

Beethoven i jego muzyka w dramaturgii Gerta Jonkego

Odniesienia do muzyki w literaturze niemieckojęzycznej mają długą i bogatą historię. Szczególnego znaczenia nabierają one w austriackiej tradycji krytyki języka, której kulminacja nastąpiła w epoce modernizmu. Wystarczy wymienić takie nazwiska, jak Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, Arthur Schnitzler czy Ludwig Wittgenstein. Nurt ten miał licznych kontynuatorów aż po współczesność (między innymi Ingeborg Bachmann, Ilse Aichinger, Thomas Bernhard, Grupa Wiedeńska, Elfriede Jelinek). W krytykę języka paradoksalnie wpisana została także, obok sceptycyzmu, mniej lub bardziej utajona wiara w jego możliwości, z której wynika pasja poszukiwawcza, radość eksperymentowania. Kierunek poszukiwań jest oczywisty: pokrewne literaturze, pozawerbalne dziedziny sztuki, które za pośrednictwem słowa, wkraczają w światy literackie, tworzą wartość dodaną. Widać to świetnie na przykładzie twórczości Hofmannsthala, który w reakcji na kryzys języka i poznania kieruje swe zainteresowania w stronę sztuk, w których słowo nie odgrywa roli pierwszoplanowej: pisze libretta, wskazuje na rolę podświadomości w procesie powstawania mowy. Eksploracja granic języka przez modernistów staje się dla pisarzy drugiej połowy XX wieku źródłem inspiracji. Zachowując egzystencjalną wymowę, są równocześnie przyczynkiem do twórczej zabawy.

Przykładem może być tutaj Gert Jonke – dramaturg i prozaik austriacki, ważny reprezentant niemieckiego obszaru językowego¹, który jednak z uwagi na ograniczoną dostępność jego tekstów w przekładzie² jest polskiemu czytelnikowi i widzowi teatralnemu dużo mniej znany niż choćby starszy o generację Thomas Bernhard. Podobnie jak Bernhard Jonke to niekwestionowany mistrz języka, autor o dużej wrażliwości na akustyczne walory mowy; bywa nazywany kompozytorem słowa. Jako swój cel artystyczny deklarował, że będzie „(...) za pomocą języka nie tylko opowiadać, ale też tworzyć muzykę”³. Widać w tym credo muzyczne potraktowanie języka, podobne do tego, które znajdziemy u Kurta Schwittersa, Jamesa Joyce’a, Thomasa Manna, Johna Cage’a

¹ Laureat prestiżowych nagród, m.in. pierwszej Nagrody im. Ingeborg Bachmann (1977), Wielkiej Austriackiej Nagrody Państwowej (2002), Nagrody Teatralnej im. Nestroya przyznanej mu trzykrotnie – w roku 2003, 2006 oraz 2008.

² Teksty dostępne w przekładzie: *Sonaty na teatr*, Kraków 2009 (*Insektarium*, tłum. S. Lisiecka; *Łagodność furii albo Uchomaszynista*, *Sonata teatralna*, tłum. M. Leyko; *Gdy kamienie śpiewają*, tłum. E. Jeleni); *Fantazja na chór*, tłum. M. Leyko, Kraków 2007; *Zatopiona katedra*, tłum. M. Leyko i J. Niedziela (Czytanie sceniczne: Teatr Rozmaitości, Warszawa 2007; Spektakl dyplomowy studentów IV r. Wydziału Aktorskiego Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej w Krakowie, reż. Anna Augustynowicz, Scena im. S. Wyspiańskiego, październik 2009).

³ Zob. S. Schwar, *Text als Klangkörper: Zur Musik im Werk Gert Jonkes* [w:] *Gert Jonke*, pod red. D. Bartens, P. Pechmanna, Wiedeń 1996, s. 111.

czy wspomnianego Thomasa Bernharda⁴. Wymienionych autorów łączy przeświadczenie, że muzyka i język to nie tylko dziedziny sztuki, lecz także zjawiska akustyczne. Właśnie na tej płaszczyźnie możliwe jest ich spotkanie, interakcja⁵. Również pod względem tematyicznym podejmuje Jonke kwestie mocno zakorzenione w tradycji niemieckiej literatury – topos artysty, geniuszu i dzieła doskonałego. Muzyka stanowi dla niego stały punkt odniesienia, niewyczerpane źródło inspiracji i element charakterystyczny poetyki utworów⁶.

Same tytuły utworów Jonkego zdradzają kierunek jego twórczych poszukiwań. Zwracając uwagę odwołania do wybitnych klasyków muzyki, w tym do Ludwiga van Beethovena, Antona Weberna, Antona Brucknera czy Gustava Mahlera. Życie i twórczość kompozytorów stanowi jednak tylko źródło inspiracji dla autora, punkt wyjścia jego własnych poszukiwań – tyleż formalnych, co intelektualnych. Jego teksty prozatorskie czy dramatyczne mają charakter synkretyczny, sytuują się na granicy sztuki słowa i muzyki. Ze spotkania sztuk – literatury i muzyki – wynikają dla pisarzy ciekawe eksperymenty formalne, jak na przykład zasada powtarzalności, modyfikacji, przetransponowanie struktur muzycznych na tekst w postaci długości fraz, rytmu czy zabiegów słowotwórczych⁷. Na tle swojej generacji dramatopisarzy Jonke jawi się jako autor o silnie zaznaczonym indywidualizmie, kreujący światy subiektywne i obdarzający swoich bohaterów oryginalnym językiem⁸.

Aby dostrzec ów indywidualizm Jonkego właśnie w planie jego koncepcji artysty i myślenia o dziele sztuki, warto przyrzeć się kilku dramatom. Dobrym przykładem wydają się te teksty, które łączy osoba i dzieło Ludwiga van Beethovena: *Łagodność furii* (1990) oraz *Fantazja na chór* (2003). Pewną rolę w tym kontekście odgrywa także *Opus 111. Utwór na fortepian* (1993). W przypadku dwóch pierwszych utworów centrum zainteresowania stanowi problem zderzenia dzieła z rzeczywistością wykonawczą, czyli kwestia przetransponowania idei na materię. Wybór ten stanowi jednocześnie ilustrację poetyki Jonkego, który chętnie wraca do tematów, motywów lub scen ze swoich wcześniejszych utworów, rozwijając je i nadając im nowe znaczenia. *Łagodność furii albo Uchomaszynista*⁹ otwiera niejako temat: bazą dla refleksji jest tu życie i twórczość Beethovena. Znajdziemy takie odniesienia do biografii kompozytora, jak choćby niejasności związane z datą jego urodzin, talent pianistyczny, spotkanie z Goethem, relacja z Antonem Diabellim czy kwestia porywczosci charakteru¹⁰. Fundamentem sztuki Jonke uczynił jednak utratę słuchu przez artystę: pierwsze symptomy, jak wiadomo z biografii, ujawniły się około 1798 roku,

⁴ Ibidem.

⁵ Po przedwczesnej śmierci Gerta Jonkego w roku 2010 ustanowiona została nagroda literacka jego imienia dla autorów „odkrywających i rozwijających potencjał estetyczny języka”, dla „literatury rozumianej jako sztuka słowa”. „Kärntner Woche”, 19.01.2011, s. 34.

⁶ Jako syn pianistki i budowniczego instrumentów Jonke był od dzieciństwa związany z muzyką. Oprócz wykształcenia germanistycznego zdobył także muzykologiczne.

⁷ Małgorzata Leyko przywołuje w tym kontekście austriackie tradycje *Sprechtheater* oraz poezji eksperymentalnej. M. Leyko, *Sztuka jest naszą jedyną szansą* [w:] G. Jonke, *Sonaty na teatr*, op. cit., s. 7–26.

⁸ Zob. ibidem, s. 12–13.

⁹ G. Jonke, *Łagodność furii albo Uchomaszynista*, op. cit., s. 107–161. Dalej cytaty w tekście jako siglum t.f.

¹⁰ Idem, *Materialien zu Gert Jonkes Theatersonate Sanftwut oder Ohrenmaschinist*, Wiedeń 1990.

w ciągu kilku lat Beethoven doznał całkowitej utraty słuchu. Od 1813 roku stosował tak zwane rury słuchowe, które miały za zadanie wesprzeć słabnący słuch, od około 1818 posługiwał się zeszytami konwersacji. Całkowita głuchota oznaczała koniec jego kariery pianistycznej i kryzys psychiczny¹¹.

Akcję sztuki dramaturg osadził w Wiedniu, w czasie kiedy Beethoven zaakceptował już w pewnym stopniu swoją sytuację: zatrudnił sekretarza Antona Schindlera i komunikował się z nim oraz z resztą świata za pomocą zeszytów konwersacji. Utrata podstawowego dla muzyka zmysłu nie ograniczyła jednak jego kreatywności. Z tego okresu twórczości Beethovena pochodzą dzieła o wielkiej wartości, między innymi cykl wariacji na fortepian zwany *Wariacjami Diabellego* op. 120 (33 *Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*) oraz seria ostatnich sonat na fortepian op. 109, 110 i 111. U Jonkego bohater zanurza się w swoim wewnętrznym świecie: w jego głowie nadal wybrzmiewa muzyka – i to muzyka w najczystszej postaci – nieskażona konfrontacją z niedoskonałym narzędziem, jakim jest aparat wykonawczy¹². Kompozytor pracuje nad sonatą fortepianową nr 29 op. 106 zwaną *Große Sonate für das Hammerklavier* lub krótko *Hammerklaviersonate* datowaną na rok 1817/18. Obok *Wariacji na temat Diabellego* uważana jest ona za najtrudniejszy utwór pianistyczny Beethovena, jeden z najbardziej wymagających w literaturze fortepianowej i w związku z tym także przez długi czas niewykonywany (na prawykonanie odważył się dopiero Franciszek Liszt już po śmierci kompozytora). Sonata ta stanowi precedens pod względem długości, trwa bowiem około 37 minut.

Bohater dramatu nieustannie cierpi z powodu izolacji i niemożności podzielenia się swą wewnętrzną muzyką z publicznością. Te ograniczenia wyrażone zostają poprzez przywołanie monadologii Gottfrieda Wilhelma Leibniza¹³. Metafora monady, osobnego bytu, prowadzi jednak bohatera w stronę wolności – transgresji, bycia ponad prawem naturalnym. Idea przekroczenia pojawia się w kontekście postaci malarza portrecisty i apologety prawa natury nazwiskiem Waldmüller: „(...) [K]ażdy stan naturalny przyjmuje człowieka bez jakichkolwiek ograniczeń, samego w sobie i samego przez się” [tł, 130]. Świadomość istnienia w całkowitej izolacji sprawia, że Beethoven myśli o obaleniu także własnego prawa naturalnego. Nim jednak kompozytor stanie się w pełni niezależny, widz/czytelnik towarzyszy mu w refleksji nad protetyką. Jonke rozwija dyskurs medyczno-techniczny dotyczący akustyki, w szczególności „uchomaszyn” [tł, 120] – metod i urządzeń mających na celu wspieranie słabnącego słuchu¹⁴. Dramatopisarz z powodzeniem łączy tu konwencje: spleta głęboki tragizm z komizmem, przywołując coraz to bardziej szalone idee, których absurdalność rozpoznaje nierzadko sam artysta. Nie tyle jednak chodzi

¹¹ Utrata zmysłu przez artystę porusza autora. Zob. rodzaj epitafium dla ociemniałego w starszym wieku Händla: idem, *Der Kopf des Georg Friedrich Händel*, Salzburg 1988. Utwór ten stanowi jednocześnie odnowienie ważnego w tradycji niemieckiej gatunku powieści artystycznej (niem. *Künstlerroman*).

¹² Na temat koncepcji muzyki absolutnej zob. U. Schönherr, *Ich bin der Welt abhanden gekommen. Zum Ort der Musik im Erzählwerk Gert Jonkes* [w:] *Die Aufhebung der Schwerkraft. Zu Gert Jonkes Poesis*, pod red. K. Amanna, Wiedeń 1998, s. 126–152.

¹³ Refleksja o badaniach Leibniza dotyczących słuchu oraz monadologii i teodycei, jak również o ludzkim rozumie: tł, 173–174, 176.

¹⁴ *Die Akustik* (1802) Ernsta Florensa Freichricha Chladni (1756–1827). Tł, 121.

tu o eskalację absurdu dla niego samego, ile o podkreślenie dynamiki postaci, jej drogi ku transgresji zaznaczającej się wyraźnie wraz ze zmianą wektora: początkowo zadaniem protez jest przekaz fal dźwiękowych z zewnątrz, na przykład z pudła rezonansowego, tak by niepełnosprawny artysta mógł je odczuć. Taką funkcję spełniać ma pałeczka, która z warg Beethovena sięga aż do otwartej skrzyni rezonansowej fortepianu. Podobnemu celowi służyć ma także niezrealizowana jeszcze idea dźwiękoszczelnej kopuły z drewna rozpościerającej się nad fortepianem i pianistą¹⁵. Z czasem jednak zaznacza się kierunek odwrotny – przesył informacji dźwiękowej z głowy Beethovena na zewnątrz, a więc na drodze bezpośredniej, z pominięciem tego wysoce niedoskonałego instrumentarium i, ostatecznie, z pominięciem realizacji dźwięku.

„Nigdy jeszcze tak wyraźnie i skończenie pięknie, albo tkliwie dziko, z taką łagodną furią, szaleńczą łagodnością, spokojnym szaleństwem, szaleńczym spokojem, łagodnym szaleństwem moje myśli nie rozbrzmiewały pod czołem, a cała moja głowa staje się olbrzymim pudłem rezonansowym jakiegoś doskonałego instrumentu, który w ogóle nie istnieje” [Łf, 134].

Kolejną fazą przekroczenia samego siebie jest nie tyle utożsamienie artysty z instrumentem, ile metamorfoza w sonatę: „Jestem cielesnie egzystującą żywą istotą muzyczną. (...) Moja nowa sonata we wszystkim zgadza się z mną” [Łf, 141]. Pozostaje już jedynie nawiązanie kontaktu ze słuchaczem – „odlogarytmizowanie i uwolnienie sonaty z wnętrza głowy” Beethovena. Myślenie o stosownej aparaturze nagłaśniającej, takiej jak ogromne pudło rezonansowe lub tuba, ustępuje stopniowo rozwiązaniu o wiele prostszemu. Komunikat wychodzący od twórcy, wybrzmiewający z niego, ma poruszać się w stronę odbiorcy na drodze mentalnej, transcendentnej. Jednocześnie Beethoven eksploruje przestrzeń „nowego muzycznego milczenia”, „intensywnie brzmiącej ciszy muzycznej”, w której może nastąpić „oświecające poznanie” [Łf, 126]. Innym aspektem następującej przemiany jest neutralizacja czasu, a więc wymiaru dla muzyki konstytutywnego¹⁶: artysta widzi sonatę w postaci obrazu z jednocześnie wybrzmiewającym początkowym i końcowym akordem „w ulotnym nieskończeniu krótkim mgnieniu oka” [Łf, 134]. Eksperyment tego rodzaju, któremu poddany zostaje Schindler, nie udaje się jednak. Sekretarz reprezentuje opór materii, okazuje się zbyt ubogi duchem i intelektualnie niezdolny, by sprostać wyzwaniu i „usłyszeć” ową wolitywną muzykę doskonałą. Ostateczną konsekwencją przekroczenia praw natury, do którego dąży kompozytor, staje się jego transformacja w dzieło sztuki: Beethoven, jak to antycypuje jego pierwsza kwestia – „Moje królestwo to powietrze – / Jestem tym, co w nim jest – (...) Każdy człowiek chce przynależeć do swojego światła” [Łf, 109–110] – przeistacza się w muzykę, w „ciało akustycznej anatomii” jego „sonatowej postaci” [Łf, 160]. W monologu końcowym uprzedza niejako ten akt transgresji, utożsamiając się z sonatą:

¹⁵ „Wszystkie dźwięki pozostają wewnątrz fortepianu, tak że na zewnątrz nie słycać żadnego uciekającego dźwięku, i tylko pańska głowa, (...) która jest wtknięta w fortepian, przyśrubowana (...) jest w ten sposób całkowicie wystawiona na wszelki dźwięk”. Ironiczna odpowiedź Beethovena brzmi: „Takiego instrumentu życzyłbym sobie dla większości naszych dzisiejszych pianistów, z których marnej gry i tak nic nie słyszmy, co jest niezwykłym dobrodziejstwem dla większości naszych instytucji koncertowych” [Łf, 124–125].

¹⁶ Analiza podobnego zabiegu w *Der ferne Klang*: S. Schwar, *Text als Klangkörper: Zur Musik im Werk Gert Jonkes* [w:] *Gert Jonke...*, op. cit., s. 118–119.

„Najlepiej usiądę na podium bez fortepianu (...) i niech dla ludzi w sali sonata zabrzmie we mnie, po prostu taka, jaka naprawdę jest, i jaki ja jestem: całkowicie niezależna, (...) wyłącznie brzmieniowa (...) żywa istota z dźwięków mojego ciała sonaty fortepianowej” [łf, 160].

Ciało kompozytora miałoby się „ulotnić i rozpuścić w grze światła”. Didaskalia potwierdzają tę metamorfozę. Beethoven wdycha nie tylko powietrze, lecz także światło, generując ciemność:

„Ale wraz z nasilającą się intensywnością podwójnej fugi całe światło, które zniknęło w kompozytorze i wraz z nim, znów prześwieca z fortepianu komputerowego albo skądkolwiek indziej, tak że ostatecznie wraz z końcowym akordem wszystko musi tonąć w przyprawiającej o ból oczu jasności” [łf, 161].

Owa fantazja wzajemnego przenikania dźwięku i światła, a więc jakości akustycznych i wizualnych oraz ich swoistej symbiozy z żywym organizmem, oznacza zarówno triumf idei nad ograniczeniami materii, jak i zwycięstwo słowa nad prawami natury¹⁷. Niepełnosprawność kompozytora zostaje tym samym zrelatywizowana. Na początku utworu bohater wypowiada następujące słowa:

„Każdy człowiek chce przynależeć do swojego światła i czuć, że do niego należy – ale ja chciałbym się również nauczyć słyszeć światło – (...) odbierać wzrokiem ruch dźwięków, które płyną na falach światła, żeby usłyszeć śpiew powietrza” [łf, 110, 113].

W wyobrażonym uniwersum Jonkego realizuje się odwieczne marzenie i dążenie artysty do transgresji. Widać tu nawiązania do twórczości Thomasa Bernharda. Obsesją jego bohaterów jest bowiem dążenie do absolutu. Jednak cała energia związana z tym dążeniem okazuje się nieprzekładalna na materię, zamknięta w hermetycznym świecie ludzkiego ducha, by przywołać metaforę z *Kalkwerk*, gdzie bohater pragnie przechylać głowę jak naczynie i przelać tym jednym aktem na papier, a więc przetłumaczyć na język materii, gotową, jak mu się wydaje, ideę. Z kolei wykreowana przez Bernharda w powieści *Przegry* (1983) postać Glenna Goulda marzy, by stać się fortepianem marki Steinway i w ten sposób zbliżyć do ideału, skracając drogę komunikatu muzycznego. O ile jednak bezwzględne pragnienie absolutu prowadzi bohaterów Bernharda z reguły do śmierci, o tyle Jonke przekracza modernistyczną melancholię i w niczym nieograniczonej przestrzeni imaginacji pozwala idei odnieść zwycięstwo nad prawami biologii czy fizyki¹⁸.

Szczególnego znaczenia w kontekście *Sonaty fortepianowej nr 29* nabiera swoiste spotkanie języka z muzyką: Jonke określa bowiem swój dramat w podtytule jako „sonatę na teatr”¹⁹. Sonata op. 106 wpisuje się w tradycję Bachowskiej fugi i tym samym utrzymana zostaje w stylu kontrapunktowym. Jej zasadą jest harmoniczne przeciwieństwo B-dur i h-moll, które u Gerta Jonkego wyraża się w oksymoronicznych lub opartych

¹⁷ Zob. M. Leyko, *Sztuka jest naszą jedyną szansą*, op. cit., s. 15.

¹⁸ Ulrich Greiner odnosi się jednak krytycznie do pisarskiej „strategii radykalnego odrealnienia” Jonkego, który sam gubi się we własnym labiryncie. U. Greiner, *Der Tod des Nachsommers. Aufsätze, Porträts, Kritiken zur österreichischen Gegenwartsliteratur*, Monachium 1979, s. 132.

¹⁹ Na temat gatunku u Jonkego zob. ibidem, s. 10.

na opozycji kompozycjach słownych, na przykład w tytułowej „łagodności furii” i wariacjach na ten temat, jak w przywołanym wyżej cytacie²⁰.

Ta sama zasada syntezy słowa i muzyki rządzi inną sztuką opartą na życiu i twórczości Beethovena. *Fantazja na chór* z roku 2003, z podtytułem *Koncert na dyrygenta poszukującego orkiestry*²¹, jest fantazją literacką na temat utworu muzycznego i osoby kompozytora. O ile jednak w *łagodności furii* dźwięk był stale obecny poprzez umieszczenie na scenie fortepianu komputerowego samodzielnie wygrywającego fragmenty sonaty nr 29, o tyle *Fantazja na chór* bada przestrzeń milczenia i ciszy. Jonke nawiązuje tu do Beethovenowskiej *Fantazji na fortepian, chór i orkiestrę c-moll op. 80* (w skrócie *Fantazja na chór*), a konkretnie do premiery tego utworu w 1808 roku w Theater an der Wien, kiedy to Beethoven sam kierował orkiestrą i zirytowany nie dość dobrym przygotowaniem – kompozycja wymaga bowiem od orkiestry dużej precyzji, a od solistów umiejętności i delikatności – przerwał wykonywanie utworu i nakazał grę od nowa. W finale chóru pojawia się tekst nawiązujący do *Ody do radości* Schillera²². *Fantazja na chór* jest prekursorką symfonii chorałowej pojawiającej się w zakończeniu słynnej IX symfonii powstałej w 1824 roku²³. W przeciwieństwie jednak do niej *Fantazję* wykonuje się rzadko ze względu na nietypowy charakter: jest rozpisana na chór, orkiestrę, fortepian i solistów. Geneza *Fantazji* op. 80 jest banalna: chodziło o stworzenie w krótkim czasie atrakcyjnego utworu kończącego bardzo długi koncert, który ożywiłby zmęczonych melomanów.

Tak jak w innych tekstach Jonke wychodzi tu od sytuacji prawdopodobnej, by stopniować rzeczywistość aż do granic absurdu, wplatając w tkankę tekstu warstwę odniesień muzycznych. Akcja umieszczona jest w filharmonii, orkiestra spóźnia się na próbę, jak się okaże, w akcie protestu z powodu niewypłaconych honorariów, a także ze względu na zagrożenie powodzią. Z inicjatywy głównej postaci dramatu – dyrygenta – oba problemy zostają przezwyciężone: to publiczność stanie się orkiestrą, ale orkiestrą szczególnego rodzaju.

„Dyrygent: A teraz dodatkowo będziecie oddychać także uszami. Oczywiście wasze uszy nie będą oddychać powietrzem, lecz dźwiękiem, to przecież całkiem jasne. I oczywiście w takt – dwa, trzy, cztery – wszystkie uszy oddychają równocześnie, w słuch i wysłuch, i wszystkie uszy zaczynają wsysać dźwięk, niczym płuca wciągające powietrze, ale zamiast powietrza uszy wsysają dźwięk” [F, 190].

W tym sensie jest to orkiestra nasłuchująca, złożona ze „słuch-muzykantów”, która używa uszu nie jako organu odbierającego bodźce akustyczne, bo te nie są realizowane,

²⁰ W obszarze opozycji umieścić można także konwencję tragiczno/patetyczno-komediową czy topos cywilizacji i natury. Ibidem, s. 18. Cały wachlarz opozycji w formie przypominającej litanie pojawia się w monologu końcowym Beethovena [tř, 161].

²¹ G. Jonke, *Fantazja na chór [w:] Na Manhattanie i gdzie indziej. Dziesięć sztuk niemieckich*, tłum. M. Leyko, Kraków 2007, s. 187–231. Dalej cytaty w tekście oznaczone są jako siglum F.

²² Tekst finatu jest pochwałą pojedynczej roli muzyki. Zawiera odwołania do wartości, takich jak ład, pokój, radość i braterstwo. W końcowej strofie narrator-artysta zwraca się do „pięknych dusz”, ofiarując im z radością „dary pięknej sztuki” i zapewniając, że gdzie „jedność miłości i siły”, tam sprzyja ludziom łaska bogów. Friedrich Schiller: *An die Freude*, zob. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-schiller-gedichte-3352/203>.

²³ Tekst pierwotny autorstwa Christoph'a Kuffnera, drugi z 1951 roku autorstwa ówczesnego ministra kultury Johanna R. Bechera.

lecz jako tak zwanych płuc duszy [F, 192], oddychających czystym dźwiękiem [F, 199, 202]. Członkowie „orkiestry” mają myśleć falami dźwiękowymi, zamienić swoją klatkę piersiową w kwartet smyczkowy lub w róg po to, by wykonać symfonię bez użycia instrumentów – tak by symfonia „zagrała się sama”, by rozbrzmiała we wnętrzu i zawładnęła każdym quasi-muzykiem. Taka kompozycja przewyższałaby każde rzeczywiste wykonanie, byłaby symfonią doskonałą, rodzajem misterium.

Fantazja i refleksja autora zmierzają, podobnie jak w *Łagodności furii*, w stronę poetyki ciszy: dyrygent-koncertmistrz zachęca orkiestrę do wykonania kilku taktów ciszy, by utwór „zyskał przestrzeń, żeby poczuł się pewniej i był gotów przemyśleć wszystkie swoje dźwięki” [F, 193]. Jednocześnie jest to rodzaj *credo* autora dramatu, jego dezyderata korespondująca z awangardowym myśleniem o muzyce²⁴: sceptycyzm wobec instrumentów muzycznych i praktyki wykonawczej, wobec zapisu nutowego, oraz myśl o wyzwoleniu muzyki od „przeszkadzających kul, które należy odrzucić”, wyraził Ferruccio Busoni w *Zarysie nowej estetyki muzyki* już w 1916 roku²⁵. John Cage dał z kolei muzykom prawo pełnej wolności w swoich utworach. Dyrygent u Jonkego zdaje się parafrazować niejako Cage’a w nawiązaniu do jego słynnej kompozycji na fortepian 4’33” z 1952 roku, wygłaszając pogląd o braku ciszy: „Właściwie nie ma prawdziwej ciszy (...), gdyż każda cisza nie jest niczym innym niż nieskończonym echem i pogłosem wszystkiego od początku świata” [F, 198]. Gert Jonke przywołuje także pozamuzyczne czy muzykologiczne inspiracje dotyczące toposu ciszy i milczenia. Powołuje się między innymi na działania awangardowej grupy Fluxus w latach 60., której reprezentanci przestrzegali muzykę jedynie jako imaginację, jako doskonałą niematerialność, która może rozwinąć się tylko w głowie „wido-słuchacza”.

Obok kreatywnego wykorzystania walorów muzycznych języka (widocznego między innymi w licznych powtórzeniach i budowaniu przestrzeni ciszy) w dramatach Jonkego wyraźnie zaznacza się także inna forma „realizacji” dźwięku w dramacie: poprzez dążenie do plastyczności tekstu. Niesłyszący Beethoven, a wraz z nim czytelnik/widz, uwrażliwia się na formę, obraz, grę światła. Kompozytor próbował „zobaczyć” dźwięk. Dyrygent domaga się zaś, by *quasi*-orkiestra grała „nisko jak rogi mgłowe statków wpływających do portu” po gładkiej „niczym lustro tafl[i] uśpionego morza przed oczekiwaniem wschodem słońca” [F, 193]. W innym miejscu używa sugestywnego obrazowania, prosząc „o coraz cichsze i wolniejsze brzmienie strun, aż migotliwe stado kolibrów waszych flażoletów rozproszoną gromadą oddali się ku horyzontowi” [F, 201]. „Cudowny dźwięk madrygałowej kantyleny” ma zaś prowadzić w górę „krętymi serpentynami wśród przejrzystych pagórków” [F, 211].

²⁴ S. Schwar, *Text als Klangkörper*, s. 114–115, Zdeněk Mareček: „kein Grund, die Zügel locker zu lassen”. Zur Chorphantasie von Gert Jonke und ihrem Ort im Kontext seines Werkes [w:] Roman Kopřiva, Jaroslav Kovář (red.), *Kunst und Musik in der österreichischen Literatur der Gegenwart. Praesens*, Wien 2003, s. 17–29, s. 24–25.

²⁵ „Nagle, pewnego dnia, stało się dla mnie jasne, że przyczyną porażki sztuki tonalnej są nasze instrumenty muzyczne”. Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*. Insel-Verlag, Leipzig 1916, s. 34. Tekst dedykowany jest „muzykowi słowa Rainerowi Marii Rilke’mu”. Dyskurs na temat instrumentów muzycznych i praktyki wykonawczej podejmuje Jonke już w powieści *Schule der Geläufigkeit*, 1977.

Tak jak w powyższych cytatach w całej twórczości Jonkego zauważyć można obecną na wielu poziomach ambiwalencję w podejściu do własnej materii literackiej. Z jednej strony trudno nie oprzeć się wrażeniu apoteozy sztuki – pewnej nostalgii i idealizmu z ducha romantyzmu i modernizmu. Tym samym Jonke wpisuje się w niemieckojęzyczną tradycję literackiego dyskursu o sztuce i wyraża wobec niej szacunek. Kiedy Beethoven wyzwala się z materii, zostawia za sobą całą nadbudowę, kiedy zżyma się na przeciętność, małoduszność i wąski horyzont Schindlera, wówczas tematami dramatu stają się groźba upadku sztuki i, mówiąc metaforycznie, próby ratowania zamków na piasku. Taką próbę znajdziemy w *Fantazji na chór*, kiedy w momencie epifanii realizuje się przez chwilę utopia uwewnętrznionej symfonii. Słychać wówczas rodzaj wibracji górnych tonów, rozbrzmiewa dusza symfonii:

„Z instrumentów muzyków orkiestry, które są oparte o krzesła (...) słychać dźwięki: górne tony, coś przejmująco przenikliwego, jakby dochodzącego z drugiej strony świata, wprawdzie nic śmiesznego, ale na wskroś autoironicznego” [F, 228].

Przestrzeń sztuki jest dla Jonkego nośnikiem nadziei i ucieczką od rzeczywistości²⁶. Z drugiej jednak strony autor wpisuje się silnie w postmodernistyczną tradycję parodii i autoparodii, w której manifestuje się głęboki sceptycyzm wobec tak zwanej kultury wysokiej i estetyzacji. Pierwoplanową rolę wątek ten odgrywa we wspomnianym dramacie *Opus 111*, będącym nawiązaniem do ostatniej sonaty Beethovena²⁷. W tekście tym autora interesuje nie tyle muzyka, ile osoba kompozytora. Silnie zaznacza się tu postmodernistyczny obrachunek z romantyczną mitologizacją artysty oraz fetyszyzacją instrumentów muzycznych. W *Fantazji na chór* Jonke rozwiązuje sytuację dramatyczną, eskalując absurd: dyrygent i orkiestra uciekają z tonącej filharmonii w nowoczesnej Arce Noego. Odlatują helikopterem na Spitzbergen, by tam rozwijać nową koncepcję muzyki i edukacji muzycznej. W ten sposób wyraża Jonke wiarę w dzieło doskonałe a także, paradoksalnie, bo za pośrednictwem słowa, ideę nadrzędności muzyki oraz idealnej publiczności pozostającej w harmonii z dyrygentem, jednocześnie parodiując sytuację i wskazując na apodyktyczny, dyktatorski rys dyrygenta oraz obsesyjny perfekcjonizm orkiestry.

Gert Jonke postrzega muzykę jako ważny element kulturowy i kulturotwórczy, kontestując w ten sposób ignorancję urzędników, tendencję do obniżania poziomu i zakresu udziału muzyki w życiu poprzez konformizm wobec odbiorcy masowego o niewyszukanym guście: „Stałem się wrogiem państwa, ponieważ jestem wrogiem złej muzyki, którą nie pozwolę się atakować na mocy prawa” [F, 224]. Na tej płaszczyźnie – buntu wobec ignorancji i dążenia do sztuki doskonałej – spotykają się Jonke i Bernhard, z tą różnicą, że o ile Bernhard zdaje się podtrzymywać topos muzyki i śmierci, o tyle Jonke chętnie cytuje model romantycznego tragizmu, ale ostatecznie odżegnuje się od niego, przekierowując niejako uwagę na potencjał zawarty w spotkaniu sztuk. W poetologicznym

²⁶ J. Lux, *Mein Reich ist in der Luft. Zu Gert Jonke und seinen Stücken* [w:] *Gert Jonke: Alle Stücke*, Salzburg 2008, s. 711–748.

²⁷ Zob. K Nüchtern, „Zusammenhacken und einheizen”. *Über antipianistische Aggression in Gert Jonkes „Opus 111”* [w:] *Gert Jonke, op. cit.*, s. 175–193.

eseju *Ponaddźwiękowa prędkość muzyki* pisarz stwierdza, że literatura i muzyka mają moc poszerzania świadomości, docierania do nieświadomych przeżyć archetypowych, i porównuje ten rodzaj odczuwania z przeżyciem *déjà vu*²⁸. Jednocześnie zainteresowanie Jonkego muzyką i eksploracja przestrzeni między słowem a dźwiękiem oraz przekonanie, że pracy nad językiem w tym zakresie nigdy nie można zaniechać, wynika z wglądu w niedoskonałość języka i z chęci przekraczania jego granic, odbywającego się na przykład poprzez metaforyzację, neologizmy, technikę montażu, ingerencję w pole semantyczne słów, intertekstualność²⁹. Według dramatopisarza rzeczywistość znajduje się na tej samej płaszczyźnie co sztuka tylko wówczas, gdy nie jest określona do końca. Świat przedstawiony w jego tekstach oddala się więc od rzeczywistości aż do momentu, kiedy język zaczyna emancypować się od autora. Jonke wydaje się dążyć do takiej właśnie przestrzeni, w której fantazja służy uruchomieniu procesu wzajemnego uwalniania się przedmiotu i podmiotu³⁰. Rezygnuje tym samym z supremacji wobec własnego dzieła.

Summary

Beethoven and His Music in the Plays of Gert Jonke

Gert Jonke's concern with music can be seen as a continuation of the modernist critique of language and concomitant exploration of its possibilities. Musical inspirations, from the biographies of composers to specific musical forms and structures, broaden the scope of literary art. A common theme of Jonke's works under discussion is the life and achievement of Ludwig van Beethoven. Jonke's plays *Gentle Rage* (1990) and *Choir Phantasy* (2003) explore the dissonance between idea, metaphorized as striving for absolute art, and matter, as it emanates from the mundane reality. Jonke combines romantic idealism and modernist melancholy with postmodern irony and parody to highlight the moments of transgression when art is liberated from the artist's influence.

Keywords: Gert Jonke, muzyka w literaturze, krytyka języka, Thomas Bernhard, Ludwig van Beethoven, topos artysty, topos ciszy, musik in literature, language critique, topos of the artist, topos of the silence

²⁸ G. Jonke, *Die Überschallgeschwindigkeit der Musik* [w:] *Gert Jonke: Stoffgewitter*, Salzburg 1996, s. 82. Zob. też J. Lux, *Mein Reich...*, op. cit., s. 737.

²⁹ Analiza „mowy dźwiękowej” Jonkego: S. Schwar, op. cit., s. 121–134.

³⁰ Jonke: „Zależy mi na tym, by stworzyć coś, co będzie niezależne ode mnie i co może stać o własnych siłach”. Zob. U. Greiner, *Der Tod des Nachsommers...*, op. cit., s. 128.



Izabela Poniatowska, *Fotografia z cyklu Matka kultura*