

Ikoniczny wizerunek Beethovena w polskiej poezji¹

Nie da się rozpocząć rozważań o wizerunku Beethovena w 180-letniej recepcji artysty i jego dzieła bez sięgnięcia do podstawowej pracy Hansa-Heinricha Eggebrechta, *Zur Geschichte der Beethoven Rezeption* z 1972 roku, który przedstawił w niej nie tylko historię recepcji Beethovena w piśmiennictwie muzykograficznym i muzykologicznym w okresie prawie 150 lat, ale dotarł do trzonu ponadczasowego tejże recepcji, do image Beethovena, który się utrwalił i w zasadzie się nie zmienia. Pokazał stałe pola znaczeń („*Begriffsfelder*”) bogato dokumentowane w literaturze beethovenowskiej. Są one zogniskowane wokół przeżyć, splecionych z biografią kompozytora, wokół idei, siły jego myśli, koncepcji. Autor sprowadził je do trzech zespołów znaczeń – po pierwsze, potrzeby czy „konieczności cierpienia” („*Leidesnotwendigkeit*”) zdeterminowanego wewnątrz i zewnątrz, po drugie, *woli* („*Wollen*”, „*Wille*”) jako siły sprawczej, by w cierpieniu odnaleźć nie tylko moc trwania, ale wzniesienia się ponad, czyli po trzecie – przewyciężenia („*Überwindung*”), które może albo musi się wyrazić w tworzeniu. Odniósł te trzy kategorie do jedności, jaką tworzą życie i dzieło Beethovena. Istotnie, kiedy myślimy o Beethovenie, to jak gdyby nieważne wydają się koleje jego życia, trudności i radości jakie ono niosło. Koncentrujemy się prawie wyłącznie na duchowości jego twórczości, która wyraża ból, ale i patos, pewnego rodza-

¹ W nieco innej formie tekst był drukowany w języku niemieckim: *Das ikonische Bild Beethovens in der polnischen Lyrik*, w: *Beethoven 4. Studien und Interpretationen*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie 2009, s. 275-286.

ju wyższość przeżywanej przez niego egzystencji. Eggebrecht upodobił konstrukcję swojego wywodu do formy sonatowej, której Beethoven nadał wyjątkową wymowę dramatyczną, a więc do ekspozycji podstawowych tematów, przede wszystkim „konieczności cierpienia”, przetworzenia ich w piśmiennictwie, do reprzyzy koncentrującej się na „przezwyjęczeniu” i do kody, którą stanowią pytania o próby wyjścia z zakłętą kręgu zastanych kategorii – czy można się bez nich obejść? Pamiętamy, że pierwsze próby wyzwolenia się z ciężącego obrazu Beethovena – tytana datują się na okres neoklasycyzmu. Ferruccio Busoni w artykule *Was gab uns Beethoven?* opublikowanym w 1922 roku² chciał oczyścić werbalną recepcję Beethovena „od symbolu dzieła muzycznej ludzkości”, od przerostu znaczeń i ujmować go od strony estetycznej, czysto dźwiękowej i ludzkiej. Busoni nie sprowokował szerszej dyskusji, ale obudził proces redukcji hermeneutyki i sprowadzenia analizy dzieła Beethovena do tzw. warsztatu kompozytorskiego („*Handwerk*”), co odpowiadało tendencjom neoklasycystycznym. Na stulecie śmierci Beethovena przeprowadzono sondaż wśród młodych kompozytorów, pytając, co on dla nich znaczy. Opublikowane wyniki³ ujawniły krytyczne sądy o „hymniczno-filozofującym kulcie” Beethovena, o „fałszywej wykładni” jego sztuki i o legendzie jego życia. Jego koncepcje nie były już dla kompozytorów żywotne, natomiast w recepcji społecznej, w życiu muzycznym zadawano kłam deklaracjom młodych twórców. Rozpoczął się bowiem okres niesłychanego zainteresowania dyrygentów, wykonawców dziełem Beethovena, a w muzykologii ustanawiania i potwierdzania stałych kategorii recepcji Beethovena, tak jakby istniał jeden tylko język rozumienia jego muzyki.

W tymże roku pojawiła się książka Arnolda Schmitza *Das romantische Beethovenbild*, w której Beethoven oczyszczony był z charakterystyk takich, jak „genialne dziecko natury”, „czarodziej” („*Zauberer*”), „kapłan” („*Priester*”), ale pozostały uniwersalne kategorie, jak nieprzemijalność, ponadczasowość znaczenia Beethovena, siła i wielkość jego „heroicznej muzyki”. Również w roku 1927, co podkreśla Eggebrecht, powstało exposé *Beethoven*, mowa wygłoszona na Świątce Beethovena w Uniwersytecie w Bonn przez Ludwiga Schiedermaira⁴, w której uwalnia on Beethovena od subiektywnych etykiet, obiektywizuje jego obraz, uznaje go za „dokument ludzkości, który dźwiękami oznajmia i opromienia *Pieśń nad pieśniami* niemieckiego idealizmu” oraz za prowadzącego walkę z losem nie dla siebie samego, lecz dla ideałów swego czasu. W tym duchu wygłaszano także inne mowy w roku stuletniej rocznicy śmierci artysty. Po II wojnie światowej dominowały technologiczne analizy twórczości Beethovena oraz wiele prób odmitologizowania postaci kompozytora, zdejmowania masek, aż do psychoanalitycznego dotarcia do ukrytych, pierwotnych instynktów, do skłonności homoseksualnych, znęcania się psychicznego nad bratankiem Karlem, co miało przeciwdziałać mieszczańskiemu kultowi jego postaci. Ale Beethoven wyszedł z tej merkantylno-sensacyjnej otoczki jako zwycięzca, gdyż – jak argumentowano – potrafił swoje wewnętrzne konflikty poddać artystycznej sublimacji i ukształtować w doskonałe dzieło. W Roku Beethovenowskim 1970 – dwusetletniej rocznicy urodzin muzyka – oceniano jego sztukę jako wielką „*Erle-*

² F. Busoni, *Was gab uns Beethoven*, w: *Von der Einheit der Musik* (Max Hesses Handbücher, 76), Berlin 1922, cyt. za: H.-H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Mainz 1972, s. 11.

³ *Beethoven in der Meinung der jungen Musiker*, w: *Zeitgemässes aus der Literarischen Welt*, fotomechaniczny druk, Stuttgart 1963, stron 89.

⁴ A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin, Bonn 1927; L. Schiedermaier, *Beethoven*, mowa wygłoszona na Świątce Beethovena w Uniwersytecie w Bonn 19 lutego 1927, *Beethoven Jahrbuch* IV 1930; H.-H. Eggebrecht, *op. cit.*, s. 13 i 16.

bensmusik". U żadnego chyba kompozytora nie splatano tak ściśle ze sobą twórczości i życia, jak w przypadku Beethovena⁵. Topos recepcji Beethovena to „*Leidensnotwendigkeit*” – „jego los zmuszał go do cierpienia, aby ludzkości mógł obwieścić przemianę cierpienia, przewyciężenie cierpienia i doprowadzenie do radości”⁶.

Te pojęcia recepcyjne oznaczają klasycystyczny humanizm i świecki język chrześcijaństwa. Eggebrecht zestawiał wzbogaconą tabelę pól pojęciowych związanych z trzema kategoriami recepcyjnymi. Obok „konieczności cierpienia”, „woli” i „przewyciężenia” oraz wspomnianej „muzyki przeżycia” i „biograficznej treści muzyki” Beethovena, wymienia jeszcze: „etos”, „transcendencję” (cierpienia i jego przewyciężenia w jestestwo „*ins Sein*” i w moralną istotę człowieka i ludzkości), „utopię” (transformację muzycznej treści w stronę przyszłej rzeczywistości; ale i nadzieję, wolność), „sekularyzację” (czarodziej, kapłan, święty, reprezentant ludzkości, zbawiciel, Chrystus, Bóg), autorytet (geniusz, bohater, tytan, przywódca), bezczasowość (nieśmiertelność), symbol nieograniczonej ważności, a także użyteczność w sensie ideologicznym, politycznym czy innym (rewolucyjność, nacjonalizm, socjalizm, wojna i inne)⁷. W tym znaczeniu obraz Beethovena poddawał się jednak ideologicznym trendom zgodnym z duchem danego czasu. Istniały też w recepcji kategorii pozycji historycznej Beethovena, stylu jego dzieł czy też dystansu do jego osobowości twórczej, ale te kategorie nie będą przedmiotem rozważań w niniejszym studium.

W ten sposób powstała ikona wizerunku Beethovena, która podlegała pewnym wariantom, wzbogaceniom, reinterpretacjom, ale w swym kanonie kategorii była stała. Za 16 lat przypadnie dwusetna rocznica śmierci Beethovena i znów może ktoś spróbować dokonać sondażu wśród młodych kompozytorów, co on dla nich znaczy? Odpowiedź będzie chyba podobna jak w 1927 roku. Młodych irytuje – tak samo teraz – patos, przesada w ocenie twórców przeszłości, w ogóle irytuje młodych wielka historia muzyki, w ich mniemaniu nadaje się ona do collage, do swoistej gry dźwiękowej. Takie są ich prawa. Ale o swoich własnych próbach chcą się wyrażać na serio. W autotelicznych postawach, wypowiedziach nie stronią od wielkich deklaracji i od mierzenia się z wysoką pozycją w historii, bo dziś staje się jutro historią w świecie, którego bieg jest obecnie tak przyśpieszony. Natomiast w świadomości słuchaczy, krytyków, uczonych, constans recepcyjny Beethoven jest ciągle obecny. Nawet spontaniczne wypowiedzi na temat muzyki Beethovena mieszczą się w przedstawionych stałych polach znaczeniowych.

Recepcje wynikające z subiektywnego smaku, różnic pokoleniowych, zmian w doświadczeniach słuchowych i historycznie ukształtowanej świadomości należą według Eggebrechta do „powłoki recepcji”, a nie do „jądra”⁸. Jednakże w owej powłoce przeglądają się ciągle pewne elementy „jądra” lub tworzą się ich odmiany. Recepcję muzyki można podzielić na jej oddziaływanie w sferze sztuki, w tym przede wszystkim jej rezonans w twórczości muzycznej, ale także w poezji, literaturze, sztukach malarskich, rzeźbiarskich i innych. Drugą sferą oddziaływania jest społeczna świadomość współtworzona poprzez pisarstwo, krytykę artystyczną, badania naukowe, które wpływają

⁵ Mieczysław Tomaszewski cytuje w swojej wypowiedzi w gazecie „Dziennik” z 22 III 2007 Stefana Kisielewskiego, który mówi, że u Beethovena „muzyka jest dramatem życiowym organicznie przepojona”.

⁶ H.-H. Eggebrecht, *op. cit.*, s. 25.

⁷ *Ibidem*, s. 41.

⁸ H.-H. Eggebrecht, *Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens. Theorie der ästhetischem Identifikation*, w: *Bericht über den Internationalen Beethoven Kongress*, Berlin 1977, s. 473.

na postawy, dają doświadczenia poznawcze, wzbogacają odbiór. Właśnie w tej sferze Eggebrecht ukształtował wizerunek Beethovena, nie badając rezonansu jego muzyki w twórczości następnych generacji. Natomiast przedmiotem mojego niewielkiego eseju jest zderzenie owego „jądra”, czyli ikony ze świadomością odbiorcy, ale odbiorcy-artysty, odbiorcy-poety, który rejestruje owe cechy ikoniczne image Beethovena i zestawia je z wyobraźnią świata, w którym żyje i tworzy. Mój esej nie ma cech ani analizy filologicznej, ani szczegółowego rozbioru semantycznego poszczególnych wierszy. Chodzi mi tylko o uchwycenie w nich przewodnich znaczeń, symboli i skonfrontowanie ich z ikonicznym image Beethovena wykształconym w recepcji.

Beethovena postać i dzieło oddziaływały w Polsce w XIX wieku na poezję Deotymy, czyli Jadwigi Łuszczewskiej. Stworzyła ona scenę liryczną *Symfonia życia*, napisaną na stuletnią rocznicę urodzin Beethovena i graną w Warszawie na scenie Teatru Wielkiego dnia 17 grudnia 1870 roku. Jej tłem jest V *Symfonia* kompozytora, przy której dźwiękach toczy się dialog między Beethovenem i Muzyką. Beethoven pyta: „I oburzony, pytam się dlaczego, /Wszędzie harmonia, prócz w życiu człowieka?”. Na to słyszy odpowiedź: „Życie, to symfonia, /gdzie grają piekła, ziemia i niebiosy” i dalej: „Symfonio, uderz w trąby spiżowe! /Życie, to bój. Patrz: człowiek z Przeznaczeniem bierze się za bary, /I zdobywa sztandary”. A Beethoven odzywa się posępnie: „I traci sztandary”. Cóż zatem może pomóc człowiekowi? Muzyka podpowiada: „Jedna może go zbawić, ta jedyna siła, /jakiej mu piekło zazdrości: /Z otwartych niebios wizja zastąpiła: /To objawienie Miłości”. Beethoven jednak pyta dalej: „A Boleść?”. Muzyka na to: „Boleść? O, tej nie potrzeba /Dla śmiertelnego przywoływać z nieba. /Znajdzie go!” Od kiedy człowiek poznał w miłości „szczyt harmonii” może ją wyrazić w tworzeniu, taki jest wydźwięk poematu. Beethoven kończy słowami: „Chociażby dusza stała nad otchłanią, /Miłość i Boleść, jeśli poszły za nią, /Same jej niebo otworzą”. Mamy tu wyraźnie przedstawione elementy syndromu beethovenowskiego – cierpienia i przezwyciężenia, dzięki pięknu harmonii, którą niesie miłość.

Poezje inspirowane Beethovenem stworzył także Kornel Ujejski, są to *Tłumaczenia Beethovena* z lat 1887-1888⁹. Ujejski tworzy rodzaj scen do *Larga* (w *czwartej sonacie*) oraz do *Allegretta* (w *siodmej symfonii*). W *Largo* występują różne chóry (wielki chór, chór żeński, chór bluźnierców) oraz kapłan. Wiersz odznacza się specjalnym rytmem, krótkimi wersami, eksklamacjami, np. „Cierpimy /Nie wiemy /Na jaki koniec marny” lub „Tchnij w lud nieszczęśliwy /Promyk mały /Swojej chwały /Ja wzywam Cię! /Ja błagam Cię!”. Pod koniec chór żeński daje promień nadziei: „W mężach siła, krew i władza /Ale przyszłość się odradza /Nami!”. W *Allegretto* z kolei ton wypowiedzi tchnie brakiem nadziei. Scena przed bitwą kończy się inwokacją: „Prowadź szatanie ofiary swoje!”, „Zabierasz ciała – i dusze weź!”. Wszak wiersz ten ma być wykładnią marsza żałobnego z *VII Symfonii*. Obydwie sceny są przywołaniem losu polskiego w aurze takich kategorii, jak cierpienie, walka i nadzieja odrodzenia, wywołanych pełną dramatycznych spięć muzyką Beethovena.

W XX wieku pomnożyła się poezja polska poświęcona Beethovenowi. W latach 80. ubiegłego stulecia Horst von Chmielewski zaczął nawet publikować wybrane wiersze inspirowane Beethovenem i Chopinem lub Mozartem i Beethovenem w *Musik des Ostens*¹⁰.

⁹ Podają za: K. Ujejski, *Tłumaczenia Szopena i Beethovena*, wyd. 2., Przemysł 1893.

¹⁰ H. von Chmielewski, *Chopin und Beethoven in Gedichten von Gottfried Benn* oraz Z. Herbert, *Polnisch-deutsche literarisch-musikalische Verflechtungen*, w: *Musik des Ostens* III 1972, s. 175-180; *idem*, *Mozart und Beethoven in polnischen Gedichten der Nachkriegszeit*, w: *Musik des Ostens* X 1986.

W pierwszym artykule chodzi o zestawienie wiersza Gottfrieda Benn'a *Chopin*¹¹ i wiersza Zbigniewa Herberta *Beethoven*. Herbert napisał swój wiersz w 1976 roku, w tym samym czasie co *Proces* i *Opuszczony*. Wyraża w nich osamotnienie człowieka, lecz w przypadku *Beethovena* chodzi mu nie tylko o samotność we wrogim otoczeniu, ale i o absolutne wyłączenie się Beethovena z universum dźwięków, co dla muzyka jest tragedią istnienia. Tym bardziej duch Beethovena, który tę ułomność przewycięża i tworzy „wewnętrzny świat tonów”, wystarcza, by uczynić go herosem historii muzyki. Ale na koniec Herbert pisze: „on jakby chodził jeszcze próbuje pożyczyć pieniądze /przedłużyć sublimować nawiązać kontakty /lecz księżyc jest księżycem także bez sonaty”¹². To znaczy, że świat jest nieczuły na los Beethovena, na los człowieka, świat może istnieć bez niego.

W drugim artykule von Chmielewski przedstawia najpierw wiersz Witolda Wirpisy *Beethoven im Halbdunkel z Apotheose des Tanzes* w ramach *Drei Berliner Gedichte* wydanych w Berlinie w 1976 roku. Autor wybiera metaforę tańca i pozory niepowagi, ale wyraża głębię ponadczasowości muzyki w zderzeniu z momentem śmierci Beethovena. Drugi wiersz to *Późny Beethoven* Adama Zagajewskiego, który miał zakaz publikacji w Polsce od 1976 roku, więc opublikowany został w Paryżu w 1983 roku *Oda do Wielości*. Poeta pyta w nim: „Kim była Nieśmiertelna Ukochana. Na pewno kochał cnotę bardziej niż piękno. Ale koczował w nim bezimienny bóg piękna i zmuszał do posłuszeństwa” i na koniec: „Niekończące się adagia, lecz przede wszystkim radość dzika radość kształtu, roześmiana siostra śmierci”¹³. Piękno kształtu, formy śmieje się ze śmierci, choć człowiek to piękno kreujący jest śmierci siostrą. Dzieło sztuki staje się nie tylko bytem niezależnym, unieśmiertelnia się.

Nie cytuję całego poematu, bo dokonał tego H. von Chmielewski, ale pojawia się w nim wiele elementów syndromu recepcyjnego Beethovena, takich jak etos, przewyciężenie i sublimacja w sztuce, w pięknie, w radości odnalezienia formy wyrazu.

Tylko trzy wiersze poddał von Chmielewski analizie i zostały one przetłumaczone na niemiecki. Istnieją jednak inne polskie wiersze nawiązujące do Beethovena i to pochodzące z różnych dekad XX stulecia. W 1981 roku Opolskie Towarzystwo Muzyczne wydało małą antologię 18 wierszy o różnych rozmiarach, które zainspirowały mnie do napisania prezentowanego eseju¹⁴. Najstarszy z nich to *Beethoven* Witolda Hulewicza z 1928 roku. Nie chodzi tu jednak o chronologię, lecz o rozpoczęcie od podstawowego opisu, od fizjonomii Beethovena odzwierciedlającej jego duchowy wizerunek, na co wielu biografów zwracało uwagę. Hulewicz pisze:

Czoło masz jak sklepienie. Pośród oczu świat
ruchu i wiedzy spęczniał. Oczy blaskiem łun
zabite. Usta zwarte jak świszczący bat.
Uszy głuche, wydarte głosem Twoich strun.

¹¹ Zob też: P. Andraschke, *Zur literarischen Rezeption Chopins bei Gottfried Benn und Hans Magnus Enzensberger*, w: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, red. Irena Poniatowska, Kraków 2003, s. 221-240.

¹² H. von Chmielewski, *Chopin und Beethoven...*, op. cit., s. 179.

¹³ H. von Chmielewski, *Mozart und Beethoven...*, op. cit., s. 216 (w języku polskim) i s. 217 (w języku niemieckim).

¹⁴ *Beethoven w poezji polskiej XX wieku*, wybór wierszy Zbigniew Kościów, Opolskie Towarzystwo Muzyczne, Wojewódzka Biblioteka Publiczna im. Emanuela Smółki w Opolu (wydanie na powielaczu), Opole 1981, stron 33.

Ty Edyp, Dante, Odys, Kasandra, Lir,
Fernando. Wieczny Tułacz – jakże ciebie znać?
Nie można twego słowa grzesznym uchem brać,
można tylko, jak w przepaść, runąć w ognia wir.

Czy pojawiają się tu nowe skojarzenia, nowe symbole? – Edyp symbol nieszczęścia i tragicznego fatum, Dante – poetyckiej wizji, Odys – wędrowki i pragnienia przystani domowej, Kasandra – przewidywania przyszłości (muzycznej), Lir – samowładnego, nieszczęsnego króla, wreszcie Fernando. Pojawia się więc motyw ludzki, przyziemny, może przypomnienie umiłowania przez Beethovena wsi, natury, choć autor kończy wywód symbolem Wiecznego Tułacza, a więc artysty poszukującego w zmaganiach swego miejsca w nieśmiertelności. Hulewicz nazywa to tak: „I odtąd rozpylony Twój nieludzki gest /mgłą nam serca osnuwa, krew pędzi do czoła”.

Pastoralny nastrój wsi powraca jednak w innych wierszach. Jest wspomnieniem kompozytora, który kochał przechadzenie się po polach. Jak mówi Józef Burszewicz w *Beethovenie*, cofamy się w minioną: „Pastoralna wiejska zabawa /widzę palce oświetlone księżycem /i tańczących w zbożu i słomę na dachu”. Z kolei Konstanty I. Gałczyński w wierszu *Grób Beethovena* ukazuje naturę, którą Beethoven wielbił, ale wolał traktować jako przeżycie niż mimesis, (pamiętamy jego uwagę: „*mehr Empfindung als Malerei*” z *VI Symfonii*):

Tu zlatują się ptaki
różnych barw i rodzajów: kosy, sikorki, szpaki
muzykowi śpiewają.
A gdy noce deszczowe
deszczu słucha Beethoven.

Do Beethovena w bardziej wulgarnych realiach życia nawiązuje wiersz Edmunda Pietryka *Beethoven na przedmieściu*, w którym znajdziemy nawet aluzje do sprzedanej miłości, by pokazać także i tę stronę egzystencji:

A pod wiaduktem – nie matki,
lecz za to prześmierdłe wonią perfum i rdzawych tombaków
kobiety – dla siebie – na jeden haust wódki,
dla innych – na jeden skowyt rozkoszy.

Jako najważniejsze wybijają się w analizowanej poezji główne pola znaczeniowe recepcji Beethovena: boleść i walka są kwintesencją dalszej części poematu Gałczyńskiego:

Ale trwa krótkie mgnienie
boleść owa, pustkowie,
w dali śnieg znów się czerni
znowu brnie przez śnieg człowiek,
by złożyć dank serdeczny
tej muzyce walecznej.

Walka staje się nie tylko siłą Beethovena, ale ma wymiar uniwersalny, jest także siłą polskiego losu, co podkreśla Hanna Januszewska w *Śmierci Beethovena* z 1939 roku: „O tak! – W oczach ci błyszczą blask. /Teraz tak: żołnierski krok. Równy krok. I bagnet. I lont. I kask”. Dalej powraca już do Beethovena i ostro kontrpunktuje okrutną walkę sztuką niosącą catharsis:

Był to piękny śpiew: adagiem serce targał,
grał w chmurach, księżycu i łzami spływał po wargach.
Nocą w szerokiej alei – wiatr huknął, jak strzał Wertera
I złoty Ren, płynący, jak skarbiec się nocą rozwierał.

Polski ton wraca również do wiersza Grzegorza Białkowskiego, napisanego w istotnym dla Polski roku 1956 o znamionym tytule: *"O Freunde, nicht diese Töne"*. Są tu wyraźne aluzje polityczne:

Ludzie jak pięść a na pięści
pęki promieni
(...)
ścielą most, tkają nie do rymu
głuche werble wstrząsów niosą
co rodzi ziemia
uparcie
przez radio dziewiąta
Beethovena.

Skąd się jednak bierze owa potęga człowieka? Tę moc człowiekowi dał Bóg, on „zaufał ludzkości”. Oto Tadeusz Bocheński w *Beethovenie* pisze:

Otrząsas się, szukasz Boga:
Missa solemnis.
Śpi czy czuwa, jest czy go wcale nie ma:
w tobie bezdennie.

Tę moc ludzką i nadludzką pokazał Beethoven także w *Przed maską Beethovena* Antoniego Kasprowicza, gdzie *Eroicą* „wzniecał tajfuny” i „na podgwiezdnych staccatach /niby grzmiący kometa /wstrząsał gmachem wszechświata”. W *Bogu głuchych orkiestr* Stanisław S. Czachorowski konkluduje zaś:

w orkiestrze klęczą białe konie
missa solemnis w mgle skrzypcowej
głuchy koń Ludwig van Beethoven.

Jednak ten „głuchy koń” wydaje się olbrzymem w utworze Krzysztofa K. Baczyńskiego *Harmonia Beethovena* z 1941 roku:

Jeszcze szedł olbrzym przez niebotyczną drogę
nad łagodny polot wsi,
niosąc w ręce ogromnej błękitny ogień.

Natomiast u Mariana Piechula w *Załączniku do motta IV* kompozytor jest po prostu stwórcą:

Beethoven
demiurg chmurny
z krateru elementarnych mocy
z dna burzy
wyrzuca bryły ognia
toczy je

i jak cyklop
w rozprysk iskier kruszy.

Beethoven jest też po prostu tylko – jak chce Gałczyński – twórcą piękna:

Za męstwo w każdej nucie,
za symfonie, kwartety;
tańczy na wietrze wstęga:
BOHATEROWI PIĘKNA.

Tak wyrażana jest w przedstawionych wierszach nieśmiertelność sztuki Beethovena, która prowokuje poetyckie metafory, symbole. Andrzej Pałasz w *Słowie o Beethovenie* operuje właśnie pięknymi przenośniami, metonimiami:

Odleciał harmonią sfer
rakieta organów
z księżycowymi rękoma
na sterze najwyższych grań
w welonie Appassionaty
w naddunajskiej mgle.

Inni dają muzykę Beethovena tylko w tle: „fortepian wiezie koncert Beethovena” (*Ogród muzyczny* Mirosława Stecewicza), „w starym parku symfonia Beethovena /muzyka legendy /i król Kazimierz co krzyżem leżąc /Polskę chciał zbawić”, znów z motywem polskich dziejów (*Szkic do historii* Tadeusza Soroczyńskiego), a Hanna Januszewska kończy swój wiersz tak:

– Gdzie jest ten śpiew? Adagio, wolny ton?
I Bóg? I zieleń lasów? I grzmot – wiosenny dzwon?
Fauny – pastorałi? Smyczki ? I fletnia świeża, zielona?
Idzie orkiestra wojskowa i łupi: ‘Opus 26’ na rozdziawionych
puzonach.

Ta muzyka również uwzniośla człowieka. Czesław Miłosz (*Mistrz*) pisze tak: „Každy słyszał w katedrze moją Missa Solemnis, /Ja gardła dziewcząt z chóru Świętej Cecylii /Przemieniłem w instrument który nas wywyższa /Ponad to czym jesteśmy. Ale Leitmotiv triady recepcyjnej – cierpienie, wola, przezwyciężenie – znów powraca”. Miłosz kończy wiersz: „Kochałem jednak moje przeznaczenie (...) Co z mego zła powstało, to tylko prawdziwe”¹⁵.

Pojawia się także w omawianych wierszach motyw egzystencji człowieka, ale w aspekcie jego mierzenia się ze śmiercią, motyw powtarzający się w zapiskach Beethovena. Jarosław Iwaszkiewicz w *Ariecie* pyta:

Co to się rodzi i co to umiera?
Czy to kawałek łąki w słońcu na którym się pasą
skrzydlate siwki z twarzą Beethovena?
(...)
Czy to stoją cherubiny pobite na niebie
całe we łzach?

¹⁵ Cz. Miłosz, *Poezje wybrane – Selected Poems*, Kraków 1998, s. 146 i 148.

„Warte nun balde
Ruhest du auch”.

Jan Goczoł (*Wieczorne refleksje*) zaczyna: „Ty wiesz – ja lubię Beethovena (...) Być może jeszcze się zachłysnę /piosenką jak majowa burza”, ale dalej już snuje refleksje o śmierci: „nijak mi tu między ludźmi – (...) Więc lepiej pozwól, że usiądę na jakiejś tam kosmicznej żerdzi /bym mógł swobodnie bujać nogą i pieścić gwiazdom strome piersi”.

Poeci są też świadomi zderzenia współczesnego odbioru z ikoną Beethovena, jaka powstała w recepcji i ze znaczeniem jego muzyki dla nas. Problem ten przewija się w kilku wierszach. Gałczyński pisze o „oceanie wdzięczności”. Najszerzej rozprawia jednak na ten temat Bolesław Taborski w wierszu: *Beethoven, Kwartet F-dur op.59 nr 1*. Każę nam poddać się „tej doskonałości strasznej”, która może „w niewoli wolność zapewnić największą (...), nie bojąc się liryzmu ani kataklizmów /to wszystko przyjęliśmy w bagaż ducha (...), poddajmy się tej strasznej niedoskonałości co nam z uszu chce wydrzeć ton ekstazy (...) poddajmy się niestrasznej tej doskonałości [sztuki Beethovena – J.P.]”. Uznaje więc, że bez tej „strasznej doskonałości” sztuki Beethovena byłibyśmy o wiele ubożsi, Beethoven należy już na stałe do duchowości ludzkiej – rzecz jasna w naszej kulturze i cywilizacji.

Z kolei Pałasz, poetycko ujmując muzykę Beethovena, odnosi się także do współczesnego odbiorcy i kończy wiersz:

gdzie znalazło się miejsce i dla nas
po drugiej stronie instrumentów
noszonych czasem w sobie
ale wtedy wiemy o wiele więcej
niż da się to powiedzieć w słowie
nie tak muzycznym jak On.

Czy naprawdę wszystko wiemy o Beethovenie, o jego muzyce, mając tyle kategorii recepcyjnych? Naszego czucia nie umiemy chyba do końca przelać w słowa, bo słowa to już inny język; może najlepiej robią to poeci i oni mają dziś głos. W ich wierszach odnajdujemy cząstki, elementy ikony Beethovena jako symbolu bólu, uporu wewnętrznego, walki, która prowadzi do konieczności wypowiedzi artystycznej i do jej piękna. Nie da się obronić Beethovena przed heroizacją, uwzniośleniem. Wiersze te przejawiają również tzw. powłokę recepcji, czyli uwarunkowania historyczne świadomości odbiorców, a więc pewne skojarzenia z polską historią, walką narodu o istnienie, bo motyw walki miał dla Polaków zawsze jeden wymiar. Są też reminiscencje dotyczące związków Beethovena z naturą, co dla poety jest zawsze tematem pociągającym, także uczucia dziękczynne za to, że Beethoven istniał i istnieje dla nas. Jest wreszcie nowy język poezji, ten dwudziestowieczny, a nie z czasów kompozytora, język wielu znakomitych poetów – Hulewicza, Iwaszkiewicza, Baczyńskiego, Gałczyńskiego, Białkowskiego, Herberta, Miłosza i innych. Obok apologetyki wyrażona jest potrzeba kontaktu z muzyką Beethovena – w parku, na koncercie, w czasie wieczornych refleksji. Świat się zmienia coraz szybciej, Beethoven ma stanowić jedną z wartości *constans*, która łączy czas przeszły z teraźniejszym i przyszłym. Stanisław Horak w wierszu *Beethoven* tę perspektywę tak zamyka: „kiedy się wszystko zmienia /oprócz tych srebrnych wież /na których kończy się wzrok”. Jak z kropli wody wywieść można właściwości oceanu, tak z wiersza sens bytu.

Iconic Image of Beethoven in Polish Poetry

The reception of Beethoven in German literature has been presented by H. H. Eggebrecht in *Zur Geschichte de Beethoven Rezeption* (1972). Its core ("nucleus") and semantic fields have basically remained unchanged. The "superficial" reception, in turn, stemming from individual feelings, from generational and historical differences, from differences between cultures is constantly changing, although it embraces also some elements of the said nucleus, which Eggebrecht brought down to 3 categories: suffering, will and surpassing difficulties – all determined by a unified character of life and musical output of Beethoven.

The study presented is an attempt at confrontation of the abovementioned iconic image of Beethoven throughout almost 200-year-long reception with the feeling of a poet – a Polish poet. In the 19th century J. Łuszczewska (*Deotyma*) honoured the 100th birthday anniversary of the composer with a poem in the form of a dialogue entitled *Symfonia* ("Symphony"), which was staged in Teatr Wielki (Grand Theatre) in Warsaw. Also K. Ujejski illustrated Beethoven's compositions with verse. In the 20th century, in turn, there appeared an entire pleiad of poets who devoted their poetical verses to Beethoven such as Z. Herbert, W. Wirpsza, A. Zagajewski. Opolskie Towarzystwo Muzyczne (Musical Society in Opole) issued simple copies of a collection of 18 poems, among others by Hulewicz, Gałczyński, Baczyński, Iwaszkiewicz. The poems include the aforementioned symbols of pain, inner strength, immortality of Beethoven's art as a constant value, but also the love of nature and life in general. A typical Polish ideological quality is the association of that idealized, heroic image of Beethoven with the Polish history and struggle of the nation.