwartym i szóstym ogniwie cyklu; *Music to hear...* oraz *Whoever hath her wish...* to pieśni „surkonwencjonalne” (pierwsza z nich jest wariacją na temat ściśle polifonicznego, transponującego kanonu kołowego, druga, najbardziej swobodna wykorzystuje efekt – wywołującej natychmiastowe skojarzenie ze stylem barokowym – tonalnej progresji oraz ostentacyjnie uproszczoną tonalność dur-moll). Spójność cyklu, którego poszczególne ogniwa różnią się od siebie materiałem dźwiękowym i sposobem jego wykorzystania, pozostaje tajemnicą talentu kompozytora, której sedno tkwi według Gmysa w istnieniu „idiomu rozpoznawalnego równie łatwo, jak styl Adésa, Pärta, Góreckiego, Pendereckiego czy Szymańskiego”¹³⁵.

Wielowarstwowe (nie tylko „surkonwencjonalne”) utwory Mykietyna powstają w wyniku wielofazowego procesu twórczego, którego pierwszym etapem jest wyróżniona przez artystę, „dająca mu możliwość zaskoczenia samego siebie faza prekompozycji”¹³⁶. Postępowanie twórcze P. Mykietyna to niejako zaprzeczenie *creatio ex nihilo* – twórca zadaje sobie podwójny trud, pisząc nie tylko kompozycję, ale też „prekompozycję” (kanon – jak w sonecie *Music to hear, why hear'st thou music sadly*, fugę – jak w „symfonii kameralnej”¹³⁷ 3 dla 13) czy wręcz cały „system dźwiękowy” – jak w *Before Four for Four* i *four* z sześciu *Sonetów Szekspira*. Przystępując do umuzycznienia niezdyscyplinowanych, rozsadzających jakby swe czternastowersowe ramy wierszy Wielkiego Stratfordczyka, Mykietyń miał przed sobą tablicę 96 pięciodźwięków zamkniętych w septymie wielkiej¹³⁸. „Trzeba znaleźć rozsądne proporcje między matematyką a spontanicznością” – tłumaczył swą konstruktywistyczną postawę w rozmowie z A. Kwiecińską¹³⁹. Nie przyznając rozumowi zwycięstwa nad sercem (ani sercu nad rozumem), autor *Sonetów Szekspira* pogodził niejako w swej kompozycji „czucie i wiarę” z „mędrca szkiełkiem i okiem”, znajdując w *Sonetach Szekspira* miejsce „i na alchemię, i na algebrę”.

¹³³ *Ibidem*, s. 23.

¹³⁴ M. Gmys, *op. cit.*, s. 53.

¹³⁵ *Ibidem*.

¹³⁶ E. Szczecińska, *op. cit.*, s. 22-23.

¹³⁷ „Klasyfikacja genologiczna” M. Gmysa. Por. M. Gmys, *Speechless Song: O muzyce Pawła Mykietyna*, w: P. Mykietyń, *Speechless Song*. Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 2008, s. 4.

¹³⁸ Została mi ona udostępniona podczas spotkania z kompozytorem 3 stycznia 2009 roku.

¹³⁹ E. Szczecińska, *op. cit.*, s. 22.

Let me not to the marriage of true minds (sonet 116)

SONNET CXVI

*Let me not to the marriage of true minds
Admit impediments. Love is not love
Which alters when it alteration finds,
Or bends with the remover to remove.
O no, it is an ever-fixèd mark
That looks on tempests and is never shaken;
It is the star to every wandering bark,
Whose worth's unknown, although his height be taken.
Love's not Time's fool, though rosy lips and cheeks
Within his bending sickle's compass come.
Love alters not with his brief hours and weeks,
But bears it out even to the edge of doom.
If this be error and upon me proved,
I never writ, nor no man ever loved.*

SONET 116

Nie ma miejsca we wspólnej dwojga serc przestrzeni
Dla barier, przeszkód. Miłość to nie miłość, jeśli,
Zmienny świat naśladowując, sama się odmieni
Lub zgodzi się nie istnieć, gdy ją ktoś przekreśli.
O, nie: to znak, wzniesiony wiecznie nad bałwany,
Bez drżenia w twarz patrzący sztormom i cyklonom -
Gwiazda zbłąkanych łodzi, nieoszacowanej
Wartości, choćby pułap jej zmierzył astronom.
Miłość to nie igraszka Czasu: niech kwitnące
Róże wdzięków podcina sierpem zdrajca błady -
Miłości nie odmienią chwile, dni, miesiące:
Ona trwa - i trwać będzie aż po sam skraj zagłady.
Jeśli się myślę, wszystko inne też mnie łudzi:
Że piszę to; że kochał choć raz któryś z ludzi

(tłum. Stanisław Barańczak)

SONET 116

Niech mi wolno nie uznać, że w małżeństwie wiernych sobie dusz
Istnieją przeszkody. Miłość nie jest miłością,
Jeśli zmienia się, kiedy znajduje odmianę,
Lub nagina się do [kogoś] niestałego, by być niestałą.
O nie, wieczno-trwałym jest znakiem,
Co przygląda się burzom – nigdy nieporuszony,
Jest gwiazdą dla każdego błądzącego statku,
Której wartość nieznana, choć jej wysokość zmierzona.
Miłość nie jest błaznem Czasu, choć różane usta i policzki
Trafią w zasięg jego zakrzywionej kosi –

Miłość nie zmienia się wraz z krótkimi godzinami i tygodniami,
Ale trwa aż do krańca dnia sądu.
Jeśli to błąd i zostanie mi udowodniony,
Nigdy nie pisałem i nie kochał nikt z ludzi.

(przekład filologiczny)

„Nawołuję i ostrzegam was, że odpowiecie w strasznym dniu sądu (kiedy sekrety wszystkich serc zostaną ujawnione), jeśli któraś z was zna jakąkolwiek przeszkodę [*impediment*], dla której nie powinniście być prawomocnie złączeni małżeństwem”¹⁴⁰ – zdaje się mówić do dwóch „wiernych dusz” (*true minds*) obecny w sonecie tylko „duchem” duchowny. Reakcja pana młodego jest natychmiastowa:

Let me not to the marriage...
Niech mi kłód pod dusz mariaż...

...nie rzuca i kapłan. Ponieważ zaimek osobowy „*me*” powraca dopiero w przedostatnim wersie, „*you*” nie pojawia się wcale, a większą część utworu wypełnia silnie zmetaforyzowana definicja prawdziwej miłości – ten słynny sonet często bywa określany jako „prawie bezosobowy” („*almost impersonal*”)¹⁴¹. W rzeczywistości bardziej niż bezosobowy jest chyba ponadosobowy¹⁴², a przewrotna, pierwszoosobowa klamra, która go spina, osadza poetyckie uniwersalia w aurze zagadkowej intymności. Ta paradoksalna, nieokreślona konkretność i adresatywna ambiwalencja przywołuje na myśl Kierkegaardowskie odczytanie Mozartowskiego Cherubina – pierwszego stadium „erotyki bezpośredniej”, w którym „pożądanie jest tak nieokreślone, przedmiot tak mało wydzielony, że to, co pożądane, hermafrodytycznie trwa w pożądaniu jak w organizmie roślinnym...”¹⁴³. Jest to o tyle kłopotliwe skojarzenie, że zbliżywszy się do Szekspirowskiego bohatera lirycznego na płaszczyźnie uczuciowej poliwalencji, Mozartowski (czy raczej – Kierkegaardowski) paż jest jednocześnie jaskrawym zaprzeczeniem „wiernej duszy” przemawiającej przez sonet. Szekspirowski erotyk występuje bowiem przeciwko erotyce, a wszelkie jej stadia ma w retorycznej pogardzie: na różane policzki czeka *perpetuum mobile* zakrzywionej kosi, a pożądanie, to dogadzanie przygodom, które sprawia, że „*Love is not love*”.

O tym, czym miłość jest, dowiadujemy się tylko z drugiej kwartyny; pierwszy tetrastych wprowadza definicję negatywną, którą trzeci powtarza według Kriegera jak „wzmocnione echo”¹⁴⁴. Kiedy więc w dziewiątym wersecie czytamy: „*Love's not Time's fool*” – Szekspir antycharakteryzuje miłość nie tylko znaczeniem bieżącej frazy, ale też jej

¹⁴⁰ „*I require and charge you, as you will answer at the dreadful day of judgement, when the secrets of all hearts shall be disclosed, that if either of you do know any impediment why ye may not be lawfully joined together in matrimony, that ye confess it*” – *Book of Common Prayer*.

¹⁴¹ H. Vendler, *op. cit.*, s. 488.

¹⁴² „(...) czytając Sonet 116, czujemy, że uczestniczymy w formułowaniu prawdy, która jednocześnie potwierdza nasze intuicje i podnosi je na wyższe piętro niedostępnej nam odkrywczosci; prawdy, która sięga w głąb nas i zarazem daje nam wstęp do swoich własnych głębi” – S. Barańczak, *op. cit.*, s. 19.

¹⁴³ S. Kierkegaard, *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, w: „*Res Facta*”, Kraków 1970, nr 4.

¹⁴⁴ „*The third quartain, as an intensified echo of the first, presses the negative definition of love (...)*”. M. Krieger, *op. cit.*, s. 148.

kompozycyjnym kontekstem; jeśli bowiem czymś Miłość (w tym ogniwie i w całym cyklu w ogóle) nie jest – to właśnie echem, cieniem, odbiciem. Szekspirowski neoplatonizm nie tylko rezerwuje dla niej miejsce niezmiennej i ponadzmysłowej idei, ale też – czyniąc zadość przedrostkowi „neo” – absolutyzuje miłość jako unię dwóch umysłów, pozwala, by „duchowy mariaż” zajął miejsce nadrzędnych dla Platona idei piękna i dobra. „Miłość pozostaje jednak w najściślejszym związku z pięknem”, a czy można nie wziąć Szekspira za platonistę po tym, jak w sonecie 116 stanął „na szczycie duchowego rozwoju i ujrzał okiem już nie zmysłowym, lecz umysłowym miłość samą w sobie, czyli ideę miłości?”¹⁴⁵.

O tym, że szekspirowski idealizm był (podobnie jak petrarkowski) częściowo filozoficzny, a częściowo religijny – przypomina nam kończący trzecią kwartynę sąd (*doom*). Za jego sprawą w sonecie 116 dochodzi do „sprzeczności dwóch różnych wieczności”, konfliktu „*between the two eternities*”¹⁴⁶. Nieskończoność idei stopniuje się jak przymiotnik – nawet jej najwyższy stopień może trwać tylko *to the edge of doom*. Stoi to poniekąd w sprzeczności z kategorią otwarcia trzeciej kwartyny („*Love’s not Time’s fool*”), gdyż w ostatecznej instancji miłość okazuje się jednak poddanym Czasu. Nie błaznuje mu wprawdzie, lecz podlega jego rządowi i – koniec końców – zamyka się w jego królewskim życiorysie. Czy możliwe jest jednak, by w życiu wiecznym nie było już miejsca na miłość? A może po prostu „taka miłość, to nie miłość” i Szekspir – dyskretniej od Urszulki Kochanowskiej – dyskredytuje Boże miłosierdzie?

Więc zrywam się i biegnę! Wiatr tak dudni – jak dzwon...
Serce w piersi zamiera... Nie!... To – Bóg, nie on!...

Może zaś na największą ilość znaków zapytania zasługuje obłudne przymykanie oka na terror rymu i związaną z nim ideową nonszalancję? Może znaczenie wymuszone przez brzmienie nie powinno być bezkarnie transplantowane w dyskursywność i tam nauczane, że to referencyjność była jego największą ambicją?

„Nie!... To – Bóg, nie on!...”, a wcześniej kapłan i odpowiadający mu na niezadane pytanie pan młody. Ta bezceremonialnie dopisana do sonetu obsada mogłaby się wydawać nieco absurdalna, gdyby tylko nie była tak bardzo prawdopodobna. Bachowska *Sztuka Ucieczki* umyka przed zdefiniowaniem wykonawcy, jednak jej organowość dochodzi do głosu już przed wejściem drugiego głosu – jakże bezradne wobec tych długich nut są wszelkie młoteczki i klawesynowe piórka! Przybliżona tożsamość adresata sonetu 116 Szekspira jest chyba nie mniej nieprzeczysta od organicznej organowości *Kunst der Fuge*. Przeprowadzenie rachunku prawdopodobieństwa ułatwia ponad sto sonetów, z którymi sto szesnasty ma wspólny mianownik – platoniczne uczucie, które w ramach *Sonetów* kierowane jest zawsze do młodego mężczyzny. „Małżeństwo” brzmi w tym kontekście niezwykle prowokacyjnie; bezosobowa fanfara okazuje się nagle zaskakująco dramatyczna, posągowa definicja zmienia się w impulsywny monolog, który sprawia wrażenie retorycznego odparcia ataku, inwersyjnej *comes* na przemilczany *dux*. „Zbyt wiele tu *no’s* i *nor’s*, *never’s* i *not’s*, by uznać ten wiersz za świetlisty (*serene one*)” – pisze Vendler¹⁴⁷. Synkopy sopranu i fortepianu potwierdzają jej słowa.

¹⁴⁵ A. Krokiewicz, *Zarys filozofii greckiej*, Warszawa 1971, s. 296. W oryginale „piękno samo w sobie” i „ideę piękna”.

¹⁴⁶ Por. M. Krieger, *op. cit.*, s. 148.

¹⁴⁷ H. Vendler, *op. cit.*, s. 488.

Czy jednak uderzanie w sonet jak w kamerton i wsłuchiwanie się w jego „ton zasadniczy” ma jakkolwiek sens, skoro muzyka Mykietyna i tak wydobywa z niego także dalsze alikwoty?

W ciągu kilku sekund męski głos, który na początku jakby tylko głośno sobie przypomina incypit 116 sonetu Szekspira, przechodzi od czystej recytacji do „rozpuszczenia” słowa w zaskakującym zdawałoby się, nawet dla niego samego, sopranie. Nie chcąc widzieć w „małżeństwie zakochanych dusz” żadnych przeszkód, unosi się (emocjonalnie i melodycznie) na słowie „*impediments*” i melorecytacyjnym *crescendem* przekracza w końcu granicę pomiędzy mową a śpiewem. Co wymagało tej transgresji? Pierwszym słowem poderwanym do lotu przez sopran jest „*Love*”. „Miłość” widnieje w partyturze na samym szczycie pięciolinii (*g2*) – zupełnie jakby rzeczywiście była gwiazdą polarną, której „wartość nieznana, choć jej pułap zmierzony” („sferę w zenicie” można usłyszeć dopiero w takcie piętnastym, kiedy na słowie „*height*” – wysokość, pułap – *male soprano* oddała się od pięciolinii jeszcze o pół tonu [*gis2*]). „Narodziny muzyki z ducha liryki” nie mają jednak w sobie żadnej, jak ujęłaby to Vendler, „światłości” – „Miłość” nie utrzymuje się długo *in excelsis*; negatywność pierwszej frazy („*Love is not love*”) podkreślają ostre dysonansowe współbrzmienia („pierwsza Miłość” – *g2* – pojawia się po zdwojonym oktawaowo *Gis* fortepianu, na którego tle do głosu dochodzi „trzech diabłów” *in musica*: *b1-e2*, „bliższy piekłu o oktawę” *b-e1* i undecymowy tryton *g-cis2*).

The image shows a musical score for Soprano and Piano. The top system is for the Soprano part, with the lyrics: "Let me not to the marriage of true minds ad-mit im-pe-di-ments. Move smoothly from speech to singing". The piano part is shown below. The second system shows the vocal line for the phrase "Love is not love which" and the piano accompaniment. The piano part features a complex harmonic structure with dysonances, indicated by asterisks and circled notes in the bass line.

Przykład 1. P. Mykietyń, *Sonet Szekspira, Let me not to the marriage of true minds*, t. 1-4.

Nie byłoby trudno uwierzyć, że to właśnie w tych trzech taktach W. Empson odkrył *Siedem typów wieloznaczności* (*Seven Types of Ambiguity*). W ciągu kilku sekund męski głos nie tylko wykonuje gwałtowną ewolucję wokalną, ale też taką przechodzi, zamyka w migotliwym *strecie* niecodzienny „ryt przejścia”: od mowy, przez półśpiew,

do śpiewu; od aliteracyjnej (a więc muzycznej) niemuzyczności („*Let me not to the marriage of true minds admit impediments*”) do muzyczności „właściwej”; od ekspresji niezaangażowanej do krzyczącej, eksklamacyjnej. W zmieniającym się co takt metrum (jambiczne – 9/16 – 4/4) fluktuuje nie tylko medium, tworzywo i wyraz, ale też semantyka i *gender* – męskie przechodzi w żeńskie bez zarzucania swojej wyjściowej tożsamości, płcie nakładają się na siebie jak kolejne alikwoty dźwiękowej androgyne. Na pytanie: „kto przemawia przez sonet?” męski sopran nie udziela jednej tylko odpowiedzi, jego głos wchodzi w kobiecą rolę jak upudrowany młodzieniec w elżbietańskim teatrze, jednak w „maskaradzie erosu” (J. Kott) posuwa się znacznie dalej od Szekspirowskiego aktora: „przebiera się w sopran” nie przed wyjściem, a już po wyjściu na scenę.

Wchodząc w koniunkcję z fortepianem, Szekspirowski sonet 116 traci własną architekturę i rozczłonkowanie, gubi kąty ostre i pamięć o wersyfikacji. Wyizolowany z szeregu zązębiających się ze sobą pięciodźwięków, „puentylistyczny” (według M. Gmysa) przepływ dźwiękowy, w którym rozmywa się podział na kwarty i kuplet, został przez Mykietyna zaczerpnięty z powstałej niewiele przed *Sonetami* kompozycji kameralnej *Before Four for Four*¹⁴⁸ („*formidable!*” – wykrzyknąłby Szekspir, gdyby był Francuzem; czterokrotne, homonimiczne *for to* z pewnością *will fulfill Will's* (Szekspirowskie) zamówienie do kalamburu).

Kiedy próbujemy spędzić *Niedzielne popołudnie na wyspie Grande Jatte*¹⁴⁹ po drugiej stronie płótna – widzimy, że czerwone sukienki i parasolki są w połowie niebieskie, a niebieskie spodnie dysonującego z resztą towarzystwa robotnika mają w sobie sporo różowawych włókien. Puentylistyczne obrazy Seurata i Signaca powstawały poprzez zakropkowanie płócien drobnymi plamkami czystych, kontrastowych kolorów, które dopiero z pewnego dystansu zlewają się ze sobą w jednolite „tkanki”; na budujące je komórki patrzymy niejako przy użyciu pedału. Bezpośrednie następstwo pojedynczych dźwięków z przeciwległych krańców klawiatury, które dzieli nie tylko wysokość, ale także barwa, do złudzenia przypomina tę kontrastową naprzemiennność. Jej „rozmycie” na poziomie frazy zdaje się przypominać o impresjonistycznym rodowodzie puentylizmu – „odmalarska” charakterystyka Gmysa okazuje się niezwykle trafna.

Wiedząc od Goethego, że „architektura jest skamieniałą muzyką”, porównajmy konstrukcję pierwszego sonetu Mykietyna do rozciągniętej fasady barokowej kamienicy. Z obu stron podpierają ją charakterystyczne ślimacznice: lewobrzeżna wynosi sonet Szekspira na „sopranową kondygnację”, a końcowe „wypadnięcie z ram śpiewu”¹⁵⁰ odprowadza wiersz w mowę wolutowym splotem – drugim z dwóch skrzypcowych eów, który zwojem *ritenuta* i *diminuenda* kieruje kompozycję w stronę zawieszanej nad pauzą fermaty. Choć kompozytor ignoruje przerzutnię między pierwszym a drugim wersem, a pierwszy wiersz kupletu każe sopranowi w całości zaśpiewać – zastosowana przez niego łukowość świetnie oddaje pierwszoosobową klamrę wbijającą się w enuncjacyjny sonet. Epatująca monosylabicznymi skokami, przekomponowana część centralna rzeczywiście bardziej niż definicję przypomina monolog wzburzonego umysłu. Choć w strumieniu słowno-muzycznej świadomości wyczuwamy ogromny niepokój (akcenty rytmiczne sopranu i fortepianu są konsekwentnie desynchronizowane) – puls kompo-

¹⁴⁸ M. Gmys, *Eros z tanatosem w tle*, op. cit., s. 53.

¹⁴⁹ Słynny puentylistyczny obraz G. Seurata (1886).

¹⁵⁰ M. Gmys, tamże, s. 52.

zycji pozostaje niezachwiany, przypomina wręcz kontrapunktyczną komplementarność ruchu uzyskaną dzięki nieprzerwanej „sztafecie szesnastek”:

is an e - ver - fi - xed mark that looks on tem - pests and is

Przykład 2. P. Mykietyń, *Sonety Szekspira, Let me not...*, t. 9-10.

Pantareizm tej muzyki porywa za sobą wymierzony przeciwko naśladowaniu zmiennego świata tekst. „*Love is not love/ which alters when it alteration finds*” – śpiewa sopran, który na słowie „*alteration*” rezygnuje z długonutowych skoków i znajduje odmianę w parlandowych szesnastkach. To paradoksalne współtrwanie odmieniającej się przez wszystkie zaplanowane przez kompozytora przypadki dźwiękowości i Szekspirowskiej apoteozy niezmienniej idei odpowiada chyba za szczególne napięcie, w jakim przebiega ta pieśń. Interwał zawarty pomiędzy ideą a zaangażowanym do jej przekazania twórcy otwiera przestrzeń dla przyciągania się przeciwieństw, które w pierwszym sonecie Mykietyńa mają swój półtoraminutowy festiwal. Jednocześnie zastosowana przez autora *Before Four for Four* technika kompozytorska (wysnuwanie utworu z szeregu zamkniętych w septymie wielkiej pięciodźwięków, „połączenie” – jak stwierdził kompozytor w rozmowie z autorem szkicu – „myślenia tonalnego z »serialnym«”) zdaje się dalekim, zmatematyzowanym krewnym metody twórczej Szekspira, który w sonecie 116 antycypuje „arytmetyczne ćwiczenia duszy” poprzez wypełnianie formy sonetu figuracjami opiewanej przez siebie idei.

Why didst thou promise such a beauteous day (sonet 34)

SONNET XXXIV

*Why didst thou promise such a beauteous day,
And make me travel forth without my cloak,
To let base clouds o'ertake me in my way,
Hiding thy bravery in their rotten smoke?
'Tis not enough that through the cloud thou break,
To dry the rain on my storm-beaten face,
For no man well of such a salve can speak
That heals the wound and cures not the disgrace:
Nor can thy shame give physic to my grief;
Though thou repent, yet I have still the loss:
The offender's sorrow lends but weak relief
To him that bears the strong offence's cross.*

*Ah! but those tears are pearl which thy love sheds,
And they are rich and ransom all ill deeds.*

SONET 34

Czemuż mnie upewniasz, że dzień piękny będzie
I że się bez okrycia w podróż wybrać mogę –
Gdy tymczasem chmur siność i zgniłe mgły wszędzie
Przesłaniają mi w drodze wych blasków pożogę?
Cóż, że przebije chmury promień niespodziany,
Osuszając na twarzy ślad burz swym gorącym?
Nikt nie pochwali maści, która goi rany,
Lecz zostawia rannego z kalectwem hańbiącym.
Twoja skrucha też bólu we mnie nie ukoi;
Strat mych nie zwrócą nawet łzy, lane bez miary:
To, że krzywdziciel winą zgnębiony stoi,
Niewielką jest pociechą dla jego ofiary.

Ach, lecz te łzy – to perły, przez miłość twą suto
Sypane, by za wszelkie zło były pokutą.

(tłum. Stanisław Barańczak)

SONET 34

Czemuś mi przyrzekł taki piękny dzień,
Że w podróż się długą udałem bez płaszcza
I szybko dogonił mnie chmur ciężkich cień,
Który w mrok twój majestat dymną czernią zawłaszczal?
Marną dla mnie pociechą, że przeświecasz przez chmury
By osuszać policzki bite wiatrem i deszczem –
Nie, nie nazwie balsamem nikt tych maści, po których
Rany goją się wprawdzie, ale cios boli jeszcze;
W twoim wstydzie nie znajdzie lekarstwa mój smutek
I choć bardzo żałujesz – żal nie zmaże tej straty:
Winowajcy wyrzuty są zaliczką zapłaty,
Gdy to plecy ofiary krzyżem winy są klute.

Lecz te łzy, ach! to perły z rzęs przez miłość twą prute,
By za wszystkie złe czyny stanowiły pokutę.

(przekład własny)

Why didst thou promise... to kolejny sonet Szekspira, który wychodzi niejako z własnego kadru i komentuje zdarzenie z przemilczanej przez utwór „przedakcji”. W swojej fabularnej bez trosce przypomina wręcz – zwolnioną z obowiązku opowiadania historii – nonszalancką arię, która ciężar narracji zrzuca na przemawiającego w trzeciej osobie ewangelistę. Bachowskiego narratora nie sposób rzecz jasna w *Sonetach* odnaleźć, jego rolę lubią jednak brać na siebie szekspirolodzy, a stojący na końcu trzeciej kwartyny „krzyż winy” („*offence's cross*”) nie pozostawia chyba wątpliwości, że w trzydziestym czwartym sonecie podmiot liryczny przeżywa miłosną *Pasję wg Williama Shakespeare'a*.

Jej akcja zaczyna się o sonet wcześniej. Zgodni są ze sobą co do tego tak różni badacze, jak J.W. Lever, H. Landry i M. Krieger – dla wszystkich trzech 33. ogniwo

cyklu to otwarcie osobnej grupy sonetów poświęconej „cielesnemu błędowi” („*sensual fault*”) przyjaciela¹⁵¹. „Sonety 33-35 tworzą małą grupę, w której poeta jasno daje do zrozumienia, że został zraniony przez młodzieńca i że pragnie mu wybaczyć”¹⁵² – pisze Landry, Krieger dodaje zaś, że ogniwa te łączy nie tylko „implikowana narracyjność”, ale też dialektyczne koło, które wszystkie zdają się zataczać: „Poeta zaczyna od pełnej rozczarowania świadomości winy przyjaciela, następnie – próbując ją usprawiedliwić i wziąć na siebie – uznaje się winnym i kończy całą emocjonalną inwersję błaganiem oczyszczonego grzesznika, by unikał tak ciemnej kreatury, jaką jest poeta”¹⁵³. Jak trafnie zauważa amerykański badacz – sonety z tej grupy łączy raczej retoryczny schemat, niż przedstawiona w kilku odcinkach historia, wszystkie zakładają winę przyjaciela, mówią jednak nie o jej okolicznościach, ale o jej wpływie na emocje poety.

Choć sonet 34 jest w pełni samodzielnym wierszem, nadzwyczaj łatwo wytwarza „wiązania” umożliwiające mu wchodzenie w „reakcje” z innymi ogniwami cyklu. Nawet stojąca na straży niezależności sonetów H. Vendler rozpoczyna swą popartą zawiłymi diagramami interpretację od słów: „przez pierwsze sześć wersów sonet 34 kontynuuje 33”¹⁵⁴. Amerykańska badaczka ma tu głównie na myśli metaforykę meteorologiczną, która ustępuje po pierwszej kwartynie sześciu przenikającym się wzajemnie planom metaforycznym.

Z perspektywy liryczno-muzycznej szczególnie ciekawe jest, że sonet 34 został przez autorkę *The Art of Shakespeare's Sonnets* skojarzony nie tylko ze swym najbliższym sąsiadem z Szekspirowskiego *Quatro*, ale też z bezpośrednim poprzednikiem (sonet 116) z cyklu *Mykietyna* – oba perfekcyjnie udają monolog, w rzeczywistości są jednak przebraniem za solilokwium dwugłosem; przypominają rozszczepioną na dwie akcje muzyczne barokową melodię, która wprawdzie jest monofoniczna, jej istotą nie jest jednak to, czym jest, a to, czym się zdaje; polifoniczna „ambicja” przekształca się figuracyjnie w polifoniczną „tożsamość”. Iluzjonistyczna dialogowość wydaje się czymś stworzonym dla sonetu miłosnego. Poetycka mimikra, której dopuszcza się proposta, by stać się udramatyzowaną ripostą, pozwala głosowi przemawiającemu przez sonet na – odwracając słowa Szekspira z sonetu 8 (który, notabene, też ma charakter dialogu) – *being one, seeming many*. Kochający i kochany wypowiedani są na jednym oddechu.

Pierwszą część cyklu *Mykietyna* kończą słowa wygłoszone przez sopran *a cappella*. Samotny przedtakt i potakt męskiego głosu zazębia się niejako z samotnością fortepianu, którego wyciszone *misterioso* otwiera drugi sonet. Repetycyjne, klawiszowe daktyle (powtarzająca się figura ósemki i dwóch szesnastek – jak *muzyka* /– ∪∪/) pozwalają będącemu w podróży poecie na oddalenie się od lirycznego „ty” na odległość kilku stóp. Brytyjska jednostka miary okazuje się jednak metryczna.

Gdyby powtórzenia „ostinatowej” figury rytmicznej nie były oddzielone od siebie pauzami, rytmika kompozycji *Mykietyna* stałaby się onomatopeją jazdy konnej, której

¹⁵¹ J.W. Lever, *op. cit.*, s. 210-215; H. Landry, *op. cit.*, s. 56-60; M. Krieger, *op. cit.*, s. 155-160.

¹⁵² „*Sonnets 33-35 comprise a small group in which the poet makes it clear that he has been offended by the masculine friend and that he is willing to forgive him*”. H. Landry, *Interpretations in Shakespeare's Sonnets*, Berkeley 1963, s. 56.

¹⁵³ „*The group traces a circular dialectic. The poet starts with a most disappointed awareness of the friend's crime, then tries to excuse it, sees this attempt as a greater crime of his own, thus takes the guilt upon himself, and ends this inversion by pleading with the now guiltless friend to avoid so darkened a creature as the poet*”. M. Krieger, *op. cit.*, s. 154-155.

¹⁵⁴ „*For six lines sonnet 34 continues 33*”. H. Vendler, *op. cit.*, s. 179.

rytm odzywa się w utworze jedynie w subtelnej, aluzyjnej postaci. Instrumentalna mantra fortepianu przestaje być odmawiana dopiero w końcowej fazie kompozycji (w połowie ostatniej kwartyny, po słowie „loss”, czyli strata, akompaniament rozpada się w fakturalny puentylizm), jednak nawet wtedy kompozycja nie traci swej onirycznej aury, którą najlepiej opisał chyba kompozytor: „*quasi indifferente ma molto espressivo*” („jakby obojętnie, lecz bardzo ekspresyjnie”).

W odróżnieniu od muzyki do sonetu 116, która niemalże siłuje się z tekstem i roztopia w sobie jego budowę, architektonika muzyczna *Why didst thou promise...* wiernie transkrybuje konstrukcję Szekspirowskiego wiersza. Kwartyny oddzielone są od siebie wyraźnymi cezurami muzycznymi, a prozodia sonetu okazuje się na tyle znacząca, że kompozytor nie tylko podkreśla repetycyjnymi synkopami jambiczny tok wypowiedzi, ale w ramach pierwszego czterowiersza zaznacza nawet średniówki:

quasi indifferente ma molto espressivo
mp

Why didst thou pro-mise such a
 beau-te-ous day and make me tra-vel forth wi-

**Ped. sim.*

Przykład 3. P. Mykietyn, *Sonet Szekspira, Why didst thou promise such a beautiful day*, t. 3-6.

Metryka Szekspirowskiego wiersza to oczywiście tylko jedna z jego dźwiękotwórczych mocy. W następującym po pierwszej kwartynie czterotaktowym interludium do „zlepionych” ze sobą dwudźwięków dołączają długie, samodzielne (choć dublujące jeden ze składników zamkniętych w septymie pięciodźwięków) nuty, które zdają się ilustracją muzyczną „przeświecających przez chmury promieni”. Kompozytor nie wykluczył takiej interpretacji, lekceważy ją jedynie podmiot liryczno-muzyczny, który śpiewa w drugiej kwartynie:

*Tis not enough that through the cloud thou break
 To dry the rain on my storm-beaten face...*

Marną dla mnie pociechą, że przeświecasz przez chmury,
By osuszać policzki bite wiatrem i deszczem...

Do momentu „rozproszenia” drugi sonet Mykietyna odznacza się niezwykle stabilną, pełną prostoty, płaszczyzną fakturą. Ta muzyczna horyzontalność jest tym łatwiej uchwytna, że bezpośrednio sąsiaduje z epatującym skokami i zmiennością rejestrów *Let me not to the marriage of true minds*. Rozwarstwienie utworu nie byłoby pewnie aż tak bardzo czytelne, gdyby nie unosząca się nad akompaniamentem, unikająca niskiego rejestru kantylena sopranu. *Why didst thou promise...* nie jest oczywiście pieśnią zwrotkową; partia wokalna została napisana tak konsekwentnie i regularnie, że zdaje się nie mniej zaangażowana w repetycyjność od fortepianu. Linia melodyczna drugiej i trzeciej kwartyny naśladuje w ogólnym zarysie kształt pierwszej, a spójność całej pieśni budzi odległe skojarzenia z ideą wariacji ostinatowych opartych na stałym basie.

„Harmonia pięciodźwiękowa” sprawuje nad *Why didst thou promise...* szczególnie ścisłą kontrolę: na każdy takt przypada jeden, zamknięty w septymie wielkiej pięciodźwięk, a jego składniki mają – na przynależne im cztery czwarte – „wysokościową wyłączność”. Zasady tej nie wetuje nawet partia sopranu, której nieskrępowany w odczuciu słuchowym przebieg nie daje łatwo uwierzyć w rygorystycznie w rzeczywistości przestrzegane, wysokościowe „pęta”. To pejoratywne określenie nie powinno się chyba zresztą pojawić w odniesieniu do oryginalnego, stworzonego przez samego kompozytora (który jawi się tym samym nie tylko jako twórca kompozycji, ale też systemu muzycznego) materiału dźwiękowego. Oto wykorzystane w drugim sonecie Pawła Mykietyna współbrzmienia:

The image displays six staves of musical notation, each containing a sequence of pentads (five-note chords) in G major and D minor. The notation is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The pentads are arranged in a regular, repeating pattern across the staves, illustrating the concept of 'pentad harmony' discussed in the text. The notes in each pentad are G, A, B, C, and D, with various accidentals (sharps and naturals) indicating their specific pitch classes within the system.

Przykład 4. Pięciodźwięki wykorzystane w *Why didst thou promise such a beateous day*

Spośród czterdziestu ośmiu współbrzmień trzykrotnie pojawia się w przebiegu kompozycji tylko h-cis-e-gis-ais (w taktach 5, 13 i 40), dwukrotnie natomiast pięciodźwięk a-h-d-f-gis (w taktach 6 i 9) i ges-as-c-es-f (w taktach 31 i 36). Z obowiązującej w utworze zasady „jeden akord na jeden takt” wyłamują się tylko dwa ostatnie systemy: przedostatnie współbrzmienie cis-es-g-b-c rozpisane zostało na takty 47 i 48, zaś kończący sonet pięciodźwięk c-es-fis-a-h dochodzi do głosu w ramach taktów 49 i 51.

Dzięki dźwiękom wspólnym ząbującą się ze sobą akordy tworzą łańcuch płynnie przechodzących w siebie pięciodźwięków. Następujące po sobie akordy łączy najczęściej więcej niż jeden ze składników, kilkakrotnie alteracji ulega np. tylko tercja, a w taktach 43-51 współbrzmienia wręcz się ze sobą zlewają. Wszystko to w jasny sposób wpływa na spistość brzmienia, a matematyczna precyzja, z jaką kompozytor rozdysonował akordy, prowokuje do stwierdzenia, że na brzmieniową homogeniczność stosowne pięciodźwięki zostały obliczone.

Tajemnicza, „jakby obojętna, ale bardzo ekspresyjna” („*quasi indifferenta ma molto espressiva*”) dusza utworu jest pewnie nieświadoma tego, jak wiele musi w jego trakcie policzyć. O ile jednak te „arytmetyczne ćwiczenia” mogą pozostać niedostrzeżone przez postronnego słuchacza – nie ma na to szans zwracający na siebie uwagę, sześciodźwiękowy melizmat triolowy na słowie „*grief*” (żał, smutek), który skupia w sobie jak w soczewce panującą w *Why didst thou promise...* wyrazowość. Po burzliwym sonecie 116 kompozytor instrumentuje monotonna – wprawdzie nie sentymentalną, lecz na pewno emocjonalną – podróż, w jaką wybiera się poeta. Wypełnia ją przejmujący



Przykład 5. P. Mykietyń, *Sonet Szekspira, Why didst thou promise...*, t. 31.

Music to hear, why hear'st thou music sadly? (sonet 8)

SONNET VIII

*Music to hear, why hear'st thou music sadly?
Sweets with sweets war not, joy delights in joy
Why lovest thou that which thou receivest not gladly,
Or else receivest with pleasure thine annoy?
If the true concord of well-tuned sounds,
By unions married, do offend thine ear,
They do but sweetly chide thee, who confounds
In singleness the parts that thou shouldst bear.
Mark how one string, sweet husband to another,*

*Strikes each in each by mutual ordering,
Resembling sire and child and happy mother
Who all in one, one pleasing note do sing:
Whose speechless song, being many, seeming one,
Sings this to thee: „thou single wilt prove none”.*

SONET 8

Głos jak muzyka mając, czemuż przy muzyce
Smutniejszy? Słodycz słodzi, szczęście uszczęśliwia:
Ty zaś porządek rzeczy wywracasz na nice,
Gdy tylko przykrość cieszy cię, a zgrzyt ożywia.
Jeśli w małżeńskie pary połączone tony
Zgodnymi dwudźwiękami ucho twoje kołą –
Czynią ci tylko czuły wyrzut, że kanony
Pisane na dwa głosy pragniesz śpiewać solo.
Słuchaj, jak struna, gdy ją dłoń grajka potrąca,
W drugiej strunie znajduje harmonijne echo –
Ojca z matką i dzieckiem więź równie gorąca
Zespala w jedność, kiedy śpiewają z uciechą;
I strun tak wiele w jedno bezsłowne przesłanie
Śpiewa ci: „Kto samotny – nic zeń nie zostanie”.

(tłum. Stanisław Barańczak)

SONET 8

Gdyś muzyką dla uszu, czemu słuchasz jej w smutku?
Miód się z miodem nie kłóci, radość rada radości;
Dlaczego więc kochasz przebiegi tych nut ku
Swemu niepocieszeniu lub z lubością – ból gościsz?
Jeśli dobre współbrzmienie, czysty strój zgodnych dźwięków,
Zaślubionych akordem, dziwnie razi twoje ucho –
Słodko gani cię tylko, że nie słyszeć chcesz wdzięku
Wielogłosu, gdy solo brzmisz samotnie i glucho.
Zważ jak słodkim jest mężem jedna struna dla innej,
Gdy w harmonii wzajemnej się ze sobą stapiają:
Ojca, dziecka i matki szczęśliwości rodzinnej
Są zaśpiewem i jedno, choć troiście śpiewają –
Pieśń bez słów tej jedności, która głosy trzy liczy,
Wciąż śpiewana dla ciebie: „Jeden sam – będziesz niczym”.

(przekład własny)

Pieśń bez słów ma tekst, wielość okazuje się jednością, to, co drażni, przyjmowane jest z przyjemnością, a to, co kochane – z niezadowoleniem. Przyjaciół poety to jedno z wielu wcieleń Muzyki, która – przyjmując postać niechętnego małżeństwu młodzieńca – kłóci się nieoczekiwanie ze swymi mniej pozadźwiękowymi inkarnacjami. Sonet surrealistyczny? To, co irracjonalne, zostaje ukazane w ramach obnażającej swą maszynery, konsekwentnej i metodycznej retoryki, która – zwracając na siebie uwagę – transponuje znaczenia użytych przez poetę słów do nieznannej logice „zerojedynkowej”

tonacji. *Verba docent, exempla trahunt* – jakże więc sonet, który mówi o sprzeczności, miałby nie być wewnętrznie sprzeczny?

Oazą antytetyczności jest przede wszystkim pierwsza kwartyna. Jej jedno wielkie „skoro x to x, to dlaczego y?” pełne jest odwołujących się głównie do uczuć przykładów, których wymowa została przez Szekspira wzmocniona „chwieżną nierównością” („*rocky disequilibrium*”)¹⁵⁵ pierwszych czterech wersów. Metryczna nieregularność melodyjnego (dzięki powtórzeniom: *music/music, sweets/sweets, joy/joy*) wiersza zwróciła uwagę H. Vendler. Po przeliczeniu wszystkich sylab amerykańska krytyczka zdema-skowała sięjąca w sonecie zamęt ruchomą średniówkę:

Music to hear (4)

Sweets with sweets war not (5)

Why lov'st thou that (4)

Or else receiv'st with pleasure (7)

why hear'st thou music sadly? (7)

joy delights in joy (5)

which thou receiv'st not gladly (7)

thine annoy? (3)

Krytyce badaczki nie umknął też trzeci wers, który doczekał się miana „fonetycznej kakofonii”¹⁵⁶. Vendler nie krytykuje rzecz jasna sztuki poetyckiej Szekspira – uznaje za oczywiste, że przesunięcia cezury i głoskowe niezręczności mają być ilustracją niedogodności stanu kawalerskiego. Ich przeciwieństwem są graficzne anagramy „małżeńskiej unii” („*by unions married*”), w jaką na początku drugiej kwartyny wchodzi z sobą połączone akordem dźwięki (*tuned, unions, one string, all in one, one pleasing note, seeming one*)¹⁵⁷. By zrelacjonować do końca wszystko to, co translacja – jako sztuka tracenia – zmuszona była zaprzepaścić, warto przytoczyć jeszcze dwa koncepty, które amerykańska badaczka wykryła w sonecie 8 Szekspira: opozycję małżeństwo – kawalerstwo podkreśla gra słów *single* i *sing* (*singleness, do sing, song, sings, single*), a najogólniejsza intencja utworu to próba przekonania młodzieńca, by zrezygnował ze swego *not* na rzecz *note* („nie” zastąpił „nutą”)¹⁵⁸.

Środki perswazji, które posłużyły Szekspirowi do sformułowania lirycznego apelu, są wyjątkowo bogate. Pomieszczone w pierwszej kwartynie pytania (pierwszowersowe i zamykające tetrastych – podwójne ze spójnikiem „or”) zostały przez poetę wzmocnione dwoma pleonastycznymi twierdzeniami („*sweets with sweets war not, joy delights in joy*”). Sygnalizują one to, co w świetle dalszego ciągu wiersza okaże się oczywiste, że otwierające sonet pytania były retoryczne. Udowadnia to następująca po nich: hipoteza – „*If the true concord of well-tuned sounds...*”, polecenie – „**Mark** how one string, sweet husband to another...” i ostrzeżenie – by nie rzeć groźba! – „*thou single wilt prove none*”. Aż trudno uwierzyć, że po tak przerażającej prognozie niechętny małżeństwu młodzieniec pozostał niewzruszony i zmusił poetę do napisania jeszcze dziewięciu sonetów „prokreacyjnych”. Choć apokaliptyczne „*wilt prove none*” brzmi jak „koda kóda” – topograficznie tkwi w samym sercu pierwszej subsekwencji cyklu.

Ósmy sonet Szekspira zawdzięcza muzyce nie tylko metaforykę i retoryczną rekwizytornię, ale też samo powstanie – takie przynajmniej chciałby chyba sprawiać wraże-

¹⁵⁵ H. Vendler, *op. cit.*, s. 78.

¹⁵⁶ *Ibidem*, s. 78. „(...) it could be shown phonetically in the cacophony of *lov'st thou that which thou receiv'st etc.*”. W żyjącej zbitkami spółgłoskowymi polszczyźnie taki niedobór samogłosek pewnie łatwo przeszedłby niezauważony.

¹⁵⁷ *Ibidem*, s. 78.

¹⁵⁸ *Ibidem*.

nie, wychodząc od przedstawienia obserwacji, jaką poeta mógł poczynić tylko podczas sytuacji koncertowej¹⁵⁹. Co mogło być tą słodyczą, z którą słodycz młodzieńca weszła w nieoczekiwany konflikt („*sweets with sweets war not*”? Muzyka elżbietańskiej Anglii podsuwa mnóstwo możliwości, z których wykluczyć trzeba chyba tylko pierwszą, wymienioną przez W. Mellersa¹⁶⁰ skrajność – pieśni i tańce ludowe, jako „sztuka niepiśmiennych i formalnie niewykształconych”, nie wchodzi raczej w grę ze względu na wysokie urodzenie lirycznego „ty”. Antypody ludowej twórczości muzycznej wyznaczała wysublimowana, kościelna polifonia, przestrzeń pomiędzy dwoma biegunami wypełnia zaś świecka polifonia wokalna (madrygał), wielogłosowa muzyka taneczna na instrumenty smyczkowe, bogaty repertuar klawiszowy i arie (*ayres*) na głos solowy z towarzyszeniem lutni¹⁶¹. To właśnie struny tego ostatniego instrumentu dźwięczą najprawdopodobniej w sonecie 8 Szekspira („*Mark how one string, sweet husband to another/ Strikes each in each by mutual ordering*”) – G.R. Ledger wysuwa niezwykle przekonujące przypuszczenie, że „wzajemna harmonia”, w jakiej współbrzmiały ze sobą potrącone przez Szekspira struny, to aluzja do tzw. chórów lutniowych – podwójnych strun rozpiętych pomiędzy podstawkiem a komorą kołkową instrumentu¹⁶². Nieoczekiwane zwerbalizowane przez poetę pieśń bez słów przestaje brzmieć dziwacznie, gdy uzmysłowimy sobie, jak częstym zjawiskiem były w renesansie instrumentalne transkrypcje popularnych utworów wokalnych. Taki wywołujący natychmiastowe pozainstrumentalne konotacje utwor z pewnością niewiele miał wspólnego z muzyką absolutną.

Bolesna radość, jaką budzi w sonecie muzyka, po wyrwaniu z prokreacyjnego kontekstu wydaje się stworzona do tego, by oddawać uczucia wzbudzone przez wielowarstwowe utwory P. Szymańskiego. Pierwsza z *Dwóch etюд* tego kompozytora nie tylko powtarza po baroku *unendliche* modulujące harmonie, ale też – poprzez wykorzystanie efektu echa – apoteozuje samą czynność powtarzania, przedrzeźnia własne przedrzeźnianie. To naśladowanie naśladownictwa znalazło kontynuację u Mykietyna, u którego w trzecim sonecie echa pierwszej *Etiudy* odbijają się szerokim echem. Za oczywistym pokrewieństwem brzmieniowym kryje się coś dużo istotniejszego niż podobnie użyty efekt: muzyka Mykietyna do wiersza Szekspira realizuje ideę kompozytorską P. Szymańskiego – ideę surkonwencjonalizmu. Czym dla autora *Partity III* jest utwór surkonwencjonalny?

Paweł wypowiadał się wielokrotnie wprost: dla niego to palimpsest. Przy tej okazji przywołuje on często metaforę z tzw. liniuszkiem, czyli zadrukowaną liniami tekturką, którą podkładało się pod kartkę zeszytu, żeby równo pisać. Najczęściej liniuszkiem jest kanon w stylu barokowym poddawany następnie różnym przekształceniom, w tym izometrycznym, tak przecież często używanymi przez kontrapunkcistów różnych epok¹⁶³.

Czy można wyobrazić sobie większą zgodność pomiędzy ideą Szymańskiego, a muzyką Mykietyna, skoro jako „liniuzek” posłużył autorowi trzeciego sonetu „ściśle

¹⁵⁹ O koncercie w naszym rozumieniu nie mogło być oczywiście w czasach Szekspira mowy.

¹⁶⁰ W. Mellers, *Words and Music in Elizabethan England*, w: *The Age of Shakespeare*, London 1973.

¹⁶¹ *Ibidem*, s. 387.

¹⁶² <http://www.shakespeares-sonnets.com/viiicomm.htm>.

¹⁶³ S. Krupowicz w wywiadzie udzielonemu A. Siemińskiej i J. Topolskiemu dla czasopisma „Glissando” 2006, nr 9 (9), http://www.glissando.pl/index.php?s=czasopisma_opis&id=256&t=1.

polifoniczny czterogłosowy transponujący kanon kołowy”¹⁶⁴. Podczas mojego spotkania z kompozytorem w styczniu 2009 r., „imitacyjna nieskończoność” została przez autora *Sonetów Szekspira a vista* zrekonstruowana. W ciągu dwunastu taktów kanon przechodzi przez szesnaście zdobywanych kwartami tonacji. Zastosowane w nim odniesienia funkcyjne zostają do trzeciego sonetu przekalkowane – służą rzeczywiście jako harmoniczny liniuszek. Po domknięciu się kanonu (jako podtekstu muzycznego) harmonia trzeciego sonetu również zatacza koło, osobnym torem płynie jedna wariacyjnie kształtowana melodyka i rytmika. Partia męskiego sopranu powstaje jako wybiórczy, melodyczny cytat z altowego głosu kanonu – wybrane dźwięki zostają po prostu wyrwane z kanonicznego kontekstu i zrytmizowane w zgodzie z metryką wiersza. Dźwięki sopranu są przez fortepian powtarzane z opóźnieniem trzech szesnastek:

Przykład 6. P. Mykietyń, *Sonet* Szekspira, *Music to hear, why hear'st thou music sadly?*, t. 3-6.

¹⁶⁴ E. Szczecińska, *Mykietyń – szkic do portretu*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36, s. 23.

Trzeci sonet Mykietyna wykorzystuje efekt echa jeszcze przed narzuceniem pianicie trzyszesnastkowego reżimu. Utwór otwiera pojedynczy, akcentowany dwudźwięk, na który w odległości ósemki „czeka” jego nieakcentowany odpowiednik – fakturalne reguły gry znane są od samego początku. Od otwarcia kompozycji Mykietyn obchodzi się z echem tak, jakby chciał zaprezentować jego najmniejsze możliwe jednostki, repetytuje to, co jest na granicy repetowalności – jedną, dwie nuty.

„Nuta przeciw nucie” – to formuła, w jakiej można by zamknąć ascetyczną fakturę trzeciego sonetu Mykietyna, gdyby tylko *nota contra notam* nie dotyczyła wyłącznie interwałów harmonicznycych i nie wiązała się tak ściśle z określoną postacią staroklasycznego kontrapunktu. Konsekwentnie podążający za sopranem fortepian i tak cieszy się relatywną pełnią brzmienia dzięki okazjonalnym dwudźwiękom i akordom. Nie można tu nie wspomnieć o mikrointerludium pomiędzy pierwszą a drugą kwartyną (czy między pierwszym a drugim „cyklem harmonicznym” – takty 14-16), które wypełnia septymowy trójdźwięk zmniejszony i cudownie barokowe w brzmieniu C-dur septymowe z tercją w basie:

The image shows two systems of a musical score. The first system (measures 13-14) features a vocal line with the lyrics "plea - sure thine an - noy ?" and a piano accompaniment starting at measure 13. The second system (measures 15-16) features a vocal line with the lyrics "If the true con - cord of" and a piano accompaniment starting at measure 15. The piano part consists of a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C).

Przykład 7. P. Mykietyn, *Sonety Szekspira, Music to hear...*, t. 13-16.

Dominujące w wierszu monosylaby łatwo poddały się włoczeniu w ażurową partię sopranu. Manifestacyjnie wyskandowane zostaje bez wątpienia słowo „singleness” („pojedynczość”) – trzykrotne powtórzenie tej samej nuty na tak symptomatycznym słowie-kluczu jawi się jako czytelna ilustracja muzyczna napiętnowanego w sonecie stanu cywilnego. Funkcję perswazyjną pełni też niewątpliwie nieoczekiwane zsynchronizowanie sopranu i fortepianu na słowach „each in each” („jedna w drugiej”) [struna] – tak-

ty 31-32), struny głosowe śpiewaka rzeczywiście rezonują tu ze strunami instrumentu (podobny efekt zastosował Mykietyn w t. 40-41 na słowach „*all in one*” – „wszystkie w jednym” – tu również dobitność jest jak najbardziej na miejscu). Wrażliwość kompozytora na intonację zdania pytającego ujawnia się z kolei w taktach 12-13, kiedy to pytanie „*receiv'st with pleasure thine any?*” (dosłownie: „przyjmujesz z przyjemnością swoje rozdrażnienie?”) zostaje umuzycznione jako kończący się wysoko na a2 pochod skalowy.

O ile w Ewangelii „na początku jest słowo”, to znany z odwracania kolejności biblijnych wydarzeń autor *Pasji* (2008) komponuje swój trzeci sonet tak, by słowo było przede wszystkim na końcu. Niezwykle konsekwentna i jednolita, ściśle uzależniona od swego kanonicznego kontekstu kompozycja zmienia front z całkowitego zaskoczenia – nie tyle nawet z taktu na takt, co w obrębie jednego, 42. taktu. Rozrzedzenie faktury jest słyszalne już na jego czwartej ćwierci, ewidentne staje się jednak o dwie ćwierćnu ty później – na moment przed końcem ostatniej kwartyny lewa ręka pianisty „wypada” z melodycznej gry i zaczyna odpowiadać wyłącznie za ciągnący się do samego końca utworu bezgłośny klaster między *Fis* a *fis* (kompozytor oznacza go adnotacją „*press soundlessly all keys in a given area*” – „uderzać bezgłośnie wszystkie klawisze na podanym obszarze”). Po krótkiej fortepianowej prezentacji nowego poziomu fakturalnej gęstości sopran zaczyna swe poruszające mantrowanie końcowego dwuwiersza sonetu. Każde słowo zostaje powtórzone trzy lub cztery razy, to potrójne echo kompozytor zaznacza jako schodkowe *decrescendo* (*mf* – *mp* – *p* – *pp*) repetowanych dźwięków:

Przykład 8. P. Mykietyn, *Sonet Szekspira, Music to hear...*, t. 67-71.

Czy można sobie wyobrazić lepszą ilustrację Szekspirowskiej „jedności w wielości” (*being many, seeming one*) niż zwielokrotnione echem, wciąż te same, a jednak w pełni różnicowalne dźwięki? Z upływem czasu jest ich coraz mniej, aż w końcu zostają tylko dwie nuty obwarowane pauzami, dwukreślne *f-ges*. Ich potrójne echo Mykietyń wypełnia przewrotnie słowem „*single*” („sam”); wyciąga niejako ten wyraz z nawiasu wyśpiewanego już wcześniej kupletu (Szekspir zamyka go na „none” – „nic”). Tak naprawdę jednak obaj twórcy kończą utwór tak samo – do czego, jeśli nie do nicości, prowadzi Mykietynowe *mp – p – pp – ppp*?

My love is as a fever longing still (sonet 147)

SONNET CXLVII

*My love is as a fever longing still,
For that which longer nurseth the disease;
Feeding on that which doth preserve the ill,
The uncertain sickly appetite to please.
My reason, the physician to my love,
Angry that his prescriptions are not kept,
Hath left me, and I desperate now approve,
Desire is death, which physic did except.
Past cure I am, now Reason is past care,
And frantic-mad with evermore unrest;
My thoughts and my discourse as madmen's are,
At random from the truth vainly expressed.
For I have sworn thee fair, and thought thee bright,
Who art as black as hell, as dark as night.*

SONET 147

Miłość mnie jak gorączka rozszalała trawi,
Łaknąc czegoś, co jeszcze przedłuży chorobę,
Karmiąc się tym, co opór zdrowia we mnie dławi,
Sycąc dziki apetyt swój wszelkim sposobem.
Lekarz – rozsądek – dawno porzucił pacjenta,
Gniewny, że każdą z recept mam w tak niskiej cenie,
I dzisiaj sam w rozpacz widzę, że zawzięta
Żądza woli już raczej śmierć niż wyleczenie.
Za późno na krucjatę zresztą; medykament
Żaden tu nie pomoże, gdy w myśli i w mowie
Nic jeno ciemność, obłąd i rosnący zamęt;
A prawda, którą z rzadka sobie uzmysłowię,
Dobija mnie: rzekomo tak promienna pani
Mego serca jest mroczna niby dno otchłani.

(*tłum. Stanisław Barańczak*)

SONET 147

Moja miłość gorączce podobna jest wielce,
Która dba tylko o to, by przedłużyć cierpienie;

By się żywić tym tylko, co pozwoli trwać męce,
 Apetytom jej zmiennym niosąc zaspokojenie.
 Rozum mój, w którym miłość ma swojego lekarza,
 Zły że jego zaleceń się uczucie nie trzyma,
 Minął mnie, bym nieszczęśny dziś w rozpacz dokazał:
 Pożądanie jest śmiercią, gdy go lek nie powstrzyma.
 Gdy po sercu – Rozumu brać nie sposób do serca,
 Postradałem więc zmysły i nie spocznę w obłędzie,
 Moje myśli i słowa są krzykami szaleńca,
 Czczym, dalekim od prawdy i beziadnym orędzim;
 Bo przysiągłem, żeś prawą, że się dni tobą złocą,
 Któraś czarna jak piekło, któraś ciemną jest nocą.

przekład własny

W sonecie 127 jak w bursztynie zastygła nie tylko „żywica” burzliwej, czysto zmysłowej namiętności, ale też – może mniej spektakularna od muszki czy komara, lecz na pewno bardziej od nich osobliwa – „infekcja elżbietańska”. Jak podaje Vendler i Ledger, w czasach Szekspira wierzono, że gorączka wywołuje apetyt na określone, szkodliwe dla zdrowia potrawy, których spożycie podwyższa temperaturę i pogarsza stan chorego¹⁶⁵. Podobne działanie przypisał Szekspir zmysłowej miłości do Czarnej Damy, przez którą podmiot liryczny nie tylko ciężko się rozchorował, ale też stracił rozum i – nie potrafiąc zapanować nad żądzą – zajrzał w oczy kostusze.

Miłość jest w sonecie gorączką, Rozum – jej spersonifikowanym lekarzem (*physician*), pożądanie – śmiercią, poeta – „pomylnym szaleńcem” (*frantic mad*), a Czarna Dama – „pozorem nieba”, które okazuje się piekłem. Dyfuzja tożsamości jest tu tak gwałtowna, że zdaje się wręcz przepowiadać Schulzowską panmaskaradę: „Rzeczywistość przybiera pewne kształty tylko dla pozoru, dla żartu, dla zabawy. Ktoś jest człowiekiem, a ktoś karakonem, ale ten kształt nie sięga istoty, jest tylko rolą na chwilę przyjętą, tylko naskórką, który za chwilę zostanie zrzucony”¹⁶⁶.

Miłość to w całej subsekwencji poświęconej Czarnej Damie siła, która wprowadza w błąd i – w konsekwencji – w obłąd. Aby podkreślić cielesną proveniencję prowadzącego na manowce uczucia, Szekspir wprowadza metaforę medyczną – ślepa, nienasycona namiętność zostaje porównana do postępującej gorączki, która nie tylko wyniszcza ciało, ale też wywołuje omamy i halucynacje – jest iluzjotwórcza. Ta jej niewinna, wydawałoby się właściwość zostaje w sonecie surowo potępiona – choć Szekspir odmalowuje ją trybem oznajmującym (a nie, jak np. w sonecie 23 i 116, sekwencją przeczeń) – zawarte w sonecie twierdzenia mają na celu wyłącznie negację swego przedmiotu. Punktem kulminacyjnym tego nieprzychylnego uczuciu wartościowania jest bez wątpienia kategoryczne „*desire is death*” („pożądanie jest śmiercią”). Choć poeta od początku mówi o swojej miłości („*My love is as a fever (...) My reason, the physician to my love*” [podkr. – K.P.]), wszystkie trzy kwartyny ciążyą w stronę refleksji ogólnej. Osobisty ton nadaje sonetowi dopiero kuplet, który wprowadza wirtuozowskie napięcie pomiędzy „nabrzmiałością” sentencjonalnych kwartyn, a lapidarnością skierowanej do Czarnej Damy apostrofy. Apostrofy *a rebours*, gdyż umieszczenie jej na końcu utworu dodatkowo poniekąd upokarza adresatkę, którą oczernia tym samym nie tylko przesła-

¹⁶⁵ H. Vendler, *op. cit.*, s. 453, <http://www.shakespeares-sonnets.com/147comm.htm>.

¹⁶⁶ B. Schulz, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 444-445.

nie, ale i architektonika sonetu. Końcowy dwuwiersz to niejako moment konfrontacji, z której iluzja wychodzi jako wielka przegrana. Czarna Dama zostaje zdemaskowana jako przybierająca fałszywą, świetlistą postać czarownica i – jako taka – wysłana przez poetę nie tyle nawet na stos, co – *expressis verbis!* – do piekła.

Nim „pomyłony szaleniec, co nie spocznie w obłądzie” („*frantic mad with evermore unrest*”) dojdzie w czwartym ogniwie cyklu Mykietyna do głosu, jego furia zostaje odmalowana przez solową introdukcję fortepianu. Nieco oksymoronicznie można by ją scharakteryzować jako niezwykle ruchliwą litą masę – jednolitą rytmicznie, tercjoowo-sekstową „magmę”, która przelewa się między taktami kompozycji jednocześnie w trzech oktawach (wielkiej, małej i razkreślnej) – oktawowych naczyniach łączonych, których płynna zawartość zostaje ukazana w stanie wrzenia.

W partii sopranu słowa „*My love*” zostały przez kompozytora umyślnie jako przeszywający (*tutta la forza e drammatico*) skok o nonę małą (*g1 – as2*). Histrioniczność sopranowego salta podkreśla dodatkowo całotaktowe *a cappella*, po którym fortepian kontynuuje swe szesnastkowe „roztrzęsienie”. Jego regularny rytm zostaje zaburzony po wieńczącym trzeci wers słowie „*ill*” (tu: „choroba”): ósemkowe pauzy dzielą nieróżnicowalny do tej pory przepływ dźwiękowy na półtaktowe bloki. To rozrzedzenie rytmiczne powtarza się w kompozycji jeszcze tylko raz (takt 29), ale za rozczłonkowanie utworu odpowiada innego rodzaju nieregularność. Po umyślnym otwierającej sonet kwartyny kompozytor dokonuje osobliwej przerzutni: każe sopranowi zaśpiewać pierwsze dwa słowa drugiej strofy („*My reason*”), po czym gwałtownie przerywa przebieg kompozycji przedłużoną fermatą pauzą półnutową. Całkowite wyciszenie przechodzi po chwili w arpeggiowany akord grany na fortepianie *piano pianissimo* i przy użyciu pedału *una corda*. Pauza generalna poprzedza niejako generalny kontrast – całkowitą zmianę dynamiki, agogiki i faktury. *Con fuoco* fortepianu zostaje w ten sposób w przebiegu kompozycji przewyciężone sześć razy, zagadkowe interwencje wyciszonych harmonii okazują się na samym końcu fakturalnymi migawkami wieńczącego sonet kupletu, który został przez Mykietyna wystylizowany na chorał.

Trawiąca partię fortepianu szesnastkowa „gorączka” nie zaraża swoją jednorodnością samej kompozycji, która poprzez wprowadzenie granych *una corda* postojów jest – paradoksalnie – dwoista. Nie sposób nie przywołać tu ponownie kategorii iluzji i deziluzji – Mykietyn konwencjonalnie odmalowuje rozgorączkowanie miłości (rozdygotana, ruchliwa melodia jest dokładnie tym, czego jako ilustracji muzycznej można się było spodziewać), od początku jednak kwestionuje niepowstrzymanie opisaną w sonecie namiętność. Zaskakujące interwencje wyciszonych *arpeggiów* mają wybitnie deziluzjonistyczne działanie, skutecznie wyrwywają z konsekwentnie – w ramach odcinków wokalnie-instrumentalnych – budowanego kontekstu wyrazowego. Posługujący się tekstem kupletu, końcowy „chorał” (długonutowy, zamknięty w interwale kwarty zwiększonej [*as – d1*], z charakterystycznymi fermatami na końcu każdego taktu) wydaje się pod względem związków słowno-muzycznych czymś bez reszty osobliwym. Z jednej strony na słowach „*as black as hell*” („tak czarna jak piekło”) melodia opada do *as* małego, a uporczywość iluzji uwiarygodnia psalmiczna melodeklamacja całego wersu na jednym dźwięku („*for I have sworn thee fair, and thought thee bright*” – dosłownie: „bo przysiągłem, żeś prawą i myślałem, żeś jasną” – wszystko na *d* razkreślonym), z drugiej zaś strony wyciszenie i niemalże całkowite unieruchomienie kompozycji w momencie, w którym poeta zdaje się wręcz wykrzykiwać swoje skierowane do Czarnej Damy oskarżenia, jest co najmniej zagadkowe. Chorałowa sakralizacja wieńczącego sonet

kupletu dysonuje z jego infernalnym, oczerniającym adresatkę przesłaniem. Choć końcowy dwuwiersz jest w sonecie momentem deziluzji, rozwiązaniem akcji, to budowane przez Szekspira napięcie nie opada wraz z ostatnim słowem – przeciwnie, wiersz „tonie w mroku” do samego końca. Wieńcząca sonet „noc” to u Mykietyna wprawdzie septymowe, ale jednak C-dur – toniczny akord najbardziej świetlistej ze świetlistych tonacji. Użycie takiej harmonii w infernalnym kontekście wnosi do sonetu jakiś osobliwie ironiczny ton, nonszalancki dystans do Szekspirowskiego wiersza.

Po surkonwencjonalnej dekonstrukcji kanonu, z której narodził się trzeci sonet, Mykietyn wraca w *My love is as a fever...* do harmonii pięciodźwiękowej. Spod jej panowania wyłamuje się fortepianowy wstęp, grane *una corda lenta* i końcowy chorał, sprowadzenie każdego taktu do zamkniętego w septymie wielkiej pięciodźwięku nie byłoby więc – jak w *Why didst thou promise...* – możliwe. W otwierającej utwór, fortepianowej introdukcji o pięciodźwiękach nie może być mowy z powodu deficytu składników (wypełniają ją wszak tylko tercje i seksty). Piątego dźwięku brakuje nawet wtedy, gdy po solowym wejściu sopranu materiał dźwiękowy daje się już zamknąć w obrębie septymy, takt jedenasty to akordowo: *a – c – es – as*. W następnym systemie (i kolejnych aż do taktu 24) mamy już do czynienia z pełnymi pięciodźwiękami. Ta systemowość silnie kontrastuje z harmonicznym *ad libitum* nieoczekiwanych wtrąceń fortepianu, z których ostatnie (takt 49) powtarza się w identycznym brzmieniu na samym końcu kompozycji. Chociaż pianista gra dokładnie te same dźwięki, co siedem taktów wcześniej, to to *c* sopranu decyduje o tym, że niezbyt czytelne harmonicznie *b – g – e* staje się oksymoronicznie brzmiącym na słowie „*night*” C-dur septymowym.

Whoever hath her wish, thou hast thy will (sonety 135-136)

SONNET CXXXV

*Whoever hath her wish, thou hast thy Will,
And Will to boot, and Will in overplus;
More than enough am I that vex thee still,
To thy sweet will making addition thus.
Wilt thou, whose will is large and spacious,
Not once vouchsafe to hide my will in thine?
Shall will in others seem right gracious,
And in my will no fair acceptance shine?
The sea, all water, yet receives rain still,
And in abundance addeth to his store;
So thou being rich in Will add to thy Will
One will of mine, to make thy large Will more.
Let no unkind, no fair beseechers kill;
Think all but one, and me in that one Will.*

SONET 135

Inne mają zachcianki – ty masz raczej wolę,
Więcej woli niż trzeba, i wolę w zapasie.
Do tego – Will cię dręczy, próbując w mozole,
Czy do twej woli jego wolę dodać da się.
Czyż nie pozwolisz, aby wola twa pojemna,
Choć raz dla woli Willa schronieniem się stała?

Czy tylko wola innych zda ci się przyjemna,
A mojej – brzask nadziei nigdy nie zapala?
Morze, choć pełne wody, i w dodatku soli,
Wchłania deszcze – w podobnej roli i ty, miła,
W wolę bogata, do swej tak przestronnej woli
Wpuść wolę Willa, by twą wolę wypełniła.

Niech suplikanta twoja odmowa nie boli:
Daj mu do woli czynić zadość twojej woli.

(*tum. Stanisław Barańczak*)

SONET 135

Cóż, co kto woli; ty masz swego Willa:
Willa do usług i Willa w nadmiarze.
Więc niepokoić cię muszę co chwila;
Twej słodkiej woli mój nadmiar pokażę.
Gdy od swawoli twoja wola wilgnie,
Czy się mój wилuś skryje w twej wilusi?
Czy inni krzepcy, a tylko się Will gnie
I nie zniewoli woli twej, choć musi?
Morze jest wodą, jednak deszcz mu służy,
A ono wchłania krople choć ma tyle.
Więc niech na chwilę i Will się zanurzy;
Niech mu dozwoli twa wola przez chwilę.
Proszącym wola twa chwile umila;
Znajdź pośród innych i chwilę dla Willa.

(*tum. Maciej Słomczyński*)

SONNET CXXXVI

*If thy soul check thee that I come so near,
Swear to thy blind soul that I was thy Will,
And will thy soul knows is admitted there;
Thus far for love, my love suit, sweet, fulfil.
Will will fulfil the treasure of thy love,
Ay, fill it full with wills, and my will one.
In things of great receipt with case we prove
Among a number one is reckoned none.
Then in the number let me pass untold,
Though in thy store's account I one must be;
For nothing hold me, so it please thee hold
That nothing me, a something, sweet, to thee.
Make but my name thy love, and love that still,
And then thou lov'st me for my name is Will.*

SONET 136

Jeśli dusza cię złaje, żeś mnie dopuściła,
Mów jej, ślepej, że wola twą jest gościć Willa;
Dusza bo wie, że wola Willa jest ci miła:

Gdy wypełnia twą wolę – słodka to idylla.
Gwoli twej woli otwórz dla woli podwoje
Skarbca miłości – niech się okazami woli
Tłumnie napelnia, wśród nich bowiem i ja stoję,
A kto sam – nie odegra w ważnej sprawie roli.
W gromadzie niechaj wejść nie zauważony,
Choć imię moje znajdzie się na liście gości:
Traktuj mnie jak powietrze – ja ze swojej strony
Jak powietrze niezbędny będę twej miłości,
Albowiem imię moje Will, a Will to wola;
Wypełniać twoją wolę – oto Willa rola.

(*tłum. Stanisław Barańczak*)

SONET 136

Jeśli mnie taje twoja ślepa dusza,
Mów duszy, że twa wola Willa woli.
Wie dusza, że Will wolę twoją wzrusza.
Niech miłość moja miłość twą wyzwoli.
Will wilżyć będzie skarb twojej miłości,
W miłej wilgoci Will go ci zanurzy.
Jeżeli w zerze jedynka zagości,
Choć nie jest pierwsza, lecz jak tysiąc służy.
Wśród wielkiej liczby niech przemknę nieznanym,
Lecz mą jedynkę skarbiec twój też wliczy,
I choć nicością przez ciebie nazwany,
Lecz da ci nicość ta nieco słodczy.
Miłuj mnie, miła, skarbnicę twą wilżyć
Chce Will i tylko dla tych chwil chce Will żyć.

(*tłum. Maciej Słomczyński*)

Dwa najbardziej nieprzyzwoite sonety Szekspira przypominają trochę pryzmaty, dzięki którym słowo „will” zostało rozszczerzone na wszystkie możliwe znaczeniowe pasma. Fineman nazwał „will” „szczególnym prezentem, jaki Szekspir otrzymał od języka”. Ten wręczony przez angielszczyznę talent nie został przez autora Hamleta zakopany, przeciwnie – Szekspir rozmnożył go na sześć konkurujących ze sobą znaczeń:

- życzenie, pragnienie, rzecz pożądana,
- pożądanie cielesne, żądza, apetyt seksualny,
- czasownik posiłkowy czasu przyszłego,
- zdecydowanie, upór, zawziętość,
- elżbietańskie określenie męskich i żeńskich narządów płciowych,
- zdrobnienie imienia William¹⁶⁷.

„Gra słowa” została szczegółowo prześlędzona przez Ledgera¹⁶⁸. Właściwie każde wystąpienie słowa-klucza kończy się „dzieleniem *willa* na czworo”, a w przypadku trze-

¹⁶⁷ <http://www.shakespeares-sonnets.com/135comm.htm>.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

ciego wersu sonetu 136 – literalnie na czworo: „*And will, thy soul knows, is admitted there*” („a pragnienie/ żądza/ członek/ William, jak twa dusza wie, jest na miejscu tu”).

W wirtualnym komentarzu do rubasznych wierszy Szekspira znaleźć też można pewną niezwykle ciekawą uwagę na temat sytuacji komunikacyjnej, w jakiej pantagrueliczne sonety mogły początkowo funkcjonować. Szekspirowskie sprośności odbiegają trochę od petrarkowskiej tradycji „poezji pochwały”, Ledger stawia w związku z tym pytanie o to, czy można sobie wyobrazić, by adresatka słów: „Czyż nie pozwolisz, aby wola twa pojemna, Choć raz dla woli Willa schronieniem się stała?” mogła być kiedykolwiek narażona na bezpośredni kontakt z tego typu rozważaniami – „prawdopodobnie nie, ponieważ są napisane z tak jednoznacznie męskiej perspektywy, że sprawiają wrażenie przeznaczonych do krążenia tylko w męskim gronie przyjaciół. (...) wydzwięk wiersza jest tu, pomijając całą jego niedelikatność, takiej natury, że każda kobieta o niezależnym umyśle zdyskwalifikowałaby go jako typowo męską mitologię, całkowicie niezwiązaną ze sposobem, w jaki kobiety myślą i postępują”¹⁶⁹. O ile więc Fineman widzi w „*Will*” *Sonnets* narodziny poetyckiej heteroseksualności¹⁷⁰ – Ledger kładzie nacisk raczej na ich nieco seksistowską androcentryczność. Czy rozsądnie jest jednak posądzać twórcę postaci Lady Makbet o brak znajomości kobiecej duszy i spoglądać na jego wierszowane kalambury ze współczesnej, Genderowej perspektywy, skoro w obu ogniwach cyklu „to nie sonet słowa, ale słowa sonet nosią” do tego stopnia, że mnożące się bez opamiętania „*wille*” zaczynają sprawiać wrażenie oderwanej od swych rozlicznych desygnatów, czysto werbalnej zabawy?

Ujrzenie w *will*-sonetach sztubackich żartów ułatwia H. Vendler, która zwraca uwagę na prześmiewcze użycie zabarwionych religijnie wyrażen. Choć sonet 135 „zaczyna się twierdzeniem, szybko staje się, od piątej linijki, modlitwą; wersy 5-10 mogłyby właściwie, w innym wierszu, być zaadresowane do Boga: *wilt thou... not once vouchsafe... right gracious... acceptance shine... in abundance addeth*. Takie modlitewne echa czynią sonet jednym z tych, które bluźnierczo parodiują podniosły, biblijny styl”¹⁷¹. Uciecha płynąca z przeklejania brewiarzowych bon-motów do wszetecznych sonetów zdaje się uwiarygodniać wysuniętą przez Ledgera tezę na temat „koterii męskich przyjaciół”. Czy Najczarniejsza nawet Dama mogłaby być na tyle bezwstydna, by przyklasnąć pikantnym blasfemiom Willa?

Już w drugim wersie pierwszego z dwóch frywolnych sonetów poeta podkreśla wieloznaczność słowa „*will*”, imputując adresatce, że ma „*Will to boot, and Will in overplus*” („Więcej woli niż trzeba, i wolę w zapasie” – S. Barańczak; „Willa do usług i Willa w nadmiarze” – M. Słomczyński). Pewne wyobrażenie o nadmierności Willa daje z pewnością to, że wyraz ten pojawia się w czternastowersowym sonecie trzynastą raz, a Vendler dolicza jeszcze „sekretnego *Willa* ukrytego w słowie *wilt*”¹⁷². Równie hipertroficznie rozpoczyna piątą ogniwo swego cyklu (na które złożyły się oba *will*-sonety Szekspira) Mykietyn. *Whoever hath her wish, thou hast thy will* otwiera (i w dużej mierze konstituuje) „krzywe zwierciadło, w którym przegląda się barokowa idea tonalnej progresji

¹⁶⁹ „*But here the subject matter is, apart from its indelicacy, of such a nature that any woman seeing it, if she were of an independent mind, would be inclined to dismiss it as being typical male mythology, totally unrelated to the way in which women act and think*”. *Ibidem*.

¹⁷⁰ Por. s. 52.

¹⁷¹ H. Vendler, *op. cit.*, s. 373.

¹⁷² *Ibidem*.

wydłużanej niekiedy *ad absurdum*¹⁷³. Arcybarokowe zejście o sekundę powtarzane natchmiast w tym samym głosie o sekstę niżej – najprostszy chyba rodzaj iluzjonistycznego, figuracyjnego dwugłosu – moduluje dotąd, aż dociera do swojej dolnej oktawy i kiedy wydaje się już, że zatoczy koło nie wykorzystawszy żadnej z modulacyjnych możliwości – zatrzymuje się w końcu na B-dur. Ten skarykaturowany przez Mykietyna cytat z baroku jest jednocześnie autocytatem z kompozytorskiego *chef-d'oeuvre*: nagrodzonej na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów w Paryżu kompozycji *3 dla 13* (1995). Mykietyn cytuje poniekąd własne cytowanie, podnosząc tym samym i tak już demonstracyjnie spotęgowaną progresję do drugiej potęgi.

Whoever hath her wish, thou hast thy will to jedyne ogniwo Mykietynowskiego cyklu, które czytelnie rozpada się na części, pozwalając tym samym mówić o makroformalnym rozczłonkowaniu (ABA'B'). O ile części B właściwie są ze sobą tożsame, o tyle umuzyczniające dwanaście linijek tekstu części A wystarczająco się od siebie różnią, by warto było prześledzić przebieg całej kompozycji, aby móc je do siebie odnieść.

Pierwsza kwartyna została przez kompozytora opracowana w niezwykle regularny sposób: po każdym wyśpiewanym przez sopran wersie fortepian na nowo podejmuje swoją komiczną progresję, która jest tym bardziej komiczna, że za każdym razem prowadzi do tego samego, inicjalnego B-dur. Również sopran cofa się każdorazowo „o trzy pola”, rozpoczynając wszystkie wersy dokładnie tak samo – kolejne zdania muzyczne różnią się od siebie tylko czterema końcowymi dźwiękami. W pewnym sensie wyśmiana zostaje nawet budowa okresowa: pierwsza fraza kończy się wybitnie następnikowym, opadającym motywem, którego lustrzane (a więc wznoszące się) odbicie sprawia z kolei wrażenie poprzednika, kończąc – mimo swego „odwrotnego *emploi*” – cały okres. W krzywym zwierciadle przegląda się tu więc nie tylko „barokowa idea tonalnej progresji”, by ponownie przywołać słowa M. Gmysis.

Kolejny czterowiersz przynosi nieco harmonicznym komplikacji: zaskakujące otwarcie w Des-dur, równie zaskakujący powrót tej tonacji po „czystym” D-dur taktu 19, trójdźwięki zmniejszone, podważenie harmonicznego sensu barokowego motta poprzez septymowe „zafałszowanie” ósemkowej sekwencji (takt 28). Regularność pierwszej kwartyny odchodzi w niepamięć, siódmy wers powtarza wprawdzie rozłożony trójdźwięk toniczny B-dur w drugim przewrocie i trzy dalsze powtarzające się w każdym wersie dźwięki pierwszej kwartyny (g1 es2, a1), jednak o symetrii sekwencyjnego „mikroritornela” i potraktowanych *à rebours* okresów nie może być już mowy. Muzyka dawna ulega postępującym zwyrodnieniom, których apogeum przypada na trzy ostatnie wersy przedkupletowej części sonetu. Stopniowe *crescendo* i *accelerando* doprowadza do fakturalnego *stretta*: na każdą pauzę poszarpanej partii sopranu przypada jeden czterodźwięk fortepianu złożony z dwóch oddalonych od siebie o kwartę sekund wielkich. Bezpośrednio zwracający się do adresatki podmiot liryczno-muzyczny traci tu już jakby cierpliwość i zaczyna coraz natarczywiej domagać się od Czarnej Damy tego, by skorzystała z jego sześcioraczkowych propozycji. Obejmujące dwa ostatnie takty *molto accelerando* zdaje się przygotowywać jakiś zupełnie niekontrolowany wybuch, którym okazuje się...

¹⁷³ M. Gmys, *O muzyce Pawła Mykietyna*, komentarz w książeczce do płyty: P. Mykietyn, *Speechless Song*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 2008, s. 6.

Tempo II ♩ - 168

fff

more. *f* Let no un-

46 *fff* *f*

(8)...J

-kind, no fair be - see - chers kill;

49

Przykład 9. P. Mykietyn, *Sonety Szekspira, Whoever hath her wish, thou hast thy will*, t. 46-51.

Ostentacyjnie uproszczony tonalnie, perkusyjnie wystukany (przywołujący wręcz obraz fortepianowych młoteczków) kuplet „potrąca nieomal o poetykę pieśni kabaretowej”¹⁷⁴, oddając jednocześnie w groteskowy sposób charakterystyczne dla *will-sonetów* rozpasanie. Stworzona jakby do gwizdania melodia uprawomocnia chyba „porównanie do rozbuchanych erotycznie songów Brechtowsko-Weillowskich z *Opery za trzy grosze*”¹⁷⁵. O ile „opętana” przez barokowe motto część A zdaje się obliczona na półuśmiech Mony Lizy, to śpiewany *forte fortissimo possibile* kuplet domaga się raczej śmiechu Lizy Minelli.

Nawrotowi części A (*tempo primo*) daleko do efektu *da capo*. Pomimo agogicznego łuku, jaki kompozycja zakreśla w taktach 56, tempo A' wydaje się wielokrotnie szybsze od *tempo primo* – dzieje się tak dzięki temu, że pełniące w części A funkcję mikroritornelu barokowe motto pojawia się w A' w szczytkowej postaci (takt 58 i takt 62 – trzy nuty, takt 60 – siedem). Skrócenie modulacji świetnie rezonuje z pełnym zniecierpliwieniem „nagleniem” Czarnej Damy. Męski sopran przemawia do niej początkowo dokładnie tymi samymi dźwiękami, co we wcześniejszym sonecie, szybko jednak decyduje się na wyjątkowo efektowną modyfikację: słynny homonimiczny kalambur Szekspira („*Will will fulfill the treasure of thy love/ Ay fill it full with wills and my will one*”) dochodzi do głosu w ramach kongenialnego konceptu kompozytora. Podczas gdy Szekspir prześlizguje się między znaczeniami i fonetycznymi wcieleniami słowa „*will*” – Mykietyn każe męskiemu sopranowi ślizgać się między dźwiękami – polisemiczne wersety zatracają

¹⁷⁴ *Ibidem*, s. 10.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

się w humorystycznych glissandach, którym niepowagi dodają gwałtowne, rozbieżne „tiraty” fortepianu. Jak odważnie napisał M. Gmys, „te muzyczne poślizgi dość łatwo uznać za onomatopeję »mechaniki« seksualnego stosunku”¹⁷⁶. Co ciekawe, kompozytor nie zawiesza swego konstruktywistycznego myślenia nawet na czas muzycznego żartu – zakotwicza go w repetycyjnym makroformalnie kontekście, rezygnując na jeden takt z onomatopeicznych poślizgów i wiernie cytując pojawiający się w analogicznym miejscu pierwszego *will*-sonetu pochod skalowy (takty 19 i 66). Przypomniane zostają też wkrótce *poco a poco* przyśpieszające bloki akordowe, wbijające się w każdą pauzę sopranu jak średniowieczne blanki. Część A' kończy (również w pewnym sensie mediewistyczny, bo godny *Dekameronu*) atak sprechgesangowego śmiechu. Po wejściu perkusyjnego D-dur, którego karykaturalna apoteoza zwiastuje nawrót kabaretowego kupletu, kompozycja zatacza koło. Wypada z niego tylko jedno słowo, które kompozytor każe śpiewakowi wymówić. Tą deklamacyjną sygnaturą, wypadłym z muzycznej obřęczy słowem-kluczem jest oczywiście:



Przykład 10. P. Mykietyń, *Sonetu Szekspira, Whoever hath her wish, thou hast thy will*.

Tir'd with all these, for restful death I cry (sonet 66)

SONNET LXVI

*Tir'd with all these, for restful death I cry,
As, to behold desert a beggar born,
And needy nothing trimmed in jollity,
And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced,
And strength by limping sway disabled,
And art made tongue-tied by authority,
And folly, doctor-like, controlling skill,
And simple truth miscalled simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tir'd with all these, from these would I be gone,
Save that, to die, I leave my love alone.*

¹⁷⁶ *Ibidem*.

SONET 66

W śmierć jak w sen odejść pragnę, znużony tym wszystkim:
Tym, jak rzadko zasługę nagradza zapłata,
Jak miernota się stroi i raduje zyskiem,
Jak czystą ufność krzywdzi wiarołomstwo świata,
Jak hańba blask honoru rychło brudem maże,
Jak żądza na złą drogę dziewiczość sprowadza,
Jak zacność bezskutecznie odpiera potwarze,
Jak moc pospólna trwoni nieudolna władzą,
Jak sztuce zatykają usta jej wrogowie,
Jak naukę w pacht biorą ignorantów stada,
Jak prosta prawdomówność głupotą się zowie,
Jak dobro złu na sługę najwyżej się nada.

Znużony – odejść pragnę; lecz chęć w sobie dławię:
Jeśli umrę, sam na sam z światem cię zostawię.

(tłum. Stanisław Barańczak)

SONET 66

Zgnębiony tym wszystkim, o śmierć błogą płaczę,
Gdy widzę, jak mędrzec żebrakiem się rodzi,
Jak nędzna miernota zostaje bogaczem,
Jak krzywoprzysięstwo w najczystszą z wiar godzi,
Jak złote honory się dzieli haniebnie,
Jak cnotę dziewiczą bezwzględnie się stręczy,
Jak cna doskonałość w niełasce wciąż blednie,
Jak siłę kalectwo się stara wycieńczyć,
Jak władza na sztuki nakłada wciąż więzy,
Jak tępi „doktorzy” panują nad mędrcom,
Jak szczerą prostotę prostactwem zwie język,
Jak dobry mąż złego jest sługą i jeńcem;
Zgnębiony tym wszystkim, zostawiłbym życie,
Lecz nie moją miłość z nim samą na świecie.

(przekład własny)

Któż by zniósł chłosty i szyderstwa czasu,
Przestępstwa ciemiężców, zuchwastwa pyszałków,
Ból wżgardzonej miłości, opieszalność prawa,
Bezczelność rządzących i wżgardę,
Jaką trwała wartość od niegodnych odbiera,
Gdyby mógł skończyć wszystko
Obnażonym sztyletem? (...)

Lecz milcz teraz!

Piękna Ofelia! Nimfo, niech w twoich modlitwach
wszystkie moje grzechy zostaną wspomniane¹⁷⁷.

¹⁷⁷ *For who would bear the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,*

Czy sonet 66 Szekspira to apokryficzny fragment *Hamleta*? Przez kilka wersów „trochę za wielki mazgaj”¹⁷⁸ wyraźnie parafrazuje ponure enumeracje sonetowego poety. W obu przypadkach gorzkie żale przerywa nadejście miłości; w sonecie miłość przychodzi wprawdzie tylko do głowy, sama myśl o niej powstrzymuje jednak przed „*restful death*” („błogą śmiercią”) równie skutecznie, co literalne nadejście Ofelii. Niezszczęsna topielica zostaje co prawda chwilę później potraktowana tylko trochę lepiej od Czarnej Damy, a sam Hamlet po „być albo nie być” przechodzi do „kochać – nie kochać”, nie da się jednak zaprzeczyć, że za każdym razem to właśnie Twarz Innego (by wyrazić się po Lévinasowsku) wytrąca z rąk poety retoryczny sztylet. Całe zło tego świata nie jest wystarczająco potężne, by przeszkodzić, jak pisał J.B. Leishman, Szekspirowskiemu „odkupieniu w miłości” („*compensation in love*”)¹⁷⁹.

Monolog duńskiego księcia i *Tir'd with all these...* to z pewnością naczynia połączone, jednak prócz ewidentnego związku z *Hamletem* posępny sonet łączy się jeszcze z teatrem w dużo mniej oczywisty sposób. Podczas gdy inni badacze nazywają wiersz Szekspira co najwyżej katalogiem, indeksem lub rejestrem niegodziwości, niezwykle obrazowa wyobraźnia H. Vendler podpowiada krytyczce porównanie sonetu do staroangielskiej maski. Zamiast śpiewaków i tancerzy wypełnia ją procesja złoczyńców:

Postacie przechodzą przed poetą, a on – opisuje je dla nas. W połowie procesji widok nieco się zmienia: figury zaczynają przechodzić parami; wejścia „solistów” zostają zastąpione przez pochód (...) prześladowców i prześladowanych. Kto łączy sztukę język? Władza. Kto panuje nad mędrcom? Tępaczy (...) Podczas gdy pierwsza połowa sonetu angażuje się tylko w lament, druga – nazywając zbrodniarzy po imieniu – mówi: *J'accuse*¹⁸⁰.

Jak przypomina Landry, już E.H. Wilkins zauważył, że sonet 66 może się pochwalić „trzema zasadniczymi cechami uprawianego przez trubadurów *enueg*: wyliczeniem, repetycją inicjalnej frazy i emfaticznym użyciem słowa denotującego »utrapienie«”¹⁸¹. Odpowiedź na *vanitas vanitatum* ujęta w karby odśredniowiecznej formy zaskakuje trochę u Szekspira nieco niezręcznymi regularnościami, które uderzają zwłaszcza w wersach 4-7:

*The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office and the spurns
That patient merit of the unworthy takes,
When he himself might his quietus make
With a bare bodkin? [...]*

Soft you now!

*The fair Ophelia! Nymph, in thy orisons
Be all my sins remember'd.*

Fragment monologu Hamleta z III aktu, cyt. za: W. Shakespeare, *Tragiczna Historia Hamleta, Księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1978, s. 135-136).

¹⁷⁸ Hamlet w wierszu Z. Herberta pt. *Podróż do Krakowa* (Z. Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 24).

¹⁷⁹ J.B. Leishman, *op. cit.*, s. 206.

¹⁸⁰ „*The figures pass before the speaker, and he describes them for us. Halfway through the procession, the look of the masque changes: the figures begin to pass by in twos; (...) the victim at least begins to be accompanied by the victimizer. Who makes art tongue-tied? Authority. Who controls skill? Folly (...). Whereas the first half of the sonnet engages only in lament, the second half, naming the criminals, says: «J'accuse»*”. H. Vendler, *op. cit.*, s. 308.

¹⁸¹ H. Landry, *op. cit.*, s. 83.

*And purest faith unhappily forsworn,
And gilded honour shamefully misplaced,
And maiden virtue rudely strumpeted,
And right perfection wrongfully disgraced.*

Rzeczownikowe „wartości” są atakowane przez „niszczycielskie” imiesłowcy, z których każdy poprzedzony jest oskarżycielskim przysłówkiem¹⁸². Te ostatnie (*unhappily, shamefully, rudely, wrongfully* – nieszczęśliwie, haniebnie, brutalnie, karygodnie) to dla Vendler dowód na to, że w pojęciu „ja” lirycznego istnieje alternatywa dla stłoczonych w sonecie niegodziwości, którą podpowiada uodporniona na społeczną deprawację moralność. Obecność wielu przedrostków negatywnych (*un-happily, for-sworn, mis-placed, dis-graced, dis-abled, mis-called*) to dla Vendler praca „językowej podświadomości”, dzięki której wypaczenie społecznego porządku silniej dochodzi w sonecie do głosu. Z kolei użycie imiesłowców zdaje się podkreślać bierność poety: „podmiot liryczny, niezdolny do interwencji, może tylko obserwować to, co się wokół niego dzieje”; poetycko relacjonuje „alegoryczną procesję wykroczeń ludzkiej zbiorowości”¹⁸³.

Amerykańska krytyczka wykazuje się pewną niekonsekwencją, kiedy z jednej strony zarzuca autorowi sonetu pospieszne skreślenie utworu i wynikające stąd „nieszekspirowskie” (*un-Shakespearean*) rymowanie trzy- i czterosylabowych wyrazów (*misplaced – disgraced, authority – simplicity*), z drugiej zaś – doszukuje się w przebiegu sonetu (Landry chyba trafnie określa go mianem *flow*) nawiązań do chrześcijańskiej hierarchii grzechów, „w której grzechy ciała są uważane za mniej poważne niż grzechy woli i umysłu. Dla Szekspira (artysty języka) *miscall[ing]* [„źle mienić”] to największa z przewin, zostaje więc jako taka umieszczona na szczytowej pozycji, w bliskim sąsiedztwie »fałszywej uczoności« (*doctor-like folly*) i cenzurowania sztuki”¹⁸⁴. Choć *art* ma rzeczywiście w sonecie związany język (jest *tongue-tied*) – czarna litania Szekspira zdaje się udowadniać, że nawet bardzo rozgadane i krytyczne w stosunku do ziemskiego padołu dzieła sztuki mogą liczyć na chwilową nieuwagę cenzorów. „Mowa ciała” sonetu wyraźnie świadczy na niekorzyść jego przesłania, oczyszczając nieco życie z postawionych mu przez poetę zarzutów. Tajemniczemu Mr W.H. to wszystko i tak już przecież nie grozi.

Nim męski sopran zdąży zaintonować enumeracyjny akt oskarżenia – fortepian zaczyna swoje własne wyliczanie. Instrumentalną osnową ostatniej części cyklu Mykietyna są bliźniaczo do siebie podobne, oparte na harmonii pięciodźwiękowej (prekompozycyjne współbrzmienia są przez kompozytora traktowane dużo mniej rygorystycznie niż np. w *Why didst thou promised* – z wyznaczonej przez septymę ramy często wypada jeden ze składników), „ażurowe” – przypominające więc bardzo akompaniament pierwszego sonetu – figury dźwiękowe, z których każda wznosi się bardzo wysoko tylko po to, by u szczytu okazać się syzyfową pracą i ustąpić miejsca kolejnemu pochodowi przez oktawy. Jednocześnie ostatnia część cyklu trochę zaskakuje swoim wyciszeniem i znaną z *My love is as a fever...* elegijnością. Zapalczliwość Szekspirowskich oskarżeń brzmi nieco osobiście w zrównoważonym, nadmiernie jakby pogodzonej z losem lirycznego uniwersum udźwiękowieniu.

Tir'd with all these to niezwykle jednolita, niezmacona żadnymi akcydencjami pieśń, która swą makroformalną podzielność zawdzięcza wyłącznie ostatnim piętnastu tak-

¹⁸² *Ibidem*.

¹⁸³ H. Vendler, *op. cit.*, s. 308-309.

¹⁸⁴ H. Vendler, *op. cit.*, s. 310.

tom. Po wyśpiewaniu dwunastu linijek tekstu męski sopran cichnie, ustępując miejsca subtelnemu interludium fortepianu, które w swojej swobodnej sekwencyjności brzmi nieco jazzowo (takty 42-43)¹⁸⁵. Po granych w wysokim rejestrze progresjach kompozycja zatacza łuk. O ile Szekspir powtarza w kupiecie tylko inicjalną frazę (*Tir'd with all these*) – Mykietyń niemalże cytuje w zakończeniu pierwsze dziewięć taktów.

Męski sopran porusza się w *Tir'd with all these...* miarowymi ćwierćnutami, które w zakończeniach fraz przechodzą najczęściej w półnuty (choć dla wieńczącego szósty wers stręczycielskiego imiesłowu „strumpeted” Mykietyń rezerwuje zagadkową triolę ćwietćnutową – takty 22). Sylabiczne opracowanie tekstu potęguje wrażenie miarowości, w ramach której „soprano passagiato” realizuje pełną prostoty kantylenę. Jej prze-komponowanie zamazuje trochę enumeracyjność Szekspirowskich oskarżeń. Melodia sopranu wydaje się chwilami tak nieskrępowana swoim werbalnym obciążeniem, jakby to Szekspir napisał swój utwór na melodię Pawła Mykietyńa, nie zaś Mykietyń pokornie udowadniał, że „mowa jest panią harmonii”. Zależna od wewnątrzsonetowych cezur rytmika oddaje oczywiście Szekspirowi cześć, opadająca intonacja wieńczących kwartynty klauzuli znajduje w muzyce Mykietyńa swoje wysokościowe odzwierciedlenie, jednak melodyka utworu tak bardzo jest wierna wyemancypowanym ze słowa zasadom kształtowania, jakby oprócz gatunku pieśni bez słów istniała jeszcze równie oksymoroniczna muzyka absolutna bez absolutności. Czy można było się spodziewać, że tak zwykle (w swej surkonwencjonalnej odświeżeniu) zdystansowana i ironiczna, „podwójna” muzyka Mykietyńa może się odważyć na bezpośredni liryzm, którego rysunek melodyczny kojarzy się miejscami z... salonowym łabędziem C. Saint-Saënsa?

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 13-14) has a vocal line with lyrics 'joli - ty, and pu - rest faith un -' and a piano accompaniment starting at measure 13. The second system (measures 15-16) has a vocal line with lyrics '-hap - pi - ly for - sworn, and' and a piano accompaniment starting at measure 15. The piano part features a complex rhythmic pattern with many eighth and sixteenth notes, and some triplet markings.

Przykład 11. P. Mykietyń, *Sonety Szekspira, Tir'd with all these, for restful death I cry*, t. 13-16.

¹⁸⁵ M. Gmysowi – „mimo braku jakichkolwiek bezpośrednich odniesień” – przywodzi z kolei na myśl „nostalgiczne postludium fortepianowe Schumannowskiej *Dichterliebe*”. M. Gmys, *O muzyce Pawła Mykietyńa*, op. cit., s. 10.

Skojarzenie z kabaretowym *Karnawalem zwierząt* Saint-Saënsa uwłacza oczywiście godności „najbardziej przejmującej czy też może najpiękniejszej pieśni Pawła Mykiety-
na, która przyprawia o metafizyczny dreszcz niezależnie od tego, czy słuchamy jej za
pierwszym, czy za setnym razem”¹⁸⁶. Napisane w „romantycznym porywie natchnienia”
*Tir'd with all these...*¹⁸⁷ broni się przed neoromantycznym zaszufładkowaniem *augenmu-*
zycznym konceptem, który przypomina o konstruktywistycznych inklinacjach Mykiety-
na. Bardziej może niż renesansowo pojęta *Augenmusik* jest to widoczna tylko w partyturze
gra słów. Akustyczne „prawie nic”, jakim jest otwierający kompozycję bezgłośny klaster,
to jednocześnie (zgodnie z didaskaliami kompozytora) *all keys* – „pozamuzycznie umu-
zycznione” w s z y s t k o, którym Szekspirowski podmiot liryczny jest tak z g ę b i o n y:

Maestoso ♩ = 60

Tir'd with all these.

Press soundlessly
all keys in a given area

con Ped.

Przykład 12. P. Mykietyń, *Sonety Szekspira, Tir'd with all these...*, t. 1-3.

Nim męski sopran zdąży wyliczyć słowami Szekspira *all these* – pianista wygrywa w dynamice *ppppp* bezgłośnie „wszystko naraz”.

Wokalny cykl liryków miłosnych kończy się podwójnym paradoksem: zamiast śpiewu wieńczy go mowa, zamiast „małżeństwa dwóch wiernych umysłów” – wypowiedziane w męskim rejestrze słowo „*alone*”. Tak jak „najkrótsze, senne dni zimowe ujęte są z obu stron, od poranku i od wieczora, w futrzane krawędzie zmierzchów”¹⁸⁸ – tak na początku i na końcu Szekspirowskiego cyklu Mykietyna, który otwiera „płynne przechodzenie od mowy do śpiewu” (*smooth move from speech to singing*) – jest słowo.

Bibliografia

Literatura cytowana

Auden W.H., *Sonety Szekspira*, w: *Ręka fariarza i inne eseje*, Warszawa 1988.

Baird T., *Cztery Sonety Miłosne – Four Love Sonnets*, PWM, Kraków 1961.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ „Szósty Sonet powstał w ciągu jednego dnia. Napisałem go, o ile pamiętam, w odruchu, szybko, intuicyjnie”. *Szybko, intuicyjnie...*, *op. cit.*, s. 12.

¹⁸⁸ B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Wrocław 1989, s. 57.

- Barańczak S., *Nie igraszka czasu*, wstęp do: W. Shakespeare, *Sonety*, Poznań 1993.
- Bradbrook M.C., *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, 1968.
- Brahmer M., *Wstęp*, w: F. Petrarca, *Sonety do Laury*, tłum. J. Kurek, Warszawa 1955.
- Booth S., *Shakespeare's Sonnets*, New Haven 1977.
- Bukofzer M., *Muzyka w epoce baroku*, Kraków 1970.
- Chłopecki A., *Mykietyna budowanie świata*, „Gazeta Wyborcza”, 5-6 lipca 2008.
- Encyclopedia of poetry and poetics*, A. Prenninger (red.), Princeton 1965.
- Fineman J., *Shakespeare's perjured eye*, London 1986.
- Fuller J., *The Sonnet*, London 1972.
- Kłamliwe posłanie*. M. Gibińska (red.), Kraków 2005.
- Gmys M., *Eros z Tanatosem w tle*, w: P. Mykietyn, *Shakespeare's Sonnets for male soprano and piano*, Kraków 2007.
- Gmys M., *O muzyce Pawła Mykietyna*, komentarz w książce do płyty P. Mykietyn, *Speechless Song*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 2008.
- Greenblatt S., *Shakespeare – stwarzanie świata*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007.
- Grundy J., *Shakespeare's Sonnets and the Elizabethan Sonneteers*, „Shakespeare Survey” 1964, Cambridge, nr 15.
- Hawryluk J., *Czas Mykietyna*, „Gazeta Wyborcza”, 7 lipca 2008.
- Herbert Z., *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997.
- Herbert Z., *Struna światła*, Wrocław 1999.
- Kierkegaard S., *Stadia erotyki bezpośredniej, czyli erotyka muzyczna*, „Res Facta” nr 4, Kraków 1970.

- Knights L.C., *Shakespeare's Sonnets*, w: *Casebook on Shakespeare's Sonnets*, New York 1964.
- Kott J., *Gorzka Arkadia*, w: *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.
- Krieger M., *A Window to Criticism. Shakespeare's Sonnets and Modern Poetics*, Princeton 1964.
- Krokiewicz Adam, *Zarys filozofii greckiej*. Warszawa 1971.
- Kwiecińska A., *W co gra Paweł Mykietyn?* „Ruch Muzyczny” 2007, nr 10.
- Krupowicz S., wywiad przeprowadzili A. Siemieńska, J. Topolski, „Glissando” 2006.
- Lampedusa G.T. di, *Szekspir*, Warszawa 2001.
- Landry H., *Interpretations in Shakespeare's Sonnets*, Berkeley 1963.
- Leishman J.B., *Themes and Variations in Shakespeare's Sonnets*, Oxford 1968.
- Lever J.W., *The Elizabethan Love Sonnet*, London 1955.
- Leśmian B., *Poezje zebrane*, Toruń 1993.
- Licheński J.Z., *Dlaczego sonet*, „Poezja” 1973, nr 6.
- Lipka K., *Słyszalny krajobraz*, Warszawa 2005.
- Mellers W., *Words and Music in Elizabethan England*, w: *The Age of Shakespeare*, London 1973.
- Nejgebauer A., *The Sonnets*, „Shakespeare Survey” 1962, nr 15.
- Nietzsche F., *Narodziny tragedii*, tłum. L. Staff, Kraków 2006.
- Nowak L., *(Unitarna) metafizyka Bolesława Leśmiana*, „Poznańskie studia z filozofii humanistyki” 1996, t. 3, nr 16.
- Petrarca F., *Canzoniere*, tłum. i opr. A. Mortimer, London 2002.

Pisarenko O., *Pieśni i obrazy*, „Ruch Muzyczny” 2006, nr 4.

Rilke R.M., *Poezje wybrane*, tłum. M. Jastrun, Kraków 1964.

Rowse A.L., *Shakespeare's Sonnets*, New York 1964.

Schulz B., *Opowiadania, wybór esejów i listów*, Wrocław 1989.

Schulz B., *Sklepy cynamonowe*. Wrocław 1989.
Shakespeare's Sonnets, edited with analytic commentary by S. Boath, Yale University Press 1977.

Shakespeare W., *Tragiczna Historia Hamleta, Księcia Danii*, tłum. M. Słomczyński, Kraków 1978.

Shakespeare W., *Makbet: tragedia, spolszczył Jan Kasprowicz*, Warszawa 1929.

Słownik rodzajów i gatunków literackich, Kraków 2006.

Szczecińska E., *Mykietyń – szkic do portretu*, „Tygodnik Powszechny” 2008, nr 36.

Szybko, intuicyjnie – z Pawłem Mykietyńem rozmawia Ewa Szczecińska, program spektaklu *Sonety Szekspira*, [b.r.].

Szyborska W., *Wiersze wybrane*, Kraków 2001.

Tillyard E.M.W., *Preface*, w: *The poetry of Sir Thomas Wyatt*, London 1929, s. VI.

Vendler H., *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge 1997.

Winn J., *The Master-Mistress*, London 1968.

<http://Szwarcman.blog.polityka.pl/?p=209>.

Źródła

Shakespeare William, *Sonety* wydanie faksymilowe, w: Vendler H., *The Art of Shakespeare's Sonnets*, Cambridge 1999.

polskie tłumaczenia

Krzeczkowski H., Sito J.S., Żuławski J., w: *Poeci języka angielskiego*, t. 1, Warszawa 1969.

Sito J.S., w: W. Shakespeare, *Sonety*. Warszawa 1982.

Słomczyński M., w: W. Shakespeare, *Sonety*. Kraków 1988.

Barańczak S., w: W. Shakespeare, *Sonety*. Poznań 1993.

partytura

Mykietyn P., *Shakespeare's Sonnets for male soprano and piano*, PWM, Kraków 2007.

nagranie

Laszczkowski J., Piszek M., w: P. Mykietyn, *Speechless Song*, Polskie Wydawnictwo Audiowizualne, 2008.