

ANNA RUSIN

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

ORCID 0000-0001-6656-3509

Symbolika i semantyka ptaków w twórczości słowno-muzycznej Szymona Laksa

ABSTRAKT Ważną grupę utworów Szymona Laksa – polskiego kompozytora-emigranta o żydowskich korzeniach – stanowią gatunki słowno-muzyczne, w których dominują literackie toposy ptasie. Celem artykułu jest zbadanie sposobu funkcjonowania ptaków w muzyce kompozytora oraz ukazanie cech jego idiomu, z pomocą których kreuje on ptasie wizerunki. W myśl modelu reprezentacji, łączącego koncepcje Sławomiry Żerańskiej-Kominek oraz Petera Kivy’ego, można wyodrębnić ptasie motywy charakterystyczne. W dziełach pozbawionych ilustracyjności ptaki jawią się z kolei jako metafora polskiej tożsamości.

SŁOWA KLUCZOWE Szymon Laks, motywy ptasie, muzyczna reprezentacja, symbolika ptaków

ABSTRACT The Symbolism and Semantics of Birds in Szymon Laks’s Texted Musical Works. An important group of works by Szymon Laks – a Polish émigré composer of Jewish origin – consists of texted musical works in which avian literary topos predominate. The aim of this article is to examine the functioning of birds in the composer’s music and to identify those features of his idiom through which he creates avian images. On the basis of a representation model combining the concepts of Sławomira Żerańska-Kominek and Peter Kivy, characteristic avian motifs may be distinguished. In works that lack illustrative properties, by contrast, birds appear as a metaphor for Polish identity.

KEYWORDS Szymon Laks, avian motifs, musical representation, bird symbolism

W twórczości Szymona Laksa – polskiego kompozytora emigranta o żydowskich korzeniach – gatunki słowno-muzyczne zajmują miejsce szczególne. Reprezentatywną grupę w jego dorobku stanowią pieśni solowe i chóralne, ale w ową kategorię wpisuje się również jedyna opera kompozytora. Jak zaznacza Anna Nowak:

Tekstów do pieśni kompozytor nie pisze sam, lecz wybory, jakich dokonuje, tematy, jakie pojawiają się w poszczególnych lirykach, uzasadniają tezę, iż są to teksty znaczące, określające go jako artystę. Za ich pośrednictwem wraca Laks do sytuacji ważnych w jego życiu, do spraw i problemów stale aktualnych [...]¹.

Słowo, jako nośnik idei, wydaje się w tej wyjątkowej twórczości środkiem tym bardziej uzasadnionym, że Laks sam chlubił się działalnością literacką i translatorską. Wśród toposów literackich wysuwających się na pierwszy plan w dorobku muzycznym kompozytora znajdują się m.in. różnorodne motywy ptasie, występujące w ośmiu dziełach. W tym kręgu mamy do czynienia z gatunkami bliżej nieokreślonymi i dookreślonymi – gołębiami, jaskółkami, wróblami, słowikami i pawiem – a nawet z gatunkiem nieistniejącym (zob. tab. 1).

Tab. 1. Kompozycje Szymona Laksa z motywem ptaka

| rok | utwór | gołąb | słowik | jaskółka | gęś | wróbel | paw | nieokr. |
|------|---|-------|--------|----------|-----|--------|-----|---------|
| 1938 | <i>Przymierze</i> (pieśń) | + | | | | | | |
| 1947 | <i>Złoty paw</i> (pieśń) | | | | | | + | |
| 1964 | <i>Portret ptaka-który-nie-istnieje</i> (pieśń) | | | | | | | + |
| 1964 | <i>Córki kowala</i> (muzyka do sztuki teatralnej) | | | | | | | + |
| 1965 | <i>Bezdomna jaskółka</i> (opera) | + | + | + | + | | | |
| 1967 | <i>Strach na wróble</i> (pieśń) | | | | | + | | |
| 1967 | <i>Adoracja drzewa</i> (pieśń) | | | | | | | + |
| ? | <i>Pieśń pielgrzyma</i> (na chór a capella) | | + | | | | | |

Artykuł przygotowano w ramach twórczego stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2025).

- 1 Anna Nowak, „Powojenne pieśni Szymona Laksa. Motywacje – idee – tradycje”, w: *Muzyka źle obecna*, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, t. 1, Warszawa 1989, s. 327.

Warto się zastanowić, czy można wskazać na przyczynę takiego stanu rzeczy. W wywiadzie, który przeprowadziłam z André Laksem skojarzyłam ląksowską pre-dylekcję do ptasiej tematyki z metaforą wolności, mając na uwadze dramatyczną biografię kompozytora². Jednakże syn kompozytora utożsamiał tamże motyw ptaka z ideą śpiewu. Jeśli przyjąć tezy Sławomiry Żerańskiej-Kominek, obydwa spojrzenia w istocie się dopełniają. Badaczka poddaje bowiem rozważde ciekawy kontekst:

Istnieją przy tym dwa zasadnicze komponenty budujące metaforyczny splot ludzi i ptaków [...]. Latanie stanowi symboliczne urzeczywistnienie marzenia o wolności i wędrówkach w odmienne światy, ptasi śpiew pozostaje zaś w dziwnym, intymnym związku z ludzką uczuciowością [...]³.

W swoim studium estetycznym Żerańska-Kominek wyróżnia trzy typy reprezentacji „muzyki” ptaków w muzyce artystycznej: obrazy mimetyczne, obrazy stylizujące i transpozycje konceptualne⁴. Kierując się wykładnią koncepcji, wyodrębnione przez autorkę warianty reprezentacji ptasiego śpiewu powiązałam z sytuacjami „wektorowymi” o określonym punkcie wyjścia i dojścia w idiomie ptasim lub kompozytorskim (zob. tab. 2). W konsekwencji zrodziło się pytanie o czwarty wariant sytuacji, poszukującej muzycznych możliwości „ptasiej” reprezentacji w samym idiomie kompozytora i dążącej do jego wyrażenia *per se*. Odrzucając pomysł „anty-reprezentacji” muzyki ptaków jako negacji podejmowanej tu problematyki⁵, skłoniłam się do drugiego ważnego ptasiego komponentu, przywoływanego przez zacytowaną badaczkę – umiejętności latania. Korzystając następnie z podziału zaproponowanego przez Petera Kivy’ego (tj. reprezentacji zjawisk dźwiękowych, reprezentacji zjawisk pozadźwiękowych i reprezentacji intencjonalnej)⁶, scalałam dwa ostatnie wymienione typy reprezentacji, ponieważ – jak podpowiada intuicja – ideę lotu można muzycznie wyrazić poprzez konwencjonalne skojarzenia z kategoriami ruchu i kierunku oraz w zapisie nutowym. W rezultacie dopełniłam koncepcję Żerańskiej-Kominek czwartym wariantem. Określiłam go mianem transpozycji intencjonalnej, która

2 Anna Rusin, „Nie możemy przecież opisać historii różnych zbiorowości, jeśli nie znamy historii poszczególnych osób». Rozmowa z prof. André Laksem”, *Meakultura.pl*, 28 lipca 2025.

3 Sławomira Żerańska-Kominek, „«Muzyka» ptaków w muzyce. Imitacje, stylizacje, transpozycje”, *Teoria muzyki. Studia, interpretacje, dokumentacje* 17 (2020), s. 53.

4 *Ibid.*, s. 60 i 77.

5 W przyjętej perspektywie wydaje się bowiem kluczowe poszukiwanie takich muzycznych formuł, które odzwierciedlają ptasią naturę, a nie tych, które przeczą jej odwzorowaniu. Przykładem „anty-reprezentacji” ptasiego śpiewu w twórczości Laksa jest muzyczna charakteryzacja Jaskółki-kobiety z użyciem walca. Kompozytor ukazuje w ten sposób „nie-ptasie” cechy operowej bohaterki, ale nie pozbawia jej przy tym wynikających z fabuły umiejętności śpiewania i przemieszczania się niczym ptak (wprowadzając jednocześnie związane z postacią motywy „lotu” i „odlotu”).

6 Peter Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton 1984, s. 28 i nast. Ujęcie Kivy’ego zostało opracowane graficznie przez Renatę Borowiecką, w: Renata Borowiecka, *Twórczość religijna Pawła Łukaszeuskiego: Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Kraków 2019, s. 541.

w proponowanym rozumieniu charakteryzuje się przetwarzaniem cech fizycznych obiektu, *resp.* zdolności latania, w sposób tak dźwiękowy, jak i wizualny (widoczny w partyturze). Egzemplifikacji obrazów stylizujących i transpozycji intencjonalnej muzycznie reprezentowanych ptaków dostarcza twórczość Szymona Laksa, którą rozpatruję w myśl interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego⁷.

Tab. 2. Model muzycznej reprezentacji ptaków (opr. własne)

| | REPREZENTACJA ZJAWISK DŹWIĘKOWYCH | | | REPREZENTACJA ZJAWISK POZADŹWIĘKOWYCH |
|----------------------------------|--|--|--|---|
| PUNKT WYJŚCIA | ptasi śpiew | idiom kompozytorski | ptasi śpiew | idiom kompozytorski |
| | ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| rodzaj reprezentacji | reprezentacja bezpośrednia | reprezentacja pośrednia | reprezentacja idei śpiewania | reprezentacja idei latania |
| reprezentacja ptaków w muzyce | OBRAZY MIMETYCZNE | OBRAZY STYLIZUJĄCE | TRANSPOZYCJA KONCEPTUALNA | TRANSPOZYCJA INTENCJONALNA |
| sposób imitowania | odtworzenie cech fizycznych obiektu | podobieństwo na mocy konwencji kulturowych | przetwarzanie ptasiej „koncepcji artystycznej” | przetwarzanie cech fizycznych obektu |
| przykład | „kukanie” kukułki, sampling | onomatopeje, ozdobniki | twórczość Messiaena | rozbudowane pochody wznoszące i falujące |
| | ↓ | ↓ | ↓ | ↓ |
| PUNKT DOJŚCIA | ptasi śpiew | ptasi śpiew | idiom kompozytorski | idiom kompozytorski |

⁷ Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000, s. 49 i nast.

„PTASIA” OPERA – OBRAZY STYLIZUJĄCE

Największe zagęszczenie ptasich motywów występuje w *opus magnum* Laksa – operze komicznej *L'Hirondelle inattendue* (*Bezdomna jaskółka*), pisanej w l. 1965–66⁸. Animalistyczne nawiązania wynikają wprost z fabuły dzieła: bohaterowie reprezentują m.in. różne gatunki ptaków (por. tab. 1). W librecie występują aż trzy jaskółki. Przypomnijmy, że symbolika jaskółcza występuje w wielu kulturach i religiach świata, a wśród wymienianych przez Władysława Kopalińskiego propozycji znajdują się i te, które rezonują w treści opery: jaskółka jako zwiastun wiosny, nadzieja, niepokój, atrybut dziedzictwa ojcowskiego, prognostyk burzy, chichocząca dziewczyna i namiętność, zmartwychwstanie czy Chrystus⁹. Jak wskazuje badacz, symbol sięga także mitycznego rodowodu, wiążącego go z ideą żalu.

Tytułowa protagonistka – choć podaje się za jaskółkę – w operowej rzeczywistości ma fizjonomię kobiety. Z tego też powodu, przypisany postaci leitmotiv stanowi cytat z kabaretowej piosenki¹⁰, a nie – jak można by się spodziewać – „świergot” kształtowany mimetycznie czy konwencjonalnie na mocy nawyków kulturowych. Leitmotiv Jaskółki zachowuje źródłowe cechy walca w tonacji *G-dur*, co z kolei przełożyło się na opracowanie wielu scen w tej właśnie estetyce – jako trawestacje czy motywy przypominające. Przeciwwstawiona głównej bohaterce Prokne jawi się jako czarny charakter: w przebiegu opery dopuszcza się bowiem słownego dręczenia konkurencyjnej Jaskółki. Usposobienie Prokne – mściwe i zazdrosne – tłumaczy grecka lub rzymska mitologia. Otóż, niezależnie od wersji mitu, bohaterka zabiła swojego syna Itysa – celowo lub nieoczekiwanie – planując pierwotnie zgładzenie cudzego potomka. Następnie podała ciało do zjedzenia mężowi w odwecie za popełnioną przez niego zbrodnię, tj. gwałt na jej siostrze, Filomeli¹¹. W konsekwencji bogowie przemienili Prokne, Filomelę i Tereusa w ptaki – odpowiednio jaskółkę, słowika i dudka. Taką wersję proponuje jeden z wariantów greckich, przyjęty przez twórców opery¹². Filomela zostaje przywołana jedynie w treści libretta.

8 Opera była do tej pory przedmiotem refleksji Franka Hardersa-Wuthenowa i piszącej te słowa, dlatego warto poszerzyć tropy i konteksty wskazane w następujących tekstach: Anna Rusin, „*L'Hirondelle inattendue* Szymona Laksa. Między *sacrum* a *profanum*”, w: *Duchowość w muzyce – muzyka w duchowości*, red. Tomasz Kienik et al., Wrocław 2025; „Opera o piosence, piosenka w operze – *L'Hirondelle inattendue* Szymona Laksa”, *Meakultura*, 11 lutego 2025, <https://meakultura.pl/artukul/opera-o-piosence-piosenka-w-operze/>; Frank Harders-Wuthenow, „Irrflug einer Schwalbe. Zu Simon Laks' wiederentdeckter Oper *L'Hirondelle inattendue*”, *Die Tonkunst* 6 (2012) nr 2, s. 231–3.

9 Władysław Kopaliński, „Jaskółka”, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 2015, s. 115–7.

10 Frank Harders-Wuthenow, „Dwaj obcy”, w: [omówienie płyty:] *LAKS L'Hirondelle inattendue. RATHAUS Suite „Le Lion amoureux”*, przekł. Antoni Buchner, 2011 (EDA 35), CD, s. 27. Por. też przyp. 5.

11 Por.: Janina Ławińska-Tyszkowska, [Wstęp w:] Arystofanes, *Komedie*, t. 2, przekł. Janina Ławińska-Tyszkowska, Warszawa 2003, s. 6; W. Kopaliński, „Jaskółka”; Władysław Kopaliński, „Słowik”, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 392–4.

12 Niekiedy Prokne przypisuje się przemianę w słowika, a Filomelę – w jaskółkę. Warto jednak przypomnieć, że łacińskie słowo *progne* lub *progne* oznacza jaskółkę. Wariant grecki – choć bez odniesień do mitologii

Przykł. 1. Szymon Laks, *Bezdomna jaskółka* – fragment libretta, t. 627–45

| | |
|---|---|
| <i>Procné</i> | <i>Prokne</i> (przeł. własny) |
| Quand j'étais jeune et belle, Je fus changée en hirondelle. [...] | Kiedy byłam piękna i młoda W jaskółkę zostałam zmieniona. [...] |
| Auprès de ma sœur Philomèle J'attendais que l'on m'appelle ! | U boku Filomeli siostry mej, Czekałam, aż ktoś zawoła mnie! |

W partii Prokne wyłaniają się dwie rozbudowane wypowiedzi, zasadniczo okalające scenę z ekspozycją bohaterki. Monolog w formie ariosa trawestuje słownie i muzycznie leitmotiv Jaskółki, natomiast w recytatywie ostinato, mitologiczna antagonistka „zasypuje” nieszczęsną protagonistkę pytaniami. Prawdziwa natura złowieszczej bohaterki – mimo lirycznej frazy wejściowej – zostaje odkryta dopiero w arioso, któremu akompaniuje klarnet realizujący figury *circulatio*. Instrument ten wraz z repetycyjnością, dysonansowością i wzmoczoną dynamiką stanowią najważniejsze cechy muzycznej charakteryzacji bohaterki. Jej linia melodyczna odznacza się także większą śpiewnością i trudnościami wokalnymi, aniżeli – uproszczona zgodnie z idiomem muzyki popularnej – partia tytułowej bohaterki. Trzecia operowa jaskółka odzywa się natomiast w przestrzeni pozasceniczej i towarzyszy ostatni raz przywołanemu leitmotivowi w duecie z protagonistką.

Wyciągając przed nawias wątki ptasie, warto wziąć pod uwagę dodatkowe źródła literackie, do których odsyła fabuła opery: słowa całej fragmentarycznie zacytowanej piosenki oraz słynną sztukę Arystofanesa pt. *Ptaki*. Otóż zarówno w pierwszym, jak i w drugim tekście wyłania się motyw prostytutki. W piosence główna bohaterka opowiada swą tragiczną historię jako kobiety upadłej, używając sformułowania „córka miłości” – fr. *une fille d'amour*¹³. Jednakże taka interpretacja sensu tego wyrażenia nie spotyka się ze zrozumieniem ze strony operowego zwierzyńca. Z kolei w greckiej satyrze Arystofanes sportretował jako prostytutkę Prokne-słowiczkę, w czym Małgorzata Borowska upatruje źródło humoru oraz sposób na kompromitację atakowanych przez autora przeciwników¹⁴. W istocie, niezależnie od tłumaczenia, para głównych bohaterów – dwóch mężów z Aten – kieruje niewybredne zaczepki w stronę żony Te-reusa, a didaskalia wskazują na specyficzny, błyszczący ubiór i muzyczne umiejętności

– przejął również Jean de la Fontaine, zestawiając dwa ptaki w bajce XV z Księgi trzeciej, pt. *Słowik i jaskółka* (w orygl. *Philomèle et Progné*).

13 Na temat tegoż wyrażenia w kontekście prostytucji zob.: Jean-Pierre Goudaillier, „Vocabulaire des amours illicites en argot parisien de la deuxième moitié du XIXe siècle d'après Alfred Delvau”, *Acta Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Romanica* 18 (2023), s. 14.

14 Małgorzata Borowska, *OIKEIA ΠΡΑΓΜΑΤΑ. Z dziejów dramatis personae rodzinnej komedii greckiej następców Arystofanesa*, Warszawa 1995, s. 78.

domniemanej kurtyzany¹⁵. Dodatkowo pomiędzy operą i sztuką wyłaniają się liczne podobieństwa strukturalne, dotyczące zwłaszcza przebiegu ekspozycji (zob. tab. 3).

Tab. 3. Porównanie treści *Bezdomnej jaskółki* i *Ptaków* Arystofanesa

| Szymon Laks i Henri Lemarchand, <i>Bezdomna jaskółka</i> | Arystofanes, <i>Ptaki</i> |
|---|--|
| wątki | |
| miejsce akcji: Raj Słynnych Zwierząt | miejsce akcji: Chmurokukułkowo |
| przybycie dwóch Ziemiaków do niebiańskiej krainy | przybycie dwóch Ateńczyków do krainy ptaków |
| przywitanie przybyszów przez Gołębicę | przywitanie przybyszów przez króla Tereusa-dudka |
| zwoływanie mieszkańców przez Gołębicę | zwoływanie ptaków przez Tereusa |
| popłoch i wrogie nastawienie mieszkańców wobec Jaskółki-kobiety | popłoch i wrogie nastawienie ptaków wobec przybyszów |
| strach przed zagładą | strach przed zagładą |
| postaci | |
| Dziennikarz i Pilot – krąg ziemski | Dobromyśl i Radzidruh – krąg ziemski |
| Prokne-jaskółka (antagonista) | Prokne-słowiczka (postać niema) |
| Gołębica z Arki Noego (gospodyni) | Iris (posłanka bogów) |
| Głos z Nieba – krąg niebiański | Bogowie i posłańcy – reprezentanci Olimpu |
| Chór Zwierząt | Chór Ptaków |
| motywy | |
| motyw prostytutki w partii Jaskółki | motyw prostytutki w portrecie Prokne |
| parodia hymnu (hymn narodowy zwierząt) | parodia hymnu (druga parabaza chórów) |
| przekonanie zwierząt o wyższości i sławie | przekonanie ptaków o wyższości nad ludźmi i bogami |

W tab. 3 zastanawiać może zestawienie Gołębicę z Arki Noego z Iris. Wszak grecka bogini – posłanka bogów – uosabia tęczę, a w homeryckim *Hymnie do Apollo* została przyrównana właśnie do gołębic¹⁶. Symbolika gołębia odsyła do treści aksjologicznie dodatnich. Podstawowym jej źródłem jest Księga Rodzaju, opisująca dzieje Potopu (Rdz 7 i Rdz 8). Gołębica powraca na arkę z gałązką oliwną w dziobie, zwiastując opadanie wód i stając się znakiem pokoju między Bogiem a Noem. Tym samym ptak jawi się jako metaforyczny orędownik zgody i kompromisu. Do innych atrybutów symbolu Władysław Kopaliński zalicza niebiańską czystość i niewinność,

15 Por. różne tłumaczenia komedii. W dalszej części korzystam z: Arystofanes, *Ptaki. Komedja fantastyczna*, przekł. Józef Jedlicz, wstęp Stanisław Witkowski, redakcja Jan Parandowski, Lwów 1922.

16 Przep. do w. 574, w: Arystofanes, *Komedie*, przekł. Janina Ławińska-Tyszkowska, t. 2, Warszawa 2003, s. 480.

pobożność, ofiarność, pokorność, miłość, prostotę, łagodność i szczeróść¹⁷. Według hasła ptak jest także symbolem poselstwa nowin niebiańskich, Zwiastowania, duszy, duszy zmarłego, zmartwychwstania, natchnienia boskiego czy poczty.

Muzyczne przedstawienia ptaka w twórczości Laksa korespondują z przywołaną powyżej symboliką. Operowa Gołębica z Arki Noego stoi na czele Komitetu Powitalnego w Raju Słynnych Zwierząt: przyjmuje zarówno Dziennikarza i Pilota, którzy trafili na planetę przypadkowo, jak i nowo przybyłą Jaskółkę, którą otacza troskliwością. Podobnie jak w przypadku Prokne, jej sceniczne wejście akcentuje solo instrumentu – fletu, który często towarzyszy wypowiedziom bohaterki (także dublując lub imitując głos), a jego figuracyjna partia cechuje się „świergoczącymi” trylami, skokami tercjowo-kwartowymi i przebiegami gamowymi. Gołębica z dumą zachęca do odśpiewania hymnu na cześć zwierząt i wylicza mieszkańców planety. Kompozytor, przy powrocie hymnicznej fazy, wzbogaca efekty wokalne, powierzając koloraturowej partii wokalizę. Ponadto Gołębica w scenie sądenia Jaskółki-kobiety, dopytując o pochodzenie zagubionej postaci, trawestuje topos walca, jednak w sposób mniej czytelny niż Prokne. Wydaje się zatem, że centralne, autentycznie ptasie postaci – Gołębica i Prokne – działają w opozycji aksjologicznej. Ich obrazy stylizujące dopełnia zastosowanie instrumentów dętych drewnianych, sposób ukształtowania linii melodycznej (figuracyjność, ostinato) i ornamentalny akompaniament.

Ostatni operowy przykład dotyczy umuzycznienia Gęsi Kapitolińskich, będących jedynym w twórczości Laksa ujęciem ptasiego „stada”. Według przekazu ptaki miały zaalarmować Rzymian o wdarciu się Gallów na wzgórze i tym samym przyczynić się do uratowania mieszkańców. *Podanie o Gęsiach Kapitolińskich* weszło do piątej księgi *Dziejów Rzymu od założenia miasta* spisanych przez Tytusa Liwiusza. Oto jego fragment:

[Gallowie] wyszli na górę tak cichutko, że nie tylko strażników zmylili, ale nawet psów nie zbudzili, zwierząt tak czujnych na nocne hałasy. Nie zwiódł jednak gęsi, których jako poświęconych Junonie mimo wielkiego braku żywności nie tykano. I to było zbawieniem, bo zbudzony ich krzykiem i biciem skrzydeł Marek Manliusz, który trzy lata temu był konsulem, mąż znamienity w wojnie, porwał broń i pobiegł tam, ciągnąc innych za sobą¹⁸.

Jak tłumaczy Mieczysław Brożek, Liwiusz odwoływał się do Junony z przydomkiem „Moneta”, tj. upominająca, przestrzegająca czy doradzająca¹⁹. Niemniej bogini przypisywano także inne epitety, związane zwłaszcza z opieką nad kobietami. Na kobiecie afiliacje zwraca uwagę Idaliana Kaczor, rozpoczynając wywód o rzymskiej patronce słowami:

17 Władysław Kopaliński, „Gołąb”, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 95–96.

18 Tytus Liwiusz, *Dzieje Rzymu od założenia miasta*: Księgi I–V przekł. Andrzej Kościółek, wstęp Józef Wolski, opr. Mieczysław Brożek, Wrocław 1968, s. 328–9.

19 Zob. przyp. 77, w: *ibid.*, s. 328.

Junona znana przede wszystkim z późnych mitów, powstałych z inspiracji nierzymskich motywów religijnych, jako małżonka potężnego władcy niebian i ludzi – Jowisza, pierwotnie musiała uosabiać siłę kobiecej kreatywności, odzwierciedlać życiodajną energię przynależną młodej dziewczynie²⁰.

Kompozytor wyeksponował Gęsi Kapitolińskie w zawiązaniu operowej akcji (*Agitato – Un poco agitato – Moderato, pesante, alla marcia funebre*, nr 20–23). Ptaki nie tylko wszczynają alarm wraz z przybyciem niepokojącej nieznaomej, lecz także wprowadzają bohaterkę na scenę, towarzysząc jej niczym Junona sprawująca opiekę nad młodą kobietą. Być może z tej przyczyny Laks opracował ptasie partie na trzygłosowy chór lub ansambl żeński²¹. W kolejnych częściach zespół realizuje trójdzwięki w fakturze *nota contra notam*.

Schromatyzowane *Agitato* stanowi muzyczną ilustrację scenicznej wskazówki: „On entend le cri des Oies dans les coulisses” („Słysząc krzyk Gęsi zza kulis”). Wypowiedź ptaków, wyrażającą zaskoczenie wyglądem kobiety-Jaskółki, umuzyczniono trójdzwiękami durowymi (oscylacja *As-dur* i *G-dur*). Opracowanie słowno-muzyczne oraz pozasceniczne wykonanie wersetu parodiuje wcześniejsze wejście Chóru Zwierząt, kreowanego na chór anielski (w nim dochodzi do oscylacji między *a-moll* i *G-dur*). W części *Un poco agitato* (o modelu aa'b, w którym kolejne centra tonalne tworzą trójdzwięk zmniejszony *a-c-es*)²², Gęsi ostrzegają przed kłopotami i wprowadzają Jaskółkę we łzach. W tej króciutkiej fazie partie przybierają „przesuwane” trójdzwięki molowe w drugim przewrocie, a instrumentację smyczków *staccato* i *pizzicato* dobarwiają trzy trąbki *sordino* imitujące lub dublujące ptasi ansambl. Z kolei w żałobnej lamentacji o idiomie infernalnym ptasi zespół powtarza quaside-minimantowe konstrukcje tercjoowo-sekundowe ze zdeformowanym – bo niezgodnym z zasadami – „rozwiązaniem” na trójdzwięk molowy (*a-moll*). W muzycznym portrecie ptaków Laks uchwycił zatem ideę wspólnotowego, kakofonicznego „gęgania” i grupowego przemieszczania się stada, łącząc cechy obrazu stylizującego i transpozycji intencjonalnej.

PTASIE MOTYWY CHARAKTERYSTYCZNE – LOT, ODLOT I ŚWIERGOT

Włączmy w orbitę rozważań kolejne utwory z wątkami ptasimi z uwagi na fakt, że wiele z nich pozostawało do tej pory poza obszarem badań muzykologicznych (por. bibliografia). Jak wynika z przeprowadzonych przeze mnie analiz i interpretacji, Laks stosuje trzy muzyczne formuły charakterystyczne opatrzone znaczącą treścią przynaj-

20 Idaliana Kaczor, „Junona: boska patronka rzymskich kobiet”, *Collectanea Philologica* 11 (2008), s. 41.

21 W partyturze orkiestrowej widnieje adnotacja „soprani et alti”, natomiast w wyciągu fortepianowym kompozytor zanotował „3 Oies” (trzy Gęsi).

22 A. Rusin, „*L'Hirondelle inattendue*”, s. 190.

mniej w trzech kompozycjach dla każdego z przypadków²³. Można więc przyjąć, że mamy do czynienia z figurami muzycznej retoryki stosowanej przez kompozytora, które cechują się nie tylko specyficznym ukształtowaniem, lecz także określonym momentem występowania w przebiegu narracji. Dwie pierwsze propozycje wpisują się w kategorię transpozycji intencjonalnej, natomiast trzecia stanowi obraz stylizującej. Otóż motyw „odlotu ptaka” opiera się na wznoszącym, silnie schromatyzowanym pasażu, występującym w zakończeniu większej części wyrazowej (w finale pieśni, interludium lub fazy dramaturgicznej). Z kolei motyw „lotu ptaka” zbudowany jest z drobnych wartości, ułożonych w falujące odcinki o dużym ambitus, co powoduje graficzne odwzorowanie ruchu skrzydeł²⁴. Motyw „ptasiego świergotu” składa się natomiast z następstwa wznoszącej się kaskady szesnastkowych skoków (rozpoczynanych na słabej części taktu) i wydłużonego trylu w wysokim rejestrze (por. przykłady 5, 6a i 6b). Właściwości tychże figur zapewniają zatem czytelną interpretację ich ilustracyjności.

Najwcześniejszy przykład „odlotu ptaka” pojawił się w pieśni *Di gilderne pawe* (*Złoty paw*), trzeciej z cyklu *Ośmiu pieśni żydowskich* (napisanych w roku 1947). Antoni Buchner podaje, iż wybrane przez Laksę teksty i melodie pochodzą prawdopodobnie ze zbioru czterdziestu siedmiu pieśni ludowych, zebranych przez Fritza Mordechaja Kaufmanna i opublikowanych w 1920 roku²⁵. *Złoty paw* widniejący w zeszytcie pod numerem czterdziestym ma pięć strof – kompozytor zachował tylko dwie, odwzorowując tradycyjną melodię. Rozbudowana treść opowiada o udręce młodej dziewczyny: bohaterka, zwracając się do matki, rozpacza z powodu zamążpójścia oraz złego traktowania przez męża i jego rodzinę²⁶. Przywołany w tekście obraz złocistego pawia symbolizuje losy córki: ptak, przybywając z dalekiej krainy, traci pióro i pozostaje bez gniazda na bezkresie morza. Topos złotego pawia jest silnie zakorzeniony w kulturze żydowskiej i – wbrew powszechnemu utożsamianiu jego wizerunku z alegorią próżności czy dumy – może wyrażać nieśmiertelność, wieczną tułaczkę czy utratę przeszłości (a zarazem łączność z historią)²⁷. Oto jak Aviv Livnat ujmuje

23 Motyw charakterystyczny pojmuję jako jednostkę semantyczną, zbudowaną niekiedy z kilku motywów muzycznych (nie w rozumieniu najmniejszej jednostki strukturalnej utworu).

24 Analogiczna budowa tegoż motywu charakterystycznego może występować wraz z treścią o grze na skrzypkach lub instrumencie strunowym. Graficzne odwzorowanie ruchu smyczka dotyczy wówczas innego kodu semantycznego (por. pieśni do słów Wandy Mai Berezowskiej *Mały więzień* i *Szukam dla pieśni mojej* oraz pieśni do słów Tadeusza Śliwiaka *Zielony skrzypek* i *Adoracja drzewa*). Aluzję do gry na skrzypkach w pieśni *Mały więzień* wskazała najpierw Anna Nowak („Powojenne pieśni”, s. 329).

25 Antoni Buchner, „Laks’s Eight Yiddish Folk Songs”, [omówienie płyty:] *Simon Laks. Complete Works for Voice and Piano*, 2021 (EDA 45), s. 38, *Die schönsten Lieder der Ostjuden*, wyd. Fritz Mordechaj Kaufmann, Berlin 1920 (= Schriften des Ausschusses für Jüdische Kulturarbeit). Polona.pl.

26 Tłumaczenia pierwszych czterech strof na język angielski dokonali Yosł i Chana Mlotek, Portal Yiddish Song Collection, <https://yiddishsongs.org/di-goldene-pavel/>, dostęp 29 października 2025.

27 Aviv Livnat, „Art as Refuge: Sketches and Insights on the Jewish-Polish Art Scene from a Refugee’s Perspective”, *Studia Judaica* 27 (2024) nr 2, s. 281–2. Zob. także przykłady literackie zaproponowane przez badaczkę kultury jidysz, Asyę Vaisman Schulman, Yiddish Book Center, <https://www.>

ową tendencję: „Symbolizuje on pewnego rodzaju tęsknotę żydowskiej społeczności, która siłą swego ducha i wyobraźni potrafi spowodować, by złoty paw w magiczny sposób wzbił się w powietrze”²⁸.

Pieśń Laksa wykazuje budowę zwrotkową z preludiami oraz postludium. Plan basowy działa w kanonie z partią głosu (wejście lewej ręki po dwóch miarach taktu), reprezentując dziewczynę i ptaka, związanych ze sobą ideowo. Procedura ścisłej imitacji wpływa na bitonalne brzmienie utworu, zwłaszcza w pierwszej fazie zwrotki. Przebieg harmoniczny zasadza się na centrach: *a-moll-d-moll-A-dur*, przy czym w fazie drugiej i postludium dominuje skala żydowska *a* (z dźwiękami *b* i *cis*). Górny plan fortepianu wypełniają natomiast ósemkowo-tercjowe figury *circulatio*, niczym „pawie oka”. W postludium wyłania się „motyw odlotu ptaka”, być może stanowiący metaforę ucieczki dziewczyny lub jej marzenia o nieśmiertelności (zob. przykł. 2)²⁹. Uwagę przykuwa również ostatnia fraza, opadająca na stopniach skali żydowskiej w dynamice *fff* – czyżby stanowiła symbol upadku lub utratę pióra? Z pewnością konsoliduje ona przekonanie o łączności tytułowego emblematu z żydowską estetyką.

Przykł. 2. Szymon Laks, *Złoty paw*, postludium, t. 19–22 (opr. własne)



Z drugim przypadkiem figury „odlotu” mamy do czynienia w muzyce do sztuki teatralnej Pereca Hirszbejna (1880–1948) pt. *Les Filles du forgeron* (jid. *Dem shmids tekhter*, pl. *Córki kowala*). Biografię żydowskiego dramatopisarza – podobnie jak

yiddishbookcenter.org/language-literature-culture/handpicked-0/december-2023-handpicked, dostęp 29 października 2025. Warto zwrócić uwagę, że wizerunek pawia wybrano na okładkę albumu z pieśniami kompozytora.

28 A. Livnat, „Art as Refuge”, s. 283: „It symbolizes a kind of longing of the Jewish collective that, with the power of its spirit and imagination, succeeds in running the golden peacock on the runway on its way to a magical take-off”.

29 Przykład opracowano za: Simon Laks, *Huit chants populaires juifs: pour soprano ou tenor*, Paris 1948, z uwzględnieniem korekty górnego przenośnika oktawowego, tj. przesunięciem elementu z czwartej na trzecią ósemkę – w przeciwnym razie przenośnik nie miałby uzasadnienia edycyjnego (w notacji), wykonawczego (w praktyce), ani muzycznego (we wzorze pasażu).

kompozytora – naznaczyły podróże i emigracja³⁰. Autor tworzył w języku jidysz i hebrajskim, czerpiąc inspiracje z pejzażu sztetlu³¹. Sielski krajobraz stał się także tłem dla rywalizacji o pierwszeństwo w zamążpójściu między dwoma tytułowymi bohaterkami komedii z 1918 roku³². Premierę adaptacji z muzyką Laksa, wedle zapisków z okładki teczki archiwalnej do partytury, zrealizował paryski Théâtre de l'Entrepôt w 1964 r.; z kolei pieczęć z rejestracji utworu wskazuje datę „-4 juin 1964-”³³. Na podstawie zachowanej wersji muzyki – wyciągu fortepianowego z partią klarnetu i wiolonczeli z piosenkami w języku jidysz i interludiami (łącznie szesnaście numerów) – nie sposób odtworzyć szczegółowego przebiegu fabuły. Wydaje się, że wprowadzenie piosenek służy tworzeniu nastroju i spełnia rolę bardziej estetyczną, związaną z określonym kręgiem kulturowym, aniżeli semantyczną czy dramaturgiczną.

Co ciekawe, idea wzbicia się ptaszyny w powietrze została wyrażona wprost w tytule interludium *N° 3. L'Oiseau s'envole* (ptak „odlatuje”, „wnosi się”). Kompozytor powierzył linię melodyczną klarnetowi i ozdobił ją licznymi trylami i pasażami (nawiązując niejako do właściwości motywu „ptasiego świergotu”). Efemeryczna ekspresja i impresjonistyczny styl części (mała dynamika, arpeggia w planie fortepianu, neotonalność i cieniowanie kolorystyczne) odróżnia ją od pozostałych zrytmizowanych lub tanecznych scen, utrzymanych w duchu żydowskiego folkloru. Znaczenie wnoszącego się pochodzą chromatycznego w partii klarnetu z zakończenia interludium jest na wskroś czytelne (zob. przykł. 3). W dodatku ulotny, nostalgiczny ustęp być może symbolizuje córkę opuszczającą ojcowiznę, jak w wyżej analizowanej pieśni.

Przykł. 3. Szymon Laks, 3. *L'Oiseau s'envole* – zakończenie interludium (opr. własne)



30 Joel Berkowitz, „Hirshbeyn, Perets”, The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe, <https://encyclopedia.yivo.org/article/1083>, dostęp 26 listopada 2025.

31 Zob.: Mariusz Kalczewiak, „Dorfisze jidn. Wieś w twórczości Pereca Hirschbejna”, *Kwartalnik Historii Żydów* 16 (2020) nr 1, s. 69–89.

32 „Synopsis”, opr. Jacob Cooper, w: „*The Blacksmith's Daughters, by Peretz Hirschbein*”, Museum of the Yiddish Theatre, <https://www.museumoffamilyhistory.com/moyt/pih/blacksmiths-daughters.htm>, dostęp 29 października 2025.

33 Wybrane części muzyki Laksa stały się podstawą dwóch suit zaaranżowanych przez Holgera Groschoppa na różne obsady instrumentalne, zob.: *Simon Laks. Werke für Klavier*, 2022 (Cybele SACD 162202), CD oraz *Simon Laks. Werke für Violoncello*, 2022 (Cybele SACD 362203), CD.

Poza tym figura „odlotu ptaka” pojawia się w kulminacji opery *Bezdomna jaskółka*. To wówczas, jak dowiadujemy się z didaskaliów, tytułowa bohaterka nagle znika, co powoduje jeszcze większą konsternację wśród mieszkańców tajemniczej planety, niż jej przybycie. Kompozytor umuzycznia króciutką fazę małowertalnym pochodem fletów, wznoszącym się ku górze po kolejnych stopniach skali chromatycznej.

Z kolei motyw „lotu ptaka” znajduje się w przedwojennej pieśni *Przymierze* do słów Juliana Tuwima, w której został przywołany motyw gołębi³⁴. Wymowa wiersza zogniskowana na sferze duchowej skłania do wniosku, iż figury *anabasis* i *katabasis*, okalające wewnętrzne ogniwo, symbolizują przemieszczanie się ptaków – ku Bogu i na powrót do ludzi. Molly Jane McCoy przyrównała zresztą falującą fakturę fortepianu do lotu gołębi³⁵. Przywołany w zakończeniu pieśni motyw tęczy koresponduje jednocześnie ze wspomnianą wcześniej grecką boginią Iris (co dodatkowo mocuje zestawienie Gołębiczy z mitologiczną postacią w tab. 3). Kolejny przykład pochodzi z opery: Żółw Ajschylosa w swym pierwszym ariosie tłumaczy użyte przez Jaskółkę wyrażenie fr. *bien tourner* (kręcenie się dookoła lub wyjście na dobrą drogę) w kontekście wirowania ptaków, tzw. murmuracji. Króciutka scena *explicite* podejmuje więc tematykę latania (zob. przykł. 4), a ilustracyjne falowanie w wysokim rejestrze przejawia się w grupie instrumentów dętych drewnianych, smyczkach i glissandach harfy w obrębie taktu lub kilku taktów. Ponownie zwiewność i lekkość fakturalna dają wrażenie ulotności, niebiańskości. Dodajmy, że Frank Harders-Wuthenow skojarzył układ pierwszej strony partytury *Bezdomnej jaskółki* – w kształcie litery V – z graficznym odwzorowaniem ptasich skrzydeł³⁶.

Przykł. 4. Szymon Laks, *Bezdomna jaskółka*, fragment libretta, t. 548–62

La Tortue d'Eschyle

Voyons, c'est pourtant très clair :
Elle aurait bien tournée dans l'air,
Appris à déployer ses ailes
Comme une vraie hirondelle !

Żółw Ajschylosa (przełk. własny)

Zobaczmy, to rzecz niewątpliwa,
W powietrzu obrót zrobiła
Skrzydła rozpiąć potrafiła
Niczym jaskółka prawdziwa!

Wszystkie wspomniane typy motywów występują w operze oraz w pieśni *Portrait de l'oiseau-qui-n'existe-pas* (*Portret ptaka-który-nie-istnieje*) do poematu Claude'a

34 Zob.: Julian Tuwim, *Przymierze*, Portal Poezje.org, https://poezja.org/wz/Julian_Tuwim/29526/Przymierze, dostęp 19 października 2025. Pieśń pochodzi z cyklu *Pięciu pieśni do wierszy Tuwima*.

35 Molly Jane McCoy, „Szymon Laks – 3 pieśni do wierszy Juliana Tuwima (*Przymierze*, *Staruszkowie*, *Erratum*)”, w: *Muzyka źle obecna*, s. 357–80.

36 F. Harders-Wuthenow, „Dwaj obcy”, s. 28.

Aveline'a (zob. tab. 4)³⁷. Utwór poety zyskał szeroki rezonans w środowisku artystycznym: zainspirował ponad setkę malarzy, a kolekcji poświęcono trzy wystawy w minionym wieku (m.in. w Centre Pompidou); tekst umuzyczniał także inny francuski kompozytor – Claude Pascal (1921–2017). Kompozycja Laks stanowi nietypowy dla jego twórczości wokально-instrumentalny rodzaj opracowania: wiersz Aveline'a – wolny i biały – ciąży w kierunku prozy, co przełożyło się na formę przekomponowaną pieśni z wyraźnym podziałem na fazy i „wewnętrzna” kłamrę. Ważną formułę budulcową stanowi lustrzana komórka złożona z interwałów 3m+2w+3m, która pojawia się w preludium, otwiera partię głosu i towarzyszy powracającemu epitetowi „Qui -N'Existe-Pas” (każdorazowo opada wówczas w artykulacji staccato z dodatkowym skokiem kwartowym czy trytonowym). Laks nie tylko uwypukla w ten sposób konkretne momenty wiersza („który-nie-istnieje”, „chce swój śpiew usłyszeć”, „w tych warunkach”), lecz także integruje jego swobodną budowę, czemu służą też procedury progresji i ostinato. Interpretując pieśń w kontekście biografii twórcy, można chyba wobec tego zestawiać ideę tytułowego ptaka z doświadczeniem „zapomnianego przez Boga” więźnia obozu koncentracyjnego. Jak bowiem kompozytor wyznawał w liście do Aveline'a, symbolika ptaka urzekła go do tego stopnia, iż „zespolił się z nim na planie muzycznym”³⁸.

W pieśni dominuje dwunastotonowość z okazjonalnie zaznaczonymi centrami (zob. tab. 5). Mimo odległego języka tonalnego, utwór nawiązuje egzystencjalnym przesłaniem i brzmieniowością do wcześniej omówionego teatralnego interludium. Uwagę przykuwa fakt tercjowej i dominantowej opozycji owych „przebłysków” tonalności, dla których najczęstszą podstawą staje się akord *E-dur*. Co ciekawe, zarówno pierwsze możliwe do słuchowego uchwycenia centrum, jak i ostatni dźwięk utworu (A) konsolidują jednolitą minorowość *a-moll*. Chwilowe osadzenie w *G-dur* rozpoczynające część B („mimesis”) jest nieprzypadkowe: środki harmoniki funkcyjnej odwołują się do istniejących w tradycji konceptów (przywołanych w warstwie słownej).

37 Zob.: Claude Aveline, *Portrait de l'oiseau-qui-n'existe-pas*, Galerie Claude Lemand, <https://www.claudelemmand.com/exposition/portrait-de-l-oiseau-qui-n-existe-pas-claude-aveline>, dostęp 27 listopada 2025.

38 André Laks, „My Father and His Poets”, [omówienie płyty:] *Simon Laks: Complete Works for Voice and Piano* [omówienie płyty:], 2021 (EDA 45), CD, s. 24 („While I am looking forward to seeing you next Saturday, I cannot resist the urge to tell you how much the «non-existent bird» – to the extent that I get closer to him musically – captivates me. I do not know how you imagined him – whether it is only «a bird» for you, or a universal symbol – but for me, in view of the experiences I have behind me, it is an astonishing confirmation of «everything» that exists only in the delusion of the creator”).

Tab. 4. Tekst poematu w tłumaczeniu Antoniego Marianowicza z Archiwum Rodziny Laksów, podział fazowy pieśni, opr. własne

| | |
|--|---|
| Claude Aveline <i>Portret ptaka-który-nie-istnieje</i> (1950) | Podział muzyczny |
| Ma tutaj swój portret, choć sam nie istnieje ptak. To nie jego wina jeżeli Pan Bóg tworząc świat pominął go przy tworzeniu. Przypomina swój ptasi ród, bo nieistniejący okaz musi być podobny do takich co istnieją. Lecz tym co nie istnieją brak imienia też. Zatem zwą go Ptak Który Nie Istnieje i to ma wystarczyć mu. I dlatego tak się smuci. Być może drzemiąc o tym śni, by do istnienia prawo mieć. Chciałby wiedzieć, czy otwierać może dziób i czy ma skrzydła, i czy tak umie w wodzie pluskać się nie tracąc swoich barw jak prawdziwy ptak. Chce swój śpiew usłyszeć choć raz i choć raz chce się bać, że go czeka śmierć. Chce się rozmnożyć i rój piskląt mieć co tak żywe są. Marzenie jedno ma: żeby jako ptak czymś więcej być niż marzeniem. Nikt nigdy nie czuje się rad. I jak tu, powiedz sam ma bezbłędnie działać ten świat, gdy tak dzieje się? | A EKSPozyCJA B MIMESIS C SEN/ MARZENIE O ISTNIENIU A' REFLEKSJA Epilog PUENTA |

Tab. 5. Szymon Laks, *Portret ptaka-który-nie-istnieje* – ujęcie syntetyczne elementów muzycznych

| Część | Prel. | A | | B | | C | | | A' | | Epilog |
|-----------------------------|------------------|-------------------------|---|----------------------------------|---|---------------------------------|---|----------------|-------------------------|---|-----------------------|
| Takty | 1–12 | 13–31 | | 32–62 | | 63–108 | | | 109–119 | | 120–126 |
| Określenie | <i>Modéré</i> | <i>a Tempo</i> | | <i>Tranquillo – plus vite</i> | | <i>Andantino – (en animant)</i> | | | <i>Tempo I</i> | | <i>Allegro subito</i> |
| Mikroforma | | a | b | c | d | e | f | g | prel | a | |
| Centra | | a D | | G $\frac{6}{44}$ E $\frac{7}{7}$ | | e/h | E | E | (E $\frac{9<9<}{77}$ a) | | |
| Struktury charakterystyczne | szereg progresji | ostinato, progresja V–I | | szereg progresji | | ostinato, poli-akordyka | | prog. dominant | szereg ostinato | | |
| Formuła | | X | | x | X | | x | X | | | X |

Poetycki obraz marzenia sennego o posiadaniu zwierzęcej fizjonomii – w części C – sprzyja wystąpieniu motywów „lotu ptaka” oraz „ptasiego świergotu” (zob. przykł. 5). Z kolei w odpowiadających sobie cząstkach (a) następuje motyw „odlotu” – zgodność narracyjna figury zachowana jest jednakże tylko przed epilogiem.

Przykł. 5. Szymon Laks, *Portret ptaka-który-nie-istnieje*, formuła budulcowa w partii głosu i motyw „ptasiego świergotu” w planie fortepianu, t. 92–94, opr. własne

Ostatni analizowany motyw ilustruje stylizację ptasiego świergotu. Jak już wspomniano, występuje on zarówno w interludium 3. *L'oiseau s'envole* (w zarysie), jak i w pieśni *Portret ptaka-który-nie-istnieje*. Kolejne przykłady można rozpoznać w operze: „świergotzące” motywy charakterystyczne akcentują bowiem sceniczne wejścia Prokne i Gołębiczy (por. przykł. 6a i 6b). Co ciekawe, fletowa fraza złożona z trylu i skoków sekundowo-kwartowych towarzysząca partii Prokne (*Gdy byłam młoda i piękna...*, t. 628–29) stanowi jakby raka inwersji do motywu ilustrującego Gołębicę (*Ten piękny biały ptak...*, t. 194–95). Fakt ten, podobnie jak inne wcześniej omówione cechy, stwarza warunki do antagonistycznego postrzegania bohaterów.

Przykł. 6a. Szymon Laks, *Bezdomna jaskółka* – „ptasi świergot” ilustrujący Gołębicę, t. 195, opr. własne

Przykł. 6b. Szymon Laks, *Bezdomna jaskółka* – „ptasi świergot” ilustrujący Prokne, t. 628, opr. własne

PTASIE METAFORY POLSKIEJ TOŻSAMOŚCI

W spuściznie Szymona Laksa ptaki zdają się wyrażać również łączność twórcy emigranta z polskim folklorem. Jednym z fundamentów tego wniosku jest myśl Dariusza Tomasza Lebiody o poezji mickiewiczowskiej – o tyle bliskiej sercu kompozytora, że dwukrotnie przezeń umuzycznionej. Lebioda charakteryzuje twórczość wieszczą następująco:

Ptaki wracają obsesyjnie na kartach utworów Mickiewicza. Są zwiastunami nadchodzących brzemiennych w skutki wypadków dziejowych i strażnikami tajemnicy, posłańcami ku odległej ojczyźnie [podkr. A.R.] i wędrowcami do kresów poznania³⁹.

Muzyka ludowa stanowiła dla Laksa bogate źródło inspiracji, czego dowodzą liczne przykłady dzieł, cytujących regionalne melodie albo stanowiących ich harmonizacje. Czy przywołane w wierszach toposy ptaków determinują zatem muzyczne nawiązania do idiomu polskiego folkloru? Dzieje się tak w jednym przypadku – styl narodowy dochodzi do głosu w pieśni *Strach na wróble*. Co jednak najistotniejsze, w kompozycjach tej kategorii skrzydlaci „śpiewacy” zapewniają usytuowanie lirycznego świata przedstawionego na łonie ojczyzny (niczym bachtinowskie chronotopy⁴⁰).

Pieśń pielgrzymia – obok *Kantaty* (1947) do słów Bronisława Kamieńskiego – stanowi jedyny utwór Laksa na chór męski a cappella o rysie nieużytkowym. W wierszu Adama Mickiewicza wylania się motyw słowika – ptaka, w którego śpiewie poezja i muzyka od zarania upatrywały najwyższej próby walorów ekspresyjno-estetycznych⁴¹. Jak można wnioskować z hasła Władysława Kopalińskiego, w słowiku kryje się bogata symbolika dwóch zespolonych ze sobą idei: miłości i śmierci. Do jego atrybutów i symboli autor zalicza m.in. słodycz, natchnienie poetyckie, poetę, muzykę, belcanto, zapowiedź wiosny, łzy, smutek, śpiew przed śmiercią czy pieśń miłosną⁴². W zestawieniu Kopalińskiego ponownie daje o sobie znać mit o Prokne i Filomeli.

Przywołany w *Pieśni pielgrzymia* motyw śpiewającego słowika zwiastuje wiosenny wieczór⁴³. Kompozytor operuje w kompozycji tradycyjnym materiałem dźwiękowym – układanym w trójdźwięki i czterodźwięki – jednak przejściowa chromatyka zaburza przebieg quasifunkcyjny (od *a-moll* do *A-dur* w ramach utworu). Budowa pieśni

39 Dariusz Tomasz Lebioda, *Ptaki Mickiewicza i inne artykuły romantyczne*, Bydgoszcz 1998, s. 6.

40 Słowik zostaje określony mianem chronotopu przykładowo w: Wiesław Przybyła, „Romantyczne i nieromantyczne słowiki w twórczości Adama Mickiewicza”, *Litteraria. Teoria Literatury, Metodologia, Kultura, Humanistyka* 32 (2001), s. 27. O zastosowaniu koncepcji Michaiła Bachtina w humanistyce zob.: Danuta Ulicka, „Kariera chronotopu”, *Teksty Drugie* 29 (2018) nr 1, s. 259–71.

41 Sławomira Żerańska-Kominek, „«Płacz» słowika. Ekspresja, emocja, znaczenie”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 21 (2023), s. 85.

42 W. Kopaliński, „Słowik”.

43 Zob.: Adam Mickiewicz, *Pieśń pielgrzymia*, Poezja.org, https://poezja.org/wz/Adam_Mickiewicz/24634/Piesn_pielgrzymia, dostęp 13 grudnia 2025.

łączy cechy zwrotkowości i przekomponowania, rozbijając się niejako na dwie zwrotki z refrenem (zob. tab. 6). Bardziej niż o podobieństwo materiału chodzi jednak o sposób jego zakomponowania. Dwa tematy zyskują różnorodną szatę brzmieniową i fakturalną, a figury patopoi wzmagają dysonansowość. Dominującą na ogół homorytmię Laks przełamał imitacyjnością w strofie trzeciej, w której mowa o muzykujących minstrelach. Zważywszy na biografię kompozytora, można powiązać wyrażoną w wierszu nostalgię za ojczyzną z losami twórcy. Co ciekawe, Laks zacytował fragment tematu I w innym dziele – w operze *Bezdomna jaskółka* (w pierwszym wejściu chóralnym). Literacki motyw pielgrzymy wpisuje się bez wątpienia w operową fabułę o międzyplanetarnej wędrówce zagubionych Ziemi.

Tab. 6. Szymon Laks *Pieśń pielgrzymy*, ujęcie strukturalne

| strofa | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII |
|------------------|----------|----------|---------------------|-----------------|-----------|-----------|----------------------|-----------------|
| forma | A | A | B | A1 | C | C | B1 | A2 |
| materiał | temat I | temat I | temat II (imitacja) | temat I | progresja | progresja | temat II (homofonia) | temat I |
| głosy prowadzące | tenory I | tenory I | tenory I | basy + barytony | - | - | barytony | tenory I + basy |

Z ptakami mamy także do czynienia w dwóch pieśniach z cyklu *Czterech pieśni do słów Tadeusza Śliwiaka: 2. Strach na wróble* i *4. Adoracja drzewa* (por. tab. 1). Wybrane przez kompozytora wiersze pochodzą z tomiku *Żywica* (1964)⁴⁴. Analiza i interpretacja pieśniowego cyklu zasługuje na odrębne studium (ze względu na wyłaniające się w nim relacje intermedialne czy metamuzyczne), jednak w przyjętej perspektywie warto sfomułować kilka spostrzeżeń.

W pierwszej z pieśni Laks zdecydował się na nietypową dlań ingerencję w tekst: powtórzył pierwszą strofę w zakończeniu i tym samym otrzymał formę reprzyzową w stylu kujawiaka. Układ ogniów wolna–szybka–wolna, poetycki obraz stracha na wróble w polu pszenicy oraz środkowa część *Subito alla mazurca* (z rytmami oberka i zawiadackim „burdonem” kwintowym) odsyłają do estetyki polskiego folkloru. Dodajmy, że wyrażona w pieśni symbolika wróbla według Kopalińskiego⁴⁵ obejmuje przywiązanie do człowieka (*resp.* do stracha) czy melancholię. W obu pieśniach do słów Śliwiaka można zaobserwować także szesnastkowy pochód opadający, niejako ilustrujący tekst o ptakach. W *Adoracji drzewa* to *de facto* jedyna „ptasia” ingerencja

⁴⁴ Zob.: Tadeusz Śliwiak, *Żywica*, Warszawa 1964, odpowiednio s. 55 i 63, <https://polona.pl>.

⁴⁵ W. Kopaliński, „Wróbel”, w: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, s. 487–8.

(byłoby, jak sądzę, nadinterpretacją utożsamić zamaszyste arpeggia fortepianu z charakterystycznym motywem „lotu ptaka”⁴⁶).

PTASIE IDIOM W IDIOMIE KOMPOZYTORA. REFLEKSJE KOŃCOWE

Mnogość przytoczonych przykładów pozwala wysunąć wniosek, że obecność ptasiej tematyki w warstwie słownej utworów Szymona Laksa pociąga za sobą znaczące konsekwencje ekspresywne. Idiom śpiewu ptaków czy sposób ich przemieszczania się bez wątpienia zainspirował twórcę do stworzenia swoistego zestawu figur retorycznych, które stały się ważnym elementem muzycznej poetyki kompozytora. Przesłanka wymaga dalszych badań w zakresie muzyki instrumentalnej Laksa, zwłaszcza że z wariantami motywu „ptasiego świergotu” mamy do czynienia przykładowo w środkowej części *Divertimenta* (1966). Warto więc zasygnalizować konieczność zwrotu semiotycznego, bowiem dotychczasowe eksploracje twórczości Laksa były skoncentrowane przede wszystkim na *technie* kompozytora. Wszak przywołane przykłady świadczą nie tylko o świadomym kreowaniu przez twórcę muzycznych reprezentacji, lecz także o ich spójności semantycznej, jak gdyby kompozytor sam dawał przyzwolenie i wskazówkę do interpretowania niesionych przez muzykę znaczeń. Przedstawione rezultaty dają także podstawę do poszukiwania innych motywów charakterystycznych, typowych dla języka muzycznego twórcy. Z tekstów słownych można wywieść przykładowo formuły muzyczne, skorelowane z grą na instrumencie.

Muzyczne przedstawienia skrzydlatych stworzeń w twórczości Szymona Laksa przybierają różne oblicza. Wyłaniają się tu ptaki mitologiczne, symboliczne, tragiczne. W wielu przypadkach kompozytor opracowuje partie ptasich postaci na głosy kobiece, a co za tym idzie „zwierzęce” bohaterki ucieleśniają kobiety (np. w *Bezdomnej jaskółce*). Symbolika kobieca nierzadko dotyczy również wizerunków instrumentalnych lub wokalnie-instrumentalnych, niepowiązanych z określonym typem głosu (*Złoty paw*, *L'oiseau s'envole*). Warto także zwrócić uwagę na praktykę chronotopizacji obecną w utworach, przywołujących jednocześnie poetyckie obrazy ojczyzny i motywy ptasie. W twórczości Laksa ptaki spełniają więc z jednej strony rolę substancjalną, a z drugiej znaczeniotwórczą. Jak wykazały analizy, inspiracja idiomeem śpiewu ptaków nie jest jednak zbliżona do postawy Oliviera Messiaena: ma ona odwrotny wektor twórczych działań, skierowany od idiomu kompozytora w stronę idiomu ptasiego. Z interpretacji płynie zaś obserwacja, że Laks nieprzypadkowo sięgał po teksty, w których dominują literackie motywy ptasie. Dzięki nim, w muzyce kompozytora nadbudowuje się głęboki wymiar symboliczny.

46 W tekście mowa o drewnianym instrumencie strunowym (metafora skrzypiec), wobec czego skłaniałabym się ku interpretacji formuły jako motywu „gry na skrzypcach”, por. przyp. 24.

BIBLIOGRAFIA

- Arystofanes. *Komedie*. T. 2. Przekład i opracowanie Janina Ławińska-Tyszkowska. Prószyński i S-ka, 2003.
- Arystofanes. *Ptaki: Komedja fantastyczna*. Przekład Józef Jedlicz. Wstęp Stanisław Witkowski. Redakcja Jan Parandowski. Altenberg, 1922.
- Aveline, Claude. *Portrait de l'oiseau-qui-n'existe-pas*. Galerie Claude Lemand. Dostęp 27 listopada 2025. <https://www.claude-lemand.com/exposition/portrait-de-l-oiseau-qui-n-existe-pas-claude-aveline>.
- Berkowitz, Joel. „Hirshbeyn, Perets”. The YIVO Encyclopedia of Jews in Eastern Europe. Dostęp 26 listopada 2025. <https://encyclopedia.yivo.org/article/1083>.
- Borowiecka, Renata. *Twórczość religijna Pawła Łukaszeńskiego: Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*. Akademia Muzyczna w Krakowie, 2019.
- Borowska, Małgorzata. *Oikeia pragmata: Z dziejów dramatis personae rodzinnej komedii greckiej następców Arystofanesa*. Uniwersytet Warszawski, 1995.
- Buchner, Antoni. „Laks's Eight Yiddish Folk Songs”. Omówienie płyty *Simon Laks: Complete Works for Voice and Piano*. EDA 45, 2021, CD.
- Kaufmann, Fritz Mordechai, wyd. *Die schönsten Lieder der Ostjuden: siebenundvierzig ausgewählte Volkslieder*. Schriften des Ausschusses für Jüdische Kulturarbeit. Jüdischer Verlag, 1920. Polona.pl
- Goudaillier, Jean-Pierre. „Vocabulaire des amours illicites en argot parisien de la deuxième moitié du XIXe siècle d'après Alfred Delvau”. *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Romanica* 18 (2023): 9–17. <http://doi.org/10.18778/1505-9065.18.02>.
- Harders-Wuthenow, Frank. „Dwaj obcy”. Omówienie płyty *LAKS L'Hirondelle inattendue. RATHAUS Suite „Le Lion amoureux”*, przekład Antoni Buchner. EDA 35, 2011, CD.
- Harders-Wuthenow, Frank. „Irrflug einer Schwalbe. Zu Simon Laks' wiederentdeckter Oper *L'Hirondelle inattendue*”. *Die Tonkunst* 6, nr 2 (2012): 231–3.
- Kaczor, Idaliana. „Junona: Boska patronka rzymskich kobiet”. *Collectanea Philologica* 11 (2008): 41–49.
- Kałczewiak, Mariusz. „Dorfisz je jidn: Wieś w twórczości Pereca Hirszbejna”. *Kwartalnik Historii Żydów* 16, nr 1 (2020): 69–89.
- Kivy, Peter. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*. Princeton University Press, 1984.
- Kopaliński, Władysław. *Słownik symboli*. Oficyna Wydawnicza Rytm, 2015.
- Laks, André. „My Father and His Poets”. Omówienie płyty *Simon Laks: Complete Works for Voice and Piano*. EDA 45, 2021, CD.
- Laks, Simon. *Huit chants populaires: pour soprano ou tenor*. Editions Roger Bernstein, 1948.
- Lebioda, Dariusz Tomasz. *Ptaki Mickiewicza i inne artykuły romantyczne*. Instytut Wydawniczy Świadectwo, 1998.
- Livnat, Aviv. „Art as Refuge: Sketches and Insights on the Jewish-Polish Art Scene from a Refugee's Perspective”. *Studia Judaica* 27, nr 2 (2024): 261–90. <https://doi.org/10.4467/24500100STJ.24.013.21130>.
- Liwiusz, Tytus. *Dzieje Rzymu od założenia miasta: Księgi I–V*. Przekład Andrzej Kościółek, wstęp Józef Wolski, opracowanie Mieczysław Brożek. Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1968.

- Ławińska-Tyszkowska, Janina. Wstęp w *Komedie*, Arystofanes. T. 2. Przekład i opracowanie Janina Ławińska-Tyszkowska. Prószyński i S-ka, 2003.
- McCoy, Molly Jane. „Szymon Laks – 3 pieśni do wierszy Juliana Tuwima (*Przymierze, Staruszkowie, Erratum*)”. W *Muzyka źle obecna*, redakcja Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. T. 1. Sekcja Muzykologów ZKP, 1989.
- Nowak, Anna. „Powojenne pieśni Szymona Laks: Motywacje – idee – tradycje”. W *Muzyka źle obecna*, redakcja Krystyna Tarnawska-Kaczorowska. T. 1. Sekcja Muzykologów ZKP, 1989.
- Przybyła, Wiesław. „Romantyczne i nieromantyczne słowiki w twórczości Adama Mickiewicza”. *Litteraria: Teoria Literatury, Metodologia, Kultura, Humanistyka* 32 (2001): 27–38.
- Rusin, Anna. „*L'Hirondelle inattendue* Szymona Laks: Między *sacrum* a *profanum*”. W *Duchowość w muzyce – muzyka w duchowości*, redakcja Tomasz Kienik, Anna Granat-Janki, Aleksandra Pijarowska, Katarzyna Bartos, Aleksandra Ferenc, Agnieszka Zwierzycka, Martyna Krymska-Renk. Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2025.
- Rusin, Anna. *Opera o piosence, piosenka w operze – „L'Hirondelle inattendue” Szymona Laks*. Portal Meakultura.pl. 11 lutego 2025. <https://meakultura.pl/artykul/opera-o-piosence-piosenka-w-operze/>.
- Rusin, Anna. „Nie możemy przecież opisać historii różnych zbiorowości, jeśli nie znamy historii poszczególnych osób»: Rozmowa z prof. André Laksem”. Meakultura. 28 lipca 2025. <https://meakultura.pl/artykul/nie-mozemy-przeciez-opisac-historii-roznych-zbiorowosci-jesli-nie-znamy-historii-poszczegolnych-osob-rozmowa-z-prof-andre-laksem/>.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Interpretacja integralna dzieła muzycznego: Rekonesans*. Akademia Muzyczna (Kraków), 2000.
- Ulicka, Danuta. „Kariera chronotopu”. *Teksty Drugie* 29, nr 1 (2018): 259–71. <http://doi.org/10.18318/td.2018.1.15>.
- Żerańska-Kominek, Sławomira. „«Muzyka» ptaków w muzyce. Imitacje, stylizacje, transpozycje”. *Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje* 9, nr 17 (2020): 51–83. <https://doi.org/10.26377/22998454tm.20.17.043>.
- Żerańska-Kominek, Sławomira. „«Płacz» słowika. Ekspresja, emocja, znaczenie”. *Polski Rocznik Muzykologiczny* 21 (2023): 84–105. <https://doi.org/10.2478/prm-2023-0010>.

THE SYMBOLISM AND SEMANTICS OF BIRDS IN SZYMON LAKS'S TEXTED MUSICAL WORKS

A representative group of works within the output of Szymon Laks (1901–83), a Polish émigré composer of Jewish origin, consists of texted musical works. Among the literary topoi that come to the fore in this part of his oeuvre are avian motifs, which occur in eight of the composer's works: five songs, an opera, incidental music for a play, and a choral song. The aim of this article is to examine the symbolism, expression and functioning of birds in the composer's music, and to identify those musical features of his idiom through which he creates avian images. For this purpose, the analyses and interpretations of the eight compositions presented here have been carried out in accordance with Mieczysław Tomaszewski's method of integral interpretation, with particular emphasis on avian themes.

On the basis of a model of the musical representation of birds, combining Sławomira Żerańska-Kominek's concept of the “music” of birds as represented in musical works with

Peter Kivy's concept of musical representation, a number of examples of stylised images and intentional transposition may be distinguished in Laks's legacy, representing the ideas of birdsong and the ability to fly. Three characteristic avian motifs also emerge in the composer's work, illustrating chirping, flight and taking to the wing, all of which also fit into the proposed representation model. A separate group of works consists of songs, both solo and choral, that lack representational properties. In these pieces, birds express the composer's connection with Polish identity, as evidenced by the nostalgic tone of expression and by folkloristic references.

Translated by Tomasz Zymer

Anna Rusin, doktorantka w Szkole Doktorskiej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Studia z teorii muzyki w krakowskiej uczelni ukończyła z wyróżnieniem, częściowo w ramach programu Erasmus+ w CNSMD w Lyonie oraz w Uniwersytecie w Splicie. Z wykształcenia także romanistka (licencjat, Uniwersytet Pedagogiczny im. KEN w Krakowie). Stypendystka rządu francuskiego France Excellence (2024, CNSMD w Paryżu) oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego (2025). Autorka artykułów i referatów (m.in. Paryż, Leeds, Łódź) nt. muzyki francuskiej XX w. oraz związków muzyki i karnawału.
annarusin.mozart@gmail.com
