

MIROŚŁAWA MODRZEWSKA

Uniwersytet Gdański

<https://orcid.org/0000-0001-6460-0601>

Poetyka romantyczna *Melodii irlandzkich* Thomasa Moore'a

The Romantic Poetics of *Irish Melodies* by Thomas Moore

Artykuł recenzowany / Peer-reviewed article

Abstract

Thomas Moore, composer and poet, published his *Irish Melodies* in ten subsequent volumes (1807–1834) as lyrical poems with musical accompaniment. In the first decades of the nineteenth century, songs sung solo and with the accompaniment of individual instruments became a new, emancipated way of artistic expression. In Moore's time, it was an extremely desirable medium due to its capacity of reconciling lyrical expression and mass distribution of texts. On the one hand, a new reader/listener of such works could represent a national or ethnic group heading for political emancipation, and, on the other hand, the performer or the addressee could be an individual personality seeking emotional identification with native legends and local history. Moore's song was part of the cultural trend of the democratization and politicization of literature in the era of revolution and liberation movements. According to the philosophy of Romanticism, music was a language of spirit and a voice of feelings, so the performative combination of poetry and music provided an opportunity to express meanings about personal and autobiographical experiences, and at the same time the experiences of a community, which could be symbolic and transcendental. In Moore's Irish lyrics, as in the works of many other poets and philosophers of the time, there occur a characteristic sacralization and mythologization of art as an attribute of "Old Erin", the legendary but lost land of harpers, which was old Ireland. Its tragic story in Moore's poetry also refers to the history of Europe and America, as the history of the struggle for freedom. His songs, as pieces that could be performed in any space and for any type and size of audience, were an ideal means of expression and a vehicle for national iconography in the political culture of the time.

Keywords: Thomas Moore; romantic song; legendary country of harpers; romantic Irish iconography; romantic cultural media

Abstrakt

Kompozytor i poeta Thomas Moore wydał *Melodie irlandzkie* (*Irish Melodies*) w kolejnych dziesięciu tomach jako wiersze liryczne z akompaniamentem muzycznym w latach 1807–1834. W pierwszych dekadach XIX wieku piosenki śpiewane solo i z akompaniamentem pojedynczych instrumentów stały się nowym, wyemancypowanym sposobem artystycznej ekspresji. W czasach Moore'a było to medium niezwykle pożądane ze względu na możliwość pogodzenia autentycznej lirycznej ekspresji i masowej dystrybucji tekstów. Nowy czytelnik albo słuchacz mógł z jednej strony reprezentować narodową lub etniczną grupę zmierzającą do politycznej emancypacji, z drugiej zaś strony mógł być indywidualną osobowością poszukującą emocjonalnej identyfikacji z rodzimymi legendami i lokalną historią. Piosenka Moore'a wpisywała się w kulturowy nurt demokratyzacji i upolitycznienia literatury w dobie rewolucji i ruchów wolnościowych. Zgodnie z filozofią romantyzmu muzyka była językiem ducha i głosem uczuć, performatywne połączenie poezji i muzyki dało więc możliwość wyrażania znaczeń na temat doświadczeń osobistych i autobiograficznych, a zarazem doświadczeń społecznościowych, które mogły być także symboliczne i transcendentalne.

W lirykach irlandzkich Moore'a, tak jak w utworach wielu innych poetów i filozofów tego czasu, dochodzi do charakterystycznej sakralizacji i mitologizacji sztuki jako przymiotu „Starej Erin” – legendarnej, ale utraconej krainy harfiarzy, jaką była dawna Irlandia. Jej tragiczna historia w poezji Moore'a odnosi się także do historii Europy i Ameryki, jako historia walki o wolność. Jego piosenki, jako utwory, które mogły być wykonywane w dowolnym miejscu i dla każdej publiczności, były idealnym środkiem wyrazu i nośnikiem narodowej ikonografii w kulturze politycznej tamtego czasu.

Słowa kluczowe: Thomas Moore; pieśń romantyczna; legendarna kraina harfiarzy; romantyczna ikonografia irlandzka; romantyczne media kultury

O autorce

Mirosława Modrzewska – prof. UG. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół zagadnień literatury nowożytnej, zwłaszcza wieku XIX i romantycznej literatury angielskiej, polskiej i europejskiej. Jest współautorką poetyckiego tłumaczenia na język angielski poematu Juliusza Słowackiego *Beniowski (Pieśni I–V)* we współpracy z Peterem Cochranem (*Poland's Angry Romantic. Two Poems and a Play by Juliusz Słowacki* (2009)). Była współredaktorką wielojęzycznego wydania *European Romanticism* ze Stephenem Prickettem oraz redaktorką polsko-angielskiej części *Polish Romanticism* (2010). Jest członkinią International Association of Byron Societies i Gesellschaft für Englische Romantik. W latach 2014–2023 była założycielką i prezeską Polskiego Towarzystwa Studiów nad Europejskim Romantyzmem. W latach 2016–2018 współorganizowała cykle spotkań seminaryjnych na UG z pisarzami Gdańska i Pomorza (ukazały się jako: *Pośród nas: twórcy gdańscy i pomorscy: rozmowy niedokończone* 2016, 2018, 2019. Najważniejsze książki: *Byron and the Baroque* (2013) i *Byron: Reality, Fiction and Madness* (współredakcja z Marią Fengler) (2020).

Poetyka romantyczna Melodii irlandzkich Thomasa Moore'a

Thomas Moore (1779–1852), poeta i kompozytor urodzony w Dublinie, podobnie jak Adam Mickiewicz w Polsce albo Robert Burns w Szkocji jest bardem narodowym Irlandczyków; utrwalił w ich świadomości najważniejsze symbole tego kraju poprzez melodie i poetyckie piosenki wydane w dziesięciu tomach w latach 1807–1834. Jego popularność we współczesnym świecie nie wyraża się niestety w liczbie dostępnych opracowań naukowych na temat jego twórczości, a jednak śpiewana poezja Moore'a żyje w kulturze popularnej, nawet jeżeli poszczególne wykonania jego pieśni ulegają niekiedy kulturowemu procesowi „disneifikacji”¹, jak próbowali dowieść Frank Erik Pointner i Dennis Weißenfels w opublikowanym w 2017 roku artykule *Thomas Moore, „Irish Melodies” (1808–1834)*.

Fenomen żywego odbioru kompozycji Moore'a w irlandzkiej kulturze popularnej i narodowej jest spuścizną europejskiej kultury romantyzmu, która wyemancypowała gatunki sztuki ludowej i utorowała im drogę do literatury drukowanej, wprowadzając je w dominujący wówczas nurt kultury i poezji. W szczególności dotyczy to gatunku piosenki i ballady, które w kulturze oświecenia nie miały statusu gatunków literackich. Za to w dobie poszukiwań rodzimej tożsamości narodowej stały się pożądanym środkiem przekazu i nowym medium, które godziło w sobie zapotrzebowanie na autentyczność indywidualnego i lirycznego przekazu z masowością dystrybucji tekstów drukowanych.

Pieśni i piosenki Moore'a idealnie wypełniły zapotrzebowanie kultury epoki romantyzmu, z jednej strony ze względu na nawiązania do rodzimych i „ludowych” cech muzyki i poezji, z drugiej zaś strony na upoetycznienie indywidualnej amatorskiej działalności artystycznej dostępnej jako domowe muzykowanie czy teatr domowy². *Melodie irlandzkie* wpisują się w paradygmat artystycznej twórczości romantycznej nie tylko formą lirycznej wypowiedzi muzycznej, lecz również tematyką tych utworów, ich zakorzenieniem w mitologii, legendach i historii Irlandii, a także ich programowym charakterem³.

W nowej poezji epoki romantyzmu zmieniła się też rola odbiorcy, który z jednej strony przestał być elitarny (czyli wyposażony w wiedzę niezbędną do rozpoznawania użytych w literaturze wątków i konwencji), stał się przedstawicie-

lem dążącej do politycznej emancypacji grupy narodowej/etnicznej, z drugiej zaś strony poszukiwał indywidualnej i emocjonalnej identyfikacji z lokalną historią i rodzimą legendą. Zapotrzebowanie na spontaniczną i subiektywną ekspresję wymagało kulturowej „remediacji”, czyli stworzenia przestrzeni lirycznego przekazu w poezji i w muzyce, która, choć drukowana na papierze, miała charakter autentycznego przekazu ustnego, a więc: szczerego i rzeczywistego doświadczenia, bezpośredniości, naturalnej łączności z tradycją; dawała poczucie wspólnoty przeżycia emocjonalnego między autorem wypowiedzi i odbiorcą⁴.

Demokratyzacji odbiorcy/czytelnika towarzyszyły procesy upolitycznienia literatury i sztuki, które miały kształtować narodowe postawy wobec toczących się rewolucji oraz wojen napoleońskich. Sytuacja Irlandii była w tym czasie szczególnie skomplikowana. Po nieudanej próbie wyzwolenia spod rządów brytyjskich w roku 1798 (tzw. Irish Rebellion) sytuacja tamtejszych katolików stała się bardzo trudna. Działalność Society of United Irishmen, które powstało w czasie Rewolucji Francuskiej, zesłała do podziemia, a bezpośrednim skutkiem nieudanej insurekcji była konstytucyjna unia Królestwa Wielkiej Brytanii z Królestwem Irlandii w roku 1800, połączenie parlamentu irlandzkiego z parlamentem Zjednoczonego Królestwa, a w efekcie represje, wywózki opozycjonistów do angielskich kolonii oraz pogłębiające się podziały religijne z powodu uprzywilejowanej sytuacji irlandzkich protestantów i prześladowań katolików⁵.

Biorąc pod uwagę ten kontekst polityczny, Rolf P. Lessenich w książce *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition* (2017) umieścił Thomasa Moore'a na liście romantyków „zawiedzionych” tuż obok Lorda Byrona (1788–1824), z którym irlandzki bard był w zażyłej i wieloletniej przyjaźni. Lessenich zwraca uwagę na stosunek Moore'a do rewolucji:

Thomas Moore, na przykład, poddał surowej krytyce upadek ideałów Rewolucji Amerykańskiej w swoich utworach *Epistles, Odes, and Other Poems* (1806), a także w dwóch satyrach w klasycznym stylu Juwenalisa *Corruption and Intolerance* (1808), napisanych głównie jako protest wobec brutalnego traktowania jego rodzimej Irlandii przez Rząd Brytyjski. Irlandczyk walczący o niezależność od Wielkiej Brytanii doświadczył już wtedy rozczarowujących rezultatów Rewolucji Amerykańskiej podczas swoich szeroko zakrojonych podróży po Stanach Zjednoczonych w latach 1803–1804, po tym jak porzucił stanowisko sekretarza admiralicji na brytyjskich Bermudach⁶.

Pracę tę zaproponował mu lord Moira, irlandzki członek Izby Lordów, który w 1807 roku pomógł poecie przenieść się do Londynu, gdzie wraz z kompozytorem Sir Johnem Stevensonem, organistą i dyrygentem chóru przy Katedrze św. Patryka, rozpoczął pracę nad kolejnymi wydaniami *Melodii irlandzkich*⁷.

Moore wydał 126 „melodii” w dziesięciu numerach w latach: 1807 (numer I i II); 1810 (nr III); 1811 (nr IV); 1813 (nr V); 1815 (nr VI); 1818 (nr VII); 1821 (nr VIII); 1824

(nr IX); 1834 (nr X)⁸. Były to jego własne opracowania poetyckie i muzyczne oparte na tradycyjnej muzyce irlandzkiej. Moore korzystał zarówno ze źródeł drukowanych, jak i lokalnych tradycji śpiewów ludowych (*Irish airs*). Badaczka źródeł, z których korzystał w swojej twórczości poetycko-muzycznej, Veronica ní Chinnéide, przedstawiła listę dwudziestu wydań opracowanych muzycznie pieśni szkockich i irlandzkich, na jakich opierał się Moore w swoich kompozycjach. W większości są one efektem działań etnograficzno-archiwistycznych muzyków i wydawców z końca XVIII i początku XIX wieku i zawierają w tytułach publikacji odniesienia do narodowego dziedzictwa Irlandii, Anglii i Szkocji, jak na przykład: *Scotch, English Irish and Foreign Airs* [Utwory szkockie, angielskie irlandzkie i zagraniczne], *Ancient Irish Music* [Starożytna muzyka irlandzka], *Irish Minstrelsy* [Irlandzka twórczość rybałtowska], *Irish Slow and Quick Tunes* [Irlandzkie melodie wolne i szybkie], *National Irish Music for the Union Pipes* [Irlandzka muzyka narodowa na kobzy], *Twelve Original Hibernian Melodies* [Dwanaście oryginalnych melodii Hibernii], *The Hibernian Muse* [Muza Hibernii], *Original Irish Airs* [Oryginalne utwory irlandzkie], *Original Scottish Airs* [Oryginalne utwory szkockie], *Historical Memories of the Irish Bards* [Pamięć historyczna o irlandzkich bardach] i tym podobne⁹. Zainteresowanie Moore'a Szkocją nie było przypadkowe – pragnął wykonać dla Irlandii takie samo dzieło, jak przed nim Robert Burns¹⁰, który swoimi szkockimi piosenkami zapewnił tamtejszej kulturze romantycznej globalny zasięg¹¹.

W przedmowie do bostońskiego wydania *Irish Melodies* Thomasa Moore'a z akompaniamentem Sir Johna Stevensona z roku 1852 znajdujemy przytoczenia słów poety na temat doniosłości działań wydawców muzycznych, z których dzieł korzystał. Wspomina dzieło Edwarda Buntinga (1773–1843), który systematycznie zbierał i zapisywał ludowe irlandzkie piosenki, a potem wydał je w Londynie w zbiorach *Ancient Irish Music* (1796) oraz *Ancient Music of Ireland* (1809)¹².

Nie ma żadnej wątpliwości – mówi Moore – że dzięki zapalowi i przedsiębiorczości Pana Buntinga jego kraj zawdzięcza mu zachowanie Starych Narodowych Melodii. W okresie obowiązywania kodeksu karnego¹³ muzyka Irlandii musiała dzielić los jej ludu. Oboje w podobny sposób byli wyrzuceni poza nawias cywilizowanego życia; i rzadko gdziekolwiek, z wyjątkiem prostych chat tej prześladowanej rasy, można było usłyszeć słodki głos dawnych dni. Nawet z tej grupy wędrownych harfarzy, wśród których przez długi okres czasu nasza starodawna muzyka utrzymywana była przy życiu, pozostało tylko niewielu, żeby kontynuować tę cenną tradycję; i wielkie muzyczne spotkanie zorganizowane w Belfaście w roku 1792, na którym dwóch lub trzech, jacy ostali się z tej starej rasy wędrownych harfarzy, ukazało ostatni publiczny wysiłek poczyniony przez miłośników muzyki irlandzkiej dla zachowania dla Irlandii jedynej łaski albo ozdoby, jaka jej pozostała pośród ruiny wszystkich jej swobód i nadziei. I tak zaciekle legislatura ograniczanego w prawach kraju¹⁴ na próżno usiłowała przez tyle stuleci

doprowadzić do pożądanego rezultatu, czyli całkowitego wyćpienia irlandzkiej sztuki śpiewaczej – co prawie dokonało się pod koniec wieku XVIII; i gdyby nie zapal i inteligentne poszukiwania Pana Buntinga, w tym kryzysie większa część skarbów muzycznych najprawdopodobniej zostałaby stracona dla świata. To właśnie w roku 1796 dżentelmen ten opublikował swój pierwszy tom; i duch narodowy, i nadzieja, jakie obudziły się wtedy w Irlandii, poprzez błyskawiczne rozprzestrzenianie się idei demokratycznych w całej Europie, mogły jedynie zapewnić tak serdeczny odbiór takiego dzieła; oczywiście schlebiali ono czułym marzeniom o Erin dawnego czasu, jednak zawierało samo w sobie rzeczywiście niezwykle świadectwo prawdziwości twierdzeń na temat tej bardzo wczesnej cywilizacji¹⁵.

Fragment ten zawiera motywy kluczowe dla rozumienia istoty i znaczenia dzieł poetycko-muzycznych zebranych pod wspólnym tytułem *Melodie irlandzkie*. Z wypowiedzi Moore'a o doniosłości działań artystycznych zmierzających do zachowania i popularyzacji dziedzictwa kultury narodowej Irlandii wylania się wizja kraju wędrownych śpiewaków – harfarzy, którzy swoim życiem i działalnością muzyczną zaświadczały o dawnym bogactwie cywilizacyjnym i kulturowym. Co ciekawe, Moore posługuje się nazwą kraju Erin o staroirlandzkim źródłosłowie: Éirinn. Jak podaje słownik etymologiczny angielszczyzny, Erin to starożytna nazwa Irlandii od staroangielskiego słowa Erinn – celownik od Eriu: Ireland¹⁶. Moore w charakterystyczny sposób personifikuje



Ilustracja z irlandzkiego śpiewnika *Paddy's Resource*, Boydell, Belfast 1795, s. 11.

zatem swój kraj w rodzaju żeńskim – Ériu to także imię królowej-bogini, postaci z celtyckiej mitologii, która między innymi dzięki twórczości Moore'a stała się symbolem Irlandii¹⁷.

Nieprzypadkowo więc sztuka i poezja romantyczna ikonizuje Erin, jako symbol Irlandii w połączeniu z motywem celtyckiej harfy, który jest oficjalnym emblematem tego kraju od średniowiecza. W kulturze romantycznej postać kobieca z harfą pojawia się w malarstwie i staje się postacią literacką, jak w wierszach Moore'a: *Remember Thee* [Pamiętać o Tobie]¹⁸, *My Gentle Harp!* [Moja Łagodna Harfo!], *'Tis believed that this Harp, which I wake now for thee...* (*The Origin of the Harp*) [Wierzy się, że ta Harfa, którą teraz budzę dla Ciebie... (O pochodzeniu harfy)], *Dear Harp of my Country* [Droga harfo mojego kraju], *Let Erin Remember the Days of Old* [Niech Erin pamięta dawne dni], *Erin, Oh! Erin* [Erin, och! Erin]. Także instrumenty muzyczne – harfy irlandzkie doby romantyzmu miały swoje wersje kobiece, jak przenośne harfy wykonane przez Johna Egana (1797–1829) opisane przez Nancy Hurrell jako twory konceptualne wykonane z metalu i przedstawiające uskrzydloną dziewczę wyłaniającą się z ramy przyozdobionej spiralnym ornamentem koniczyny. *Shamrock*, trójlistna koniczyna, to także duchowy symbol Irlandii, jak również tytuł jednej z pieśni *Melodii irlandzkich*¹⁹. Według oksfordzkiego słownika etymologicznego słowo *shamrock* pochodzi od irlandzkiego rzeczownika *seamrog* (Gaelic *seamrag*), który jest zdrobnieniem słowa *seamar* (koniczyna). W ostatnich dekadach wieku siedemnastego określenie Shamrockshire stało się humorystyczną angielską nazwą Irlandii²⁰. Według legendy młoda trójlistna koniczyna o świeżej zielonej barwie służyła świętemu Patrykowi do nawracania celtyckich mieszkańców „Smaragdowej Wyspy” na chrześcijaństwo i tłumaczenia istoty Trójcy Świętej, a także trzech cnót boskich: wiary nadziei i miłości²¹. Ale potrójny listek zielonego pędu koniczyny w pieśni Moore'a, oprócz nadziei (którą w kulturze chrześcijańskiej tradycyjnie wyraża zieleń) reprezentuje też trójkę boskich przyjaciół: Miłość, Męstwo i Dowcip („Love, Valour, Wit, forever!”²²).

W czasie, w którym powstają pieśni Moore'a, irlandzka ikonografia narodowa Irlandii jest niejednolita, podlega modyfikacjom w dyskursie politycznym i kulturowym rozmaitych artystów, w którym harfa może być ukazana jako zniszczony instrument z poszarpanymi strunami, z koroną z liści koniczyny, ze złotą koroną lub bez niej, albo przypominać może amerykańską Statuę Wolności²³. Najistotniejsze cechy ikonografii opartej na motywach harfy, mitycznej bogini Erin i zielonej koniczynki to jednak ich pradawne pochodzenie i sakralna symbolika duchowego piękna i nieśmiertelności, a więc możliwość duchowego odradzania się. W poetyckiej pieśni zaczynającej się od słów: „'Tis believed that this Harp, which I wake now for thee now / Was a siren of old, who sung under the sea” [„Ludzie wierzą, że ta harfa, którą budzę teraz dla ciebie, była niegdyś syreną, która śpiewała w głębinach morza”, przeł. Mirosława Modrzewska] Thomas Moore opowiada legendę o pochodzeniu harfy, która łączy wszystkie te znaczenia i motywy. Jest w niej miłość morskiej dziewczyny (*sea-maiden*) do młodzieńca

i ich spotkania na zielonym brzegu wyspy. Nieszczęśliwa, bo niespełniona miłość oraz płacz syreny budzą litość niebios i syrena zostaje zamieniona w harfę, a jej złote włosy w struny, których dźwięk wyraża miłość w chwilach spotkania, a smutek i żal w chwilach rozstań i pożegnań²⁴.

Do wyrażania takich uczuć i nastrojów najlepiej nadaje się pieśń i piosenka, melodyjna kompozycja liryczna, która oddaje emocje osobiste i wspólnotowe zarazem. Pieśń romantyczna programowo bowiem zawiera treści legendarne, odnoszące się do historii narodu, kronik historycznych i opowieści ludowych, a więc rzeczywistych doświadczeń społecznych traktowanych w tym utworze na równi z mitami dotyczącymi lokalnej kultury²⁵. Może to być pieśń o łzach narodu (*nation's tears*) wylewanych nad odprowadzanym do grobu bohaterem bitwy o wolność, jak w pieśni *By the Hope within us springing: Before the Battle* [Przez Nadzieję w nas, która kielkuje: Przed bitwą]²⁶; lub żal nad bohaterem, który zginął na próżno, a jego śmierć nie przyniosła wolności od tyranii, jak w pieśni *Weep On, Weep On* [Płacz dalej, płacz dalej]²⁷. Pieśń *By That Lake, Whose Gloomy Shore* [Nad tym jeziorem, którego brzeg ponury]²⁸ to ballada oparta na historii świętego Kevina, nad grobem którego płacze Kathleen, którą miłościwie pochłaniają fale jeziora i tylko jej duch widywany jest od czasu do czasu w ponurej okolicy Glendalough.

Pieśni takie jak *Forget Not the Field* [Nie zapomnij pola]²⁹; *Has Sorrow Thy Young Days Shaded* [Czy smutek ocienił twoje młode dni]³⁰; czy *No, Not more Welcome* [Nie, już nie tak oczekiwane]³¹ to lamentacje wyrażające ból i żal z powodu śmierci młodych, którzy odeszli w glorii walki. Groby przyjaciół, jak w pieśni *When I First Met Thee* [Kiedy cię pierwszy raz spotkałem]³² albo *Come, Rest In This Bosom* [Chodź, spoczywaj w tym łonie]³³ to świadectwa „sławy i wstydu”³⁴, a opiewana w tych utworach miłość zrodzona została w smutku i dlatego jest najprawdziwsza, jak w pieśni *In The Morning of Life* [U zarania życia]³⁵. Pieśń *Wreath the Bowl*³⁶ to jakby toast samobójców żegnających się z życiem, a utwór *Though Dark Our Sorrows* [Chociaż ciemne nasze smutki]³⁷ to energiczna próba odrzucenia rozpacz w imię miłości do Zielonej Wyspy – radosnej i rodzinnej Erin³⁸.

Najtragiczniejsze dla podmiotu lirycznego *Melodii irlandzkich* jest doświadczenie „milczenia harfy”, o którym Moore pisze w pieśniach *The Harp That Once Through Tara's Halls* [Harfa, która niegdyś rozbrzmiewała w murach Tary]³⁹, *Avenging and Bright* [Mściwy i świetlisty]⁴⁰, *The Minstrel Boy* [Poeta-śpiewak]⁴¹, *Dear Harp of my Country* [Droga harfo mojego kraju]⁴². To milczenie oznacza duchową śmierć narodu – harfa będzie niema, a „dziewica niepoślubiona”, dopóki nie dokona się zemsta za śmierć synów Ulad. Ulad to dawna nazwa Irlandii, obecna ziemia Ulster⁴³, jak w trzeciej zwrotce pieśni *Avenging and Bright*:

We swear to revenge them! – no joy shall be tasted,
The harp shall be silent, the maiden unwed,
Our halls shall be mute, and our fields shall lie wasted,
Till vengeance is wreak'd on the murderer's head⁴⁴.

Przysięgamy ich pomścić! – smaku radości nie będzie
Harfa będzie milcząca, dziewica niepoślubiona,
Nasze dwory będą nieme, nikt pól uprawiał nie będzie,
Półki zemsta na głowie mordercy się nie dokona.

Pieśń *Dear Harp of My Country* to liryczne pożegnanie z dźwiękami harfy, która musi poczekać w uśpieniu na godniejsze ręce artysty – te smutne dźwięki, które poeta-śpiewak obudził niechcący, jak wiatr, należą wyłącznie do niej:

If the pulse of the patriot, soldier, or lover,
Have throbb'd at our lay 'tis thy glory alone;
I was but as the wind, passing heedlessly over,
And all the wild sweetness I waked was thy own!¹⁴⁵

Jeśli puls patrioty, żołnierza czy kochanka,
Tętnił w naszej pieśni, to tylko chwała twoja;
Wiatr był to tylko, przeleciał beztrosko,
A cała dzika słodycz, którą obudziłem, była twoja!

Muzyka w kulturze romantycznej stoi najwyżej w hierarchii sztuk jako „mowa duszy” i „głos uczucia”, a połączenie muzyki z poezją daje możliwość wyrażania sensów zarazem autobiograficznych i wspólnotowych, treści osobistych, a także symbolicznych i transcendentnych⁴⁶. W tworzeniu pieśni, w których podstawowe znaczenie miało wspólne z odbiorcą przeżywanie narodowej i lokalnej historii, kluczowe znaczenie miała koncepcja „ducha narodu”, który rozwijał się lub był „uśpiony”. W wierszach Moore'a, tak jak w twórczości innych poetów i filozofów tamtego czasu, dokonuje się charakterystyczna sakralizacja i mitologizacja sztuki – w tym wypadku muzyki i poezji.

Twórcy romantyczni piszą o świecie ducha, który ma ścisły związek ze światem rzeczywistych wydarzeń politycznych i historycznych. Charakterystyczne dla twórczości literackiej epoki romantyzmu są „idealizacja i uduchowienie przeszłości”⁴⁷. Jakość metafizyczna jest tu najważniejsza, ponieważ mit, czy też intelektualna utopia, jest inspiracją dla tworzenia nowej, lepszej przyszłości. Moore, tak jak inni główni przedstawiciele europejskiego romantyzmu, na przykład August Wilhelm Schlegel (1812–1845), Karl Wilhelm Friedrich Schlegel (1814–1829), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775–1854), bierze udział w tworzeniu odnowionej tożsamości, która posłużyć ma budowaniu w odbiorcach jego dzieł pragnienia wolności i przyczynić się do rozwoju narodowego ducha, a nawet prometejskiej rewolucji. Oczywiście ideom organicznego rozwoju i wolności poszczególnych narodów różni autorzy nadawali rozmaite znaczenia, obowiązywała jednak w kwestiach wolności dla wspólnot etnicznych zasada braterskiego wspierania się narodów w walce o niepodległość⁴⁸; dlatego Moore powołuje się na autorytet Szkota Roberta Burnsa, a sam wspierany jest przez czytane wówczas w całej Europie angielskiego lorda George'a Gordona Byrona. Wolność miała być rozumiana jako rozwój ducha w historii ludzkości,

czego dowodził Georg Wilhelm Hegel (1770–1831) w swojej *Fenomenologii ducha* (1807), a jego idee przenikały do świadomości wszystkich krajów europejskich.

Temat wolności w *Melodiach irlandzkich* Moore'a to jeden z głównych wątków tych utworów. Taki jest temat pieśni *The Harp That Once Through Tara's Halls*⁴⁹ o milczącej harfie, której pojedyncze dźwięki wydawane nocą przywołują opowieść o ruinie, w której „wolność budzi się rzadko i oddaje pulsujący dreszcz tylko wtedy, kiedy jakieś wzburzone serce pęknie – żeby pokazać, że żyje jeszcze”⁵⁰. Nadzieja zgasła już jednak w patriotach i żołnierzach, jak w pieśni *Night Closed Around* [Wokół zamknęła się noc]:

The last sad hour of freedom's dream,
And valour's task, moved slowly by,
While mute they watch'd, till morning's beam
Should rise, and give them light to die!

There is a world, where souls are free,
Where tyrants taint not nature's bliss;
If death that world's bright op'ning be,
Oh! Who would live a slave in this?

Ostatnia smutna godzina snu o wolności,
I zadanie męstwa, przesunęło się powoli,
Kiedy niemi na to patrzyli, dopóki promień poranka
Nie powstał by dać im światło na śmierć!

Jest świat, w którym dusze są wolne,
Gdzie tyrani nie plugawią błogosławieństwa natury;
Jeśli śmierć jest jasnym otwarciem takiego świata,
O! Któż chciałby w tym żyć jak niewolnik?

Śmierć jest więc wybawieniem z niewoli i jedyną drogą do wolności, ale im los ciemniejszy, tym jaśniejszy płomień spalającej się czystej miłości i uniesienie duchowej wolności, której żaden łańcuch nie okiełzna: „no chain could that soul subdue, / Where shineth thy spirit, there liberty shineth too” (*Through Grief And Through Danger* [Przez żal i niebezpieczeństwo]⁵¹). Metaforyka wolności i nieskończoności w wierszach Moore'a łączy się także z przestrzenią morza, choćby w pieśni *Come O'er the Sea* [Chodź nad morze]⁵², na morzu bowiem człowiek przestaje być niewolnikiem – to miejsce stworzone jest dla ludzi wolnych, dla bliższego obcowania z niebem. Z perspektywy morza dokonuje się też w poezji Moore'a porzucenie i pożegnanie ukochanej Erin, jako jedyna droga do wolności, jak w pieśni *Oh! Where Is the Slave* [Ach! Gdzie jest niewolnik]⁵³, w której podmiot liryczny utożsamia się ze wspólnotą mieszkańców wyspy, na której lśni zielona flaga, gdzie u boku przyjaciele, a przed nimi wróg:

We tread the land that bore us,
Her green flag glitters o'er us,

The friends we've tried
Are by our side,
And the foe we hate before us
Farewell, Erin [...] ⁵⁴

Kroczymy po ziemi, która nas urodziła,
Jej zielona flaga polyskuje nad nami,
Przyjaciele, których żeśmy wypróbowali
Są po naszej stronie,
A wróg znienawidzony przed nami
Żegnaj, Erin [...]

Pieśni te oprócz żalu i rozpaczny przenika sen o przyszłym życiu w wolności i o żywym prometejskim ogniu, który płonie w sercach zbierających się przy winie przyjaciół (*Fill The Bumper Fair* [Napełnij piękny puchar] ⁵⁵). Marzenie o wolności jest żywe, choć „ochrzczone krwią” (*'Tis Gone, And For Ever* [To już nigdy nie wróci] ⁵⁶). Każda zwrotka tej ostatniej pieśni kończy się westchnieniem do „utraconej Erin” ⁵⁷ – upersonifikowanej krainy dawnej świetności.

Utracona i zniewolona Erin to uosobienie narodu irlandzkiego, a jej rodzaj żeński nie pozostaje bez znaczenia dla żołnierskiego, a więc męskiego dyskursu politycznego. Timothy M. Love w artykule *Gender and the Nationalistic Ballad: Thomas Davis, Thomas Moore, and Their Songs* (2017) wyjaśnia, że Moore, porażony i zastraszony przemocą i prześladowaniami, jakie miały miejsce po nieudanej insurekcji, stworzył w swoich pieśniach język żalu i smutku – Irlandia jako „ona” miała u odbiorców zyskać więcej jako znękana i cierpiąca kobieta. Conceptualizacja narodu jako kobiety nie jest jedynie domeną kultury irlandzkiej. W poezji wielu europejskich romantyków bierze się z idealizacji kobiecości, a także z sytuacji lirycznej podmiotu wypowiedzi – poety ogarniającego swoją wizją losy świata i historii ⁵⁸. Jest to więc zabieg poetycki stosowany w ogólnoeuropejskiej perswazji politycznej tamtego czasu. Pieśń miłosna to wszakże najskuteczniejsza forma przekazu emocjonalnych treści, a zarazem „najbardziej uniwersalny język rewolucji” ⁵⁹. Tak jest między innymi w pieśni Moore’a *When'er I See Those Smiling Eyes* [Kiedy tylko widzę te uśmiechnięte oczy]: przyjdzie taki czas, kiedy przez te wszystkie zrujnowane nadzieje – Miłość, która gaśnie, jak tylko się rozpali, Młodość zhańbioną ciemniejącą rzeczywistością deszczu i łez – oczy te już nie rozbłyszczą ⁶⁰.

Oprócz kreacji obrazu pięknej i cierpiącej kobiety istotnym elementem tworzenia mitu narodowego jest złota wizja dawnej przeszłości, którą Moore chętnie przywołuje w swoich tekstach jako „Old Erin” (Dawną Erin). W pieśni *Though Dark Are Our Sorrows* [Choć ciemne nasze żale] czytamy o miłości księcia do „Zielonej wyspy” i o duchu, który mimo cierpienia i historycznych klęsk ją przenika ⁶¹. Tortury i uciemiężenie, jakiego doświadczyła, czynią ją jeszcze bardziej ukochaną przez jej synów („more painfully dear to

thy sons” ⁶²). Irlandia w łańcuchach z pieśni *Remember Thee!* [Pamiętać o Tobie] ⁶³ może też przyjmować kształt upersonifikowanego krajobrazu – krainy myśli, w której serca niczym wiecznie zielone łąki przeniknięte są duchem miłości (*If Thou Wilt Be Mine* [Jeśli będziesz moja] ⁶⁴). Ta utracona stara kraina była niegdyś źródłem duchowego odrodzenia i głosem wszystkich narodów, kiedy płynęły z niej nuty Wolności („The first note of Liberty Erin, from Thee” – pieśń *'Tis Gone and For Ever* [Odeszło na zawsze] ⁶⁵). Poeta nawołuje więc do odtworzenia pamięci starego czasu jako źródła duchowego przebudzenia do miłości i wolności, jak w pieśni *Let Erin Remember The Days of Old* [Niech Erin dni dawne pamięta] i powstania z grobu, jak w pieśni *Oh! Breathe Not His Name* [Nie oddychaj jego imieniem] ⁶⁶. Historia Erin to historia herosa, który żył i umarł dla swojej miłości, dla miłości swojego kraju, ale jej serce leży z nim w grobie i tylko promienie słońca, które padają na ten grób, obiecują cudowne przebudzenie poranka (*She Is Far From The Land* [Jest z daleka od kraju] ⁶⁷). Pieśń *The Young May Moon* [Młody majowy księżyc] ⁶⁸ jest także o przyszłym duchowym przebudzeniu i miłości. Wyzwolenie od więzienia, grobu i śmierci możliwe jest dzięki pamięci o dawnej wolności (*Forget Not The Field* [Nie zapomnij o polu] ⁶⁹) i pamięci o historycznym rycerstwie (*Oh!, For The Swords Of Former Time* [Och! Za miecze dawnego czasu] ⁷⁰; *The Valley Lay Smiling before Me* [Dolina rozciągała się przede mną uśmiechnięta] ⁷¹). Sny o pięknej przeszłości są jak relikwie, a ich moc jest jak zapach róż, który pozostaje z człowiekiem nawet po rozbiciu dzbanka, w którym stały (*Farewell! But Whenever You Welcome The Hour* [Żegnaj! Ale ilekroć powitasz godzinę] ⁷²).

Przywiązanie do zmitologizowanej przeszłości jest wyrazem romantycznego rozumienia historii jako dziejów duchowego życia narodu – jego narodzin, wzrastania, umierania i odradzania się. Romantyczna idealizacja i uduchowienie przeszłości były dość powszechnym w tamtym czasie wyrazem utopijnego zainteresowania romantyków europejskich tworzeniem lepszej przyszłości ⁷³, opartej na nowym społecznym porządku, w którym wola jednostki łączyłaby się z opatrnościową koniecznością. Metafizyczny aspekt tej konieczności był niezwykle ważny, a zmitologizowany obraz historii stawał się inspiracją dla literatury i myśli filozoficznej. W taki właśnie sposób temat historii pojawia się w tytule pieśni *While History's Muse* [Kiedy Muza Historii] ⁷⁴, która opowiada o krwawej historii Erin i poddaje refleksji konieczność wspierania innych narodów w walce o wolność. I tak *Melodie irlandzkie* zakorzenione w lokalnej historii i mitologii odwoływały się zarazem do przeżyć indywidualnych i wspólnotowych, do historii Szmaragdowej Wyspy, ale także do historii Europy i Ameryki, która była historią walki o wyzwolenie od rozmaitych form ucisku. Liryczna pieśń, którą można było wykonać gdziekolwiek i dla rozmaitego typu odbiorców, była idealnym medium dla kultury tamtego czasu.

Przypisy

- ¹ Por. *Disneyfication*, www.merriam-webster.com/dictionary/Disneyfication, dostęp: 14.04.2024.
- ² Lisa Feurzeig, *Romanticism and the Ideal of Song*, [w:] *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, red. Benedict Taylor, Cambridge University Press, Cambridge 2021, s. 280–283.
- ³ Por. Katherine Hambridge, *Music, Romanticism, and Politics*, [w:] *The Cambridge Companion to Music and Romanticism*, dz. cyt., s. 92–109.
- ⁴ Christoph Rejnfaundt, *Popular and media Culture*, [w:] *Handbook of British Romanticism*, red. Ralf Haekel, Walter de Gruyter GmbH, Berlin–Boston 2017, s. 129–131.
- ⁵ Gerold Seldmayr, *Political and Social History*, [w:] *Handbook of British Romanticism*, dz. cyt., s. 36–37.
- ⁶ Rolf P. Lessenich, *Romantic Disillusionism and the Sceptical Tradition*, Bonn University Press, Bonn 2017, s. 132–133 (przel. Mirosława Modrzewska).
- ⁷ Harry White, *Moore, Thomas*, [w:] *Dictionary of Irish Biography*, www.dib.ie/biography/moore-thomas-a5948, dostęp: 4.07.2025.
- ⁸ Veronica ní Chinnéide, *The Sources of Moore's Melodies*, „The Journal of the Royal Society of Antiquaries of Ireland” 1959, t. 89, nr 2, s. 118–129.
- ⁹ Tamże, s. 116–117.
- ¹⁰ Thomas Moore, *Moore's Irish Melodies, With Symphonies and Accompaniments by Sir John Stevenson; and Characteristic Words by Thomas Moore*, Legare Street Press, London 2021, s. 3.
- ¹¹ Por. Mirosława Modrzewska, *Robert Burns w kulturze globalnej. Perspektywa polska*, [w:] *Nowe oblicza romantyzmu brytyjskiego. Eseje na dwóchsetlecie*, red. Małgorzata Łuczyńska-Holdys i Monika Coghen, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2022.
- ¹² V. ní Chinnéide, *The Sources...*, dz. cyt., s. 116.
- ¹³ Chodzi o kodeks karny represjonujący irlandzkich katolików. Por. www.libraryireland.com/JoyceHistory/Penal.php, dostęp: 28.06.2025.
- ¹⁴ Chodzi o teren dominowany przez Anglików. Por. www.britannica.com/topic/pale-restricted-area#ref205922, dostęp: 28.06.2025.
- ¹⁵ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., przel. Mirosława Modrzewska.
- ¹⁶ www.etymonline.com/word/erin, dostęp: 14.04.2024.
- ¹⁷ <https://irishstudies.sunygeneseoenglish.org/eriu-mebd/>, dostęp: 31.12.2022.
- ¹⁸ Wszystkie tłumaczenia tytułów i tekstów wierszy Thomasa Moora w tym artykule są autorstwa Mirosławy Modrzewskiej.
- ¹⁹ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 104.
- ²⁰ www.etymonline.com/search?q=shamrock, dostęp: 14.04.2024.
- ²¹ <https://time.com/5550579/shamrock-history/>, dostęp: 14.04.2024.
- ²² Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 105.
- ²³ Barra Boydell, *The Female Harp: The Irish Harp in 18th- and Early-19th-Century Romantic Nationalism*, “RIdIM/Research Center for Music Iconography Newsletter” 1995, t. 20, nr 1, s. 11.
- ²⁴ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 84–85.
- ²⁵ Marek Piechota, *Pieśń*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. Józef Bachórz, Alina Kowalczykowa, Ossolineum, Wrocław – Warszawa – Kraków 1994, s. 692–696.
- ²⁶ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 72–75.
- ²⁷ Tamże, s. 90–91.
- ²⁸ Tamże, s. 94–95.
- ²⁹ Tamże, s. 131.
- ³⁰ Tamże, s. 148–149.
- ³¹ Tamże, s. 150–151.
- ³² Tamże, s. 153–154.
- ³³ Tamże, s. 160–161.
- ³⁴ Tamże, s. 161.
- ³⁵ Tamże, s. 174–175.
- ³⁶ Tamże, s. 180–181.
- ³⁷ Tamże, s. 188–189.
- ³⁸ Tamże, s. 189.
- ³⁹ Tamże, s. 18–19.
- ⁴⁰ Tamże, s. 106–107.
- ⁴¹ Tamże, s. 128–130.
- ⁴² Tamże, s. 168–169.
- ⁴³ www.wordsense.eu/Ulad/, dostęp: 5.12.2022.
- ⁴⁴ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 107.
- ⁴⁵ Tamże, s. 169.
- ⁴⁶ Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, dz. cyt., s. 579–588.
- ⁴⁷ Ernst Cassirer, *The Myth of the State*, Yale University Press, New Haven – London 1974, s. 180–181.
- ⁴⁸ Anthony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford University Press, Oxford 1999, s. 32.
- ⁴⁹ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 18–19.
- ⁵⁰ Tamże, s. 19.
- ⁵¹ Tamże, s. 81.
- ⁵² Tamże, s. 146–147.
- ⁵³ Tamże, s. 158–159.
- ⁵⁴ Tamże, s. 159.
- ⁵⁵ Tamże, s. 166–167.
- ⁵⁶ Tamże, s. 192–193.
- ⁵⁷ Tamże, s. 193.
- ⁵⁸ German Ritz, *Między „gender” a narodem – kobiety w polskim romantyzmie albo język płci*, „Postscriptum” 2006, t. 52, nr 2; [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum/Postscriptum-r2006-t-n2\(52\)/Postscriptum-r2006-t-n2\(52\)-s66-80/Postscriptum-r2006-t-n2\(52\)-s66-80.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Postscriptum/Postscriptum-r2006-t-n2(52)/Postscriptum-r2006-t-n2(52)-s66-80/Postscriptum-r2006-t-n2(52)-s66-80.pdf), dostęp: 26.12.2022, s. 72.
- ⁵⁹ M. Piechota, *Pieśń*, dz. cyt., s. 696.
- ⁶⁰ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 183.
- ⁶¹ Tamże, s. 189.
- ⁶² Tamże, s. 179.
- ⁶³ Tamże, s. 178–179.
- ⁶⁴ Tamże, s. 185–186.
- ⁶⁵ Tamże, s. 192–193.
- ⁶⁶ Tamże, s. 100–101.
- ⁶⁷ Tamże, s. 108–109.
- ⁶⁸ Tamże, s. 126–127.
- ⁶⁹ Tamże, s. 131.
- ⁷⁰ Tamże, s. 132–133.
- ⁷¹ Tamże, s. 134–135.
- ⁷² Tamże, s. 138–139.
- ⁷³ E. Cassirer, *The Myth of the State*, dz. cyt., s. 181.
- ⁷⁴ Th. Moore, *Moore's Irish Melodies...*, dz. cyt., s. 154–155.