



MELUZyna

ISSN 2449-7339

1 (20) (2024) | Rocznik XI

DOI: 10.26485/me.2024.1-03

KONTEKSTY I NAWIĄZANIA

Katarzyna Daszkiewicz*

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-3813-5033>

Jan Załęcki

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-7330-7618>

***Halewijn* w cieniu królowej – kompozycja *Chanson de geste* jako praktyka *art-based research* w perspektywie interpretacji integralnej**

Wprowadzenie

Za pomocą tytułu *Het lied van heer Halewijn* (*Pieśń o Halewijnie*) w historii literatury niderlandzkiej określa się tekst, który wymyka się definicjom i kategoryzacji. Choć jest uważany za zabytek ludowej kultury pieśniowej flamandzkiego średniowiecza, jego najstarszy znany zapis pochodzi z 1836 roku, kiedy to pieśń opublikował Jan Frans Willems, flamandzki literaturoznawca i badacz folkloru, w *Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit* (Willems, 1836, s. 448–451). Dwanaście lat później została ona ujęta także w jego zbiorze *Oude Vlaemsche liederen* (Willems, 1848, s. 116–122), a następnie stała się przedmiotem zainteresowania kolejnych badaczy kultury ludowej (Vanhecke, 2000, s. 10). *Pieśń o Halewijnie* jest jednak tylko jednym z bardzo wielu przykładów ballad o podobnej fabule, rozpowszechnionych w całej Europie, którym w XX wieku kilkakrotnie poświęcano studia komparatystyczne. Spośród nich najbardziej znane są badania Holgera Olofa Nygarda, który uznał, że flamandzka ballada (a przynajmniej niektóre z jej wariantów) jest najstarszą z nich (Nygard,

* e-mail autorów: jan.zalecki@uwr.edu.pl, katarzynadaszkiewicz00@gmail.com

1958, s. 327). Na terenie samego regionu Niderlandów można bowiem odnaleźć szereg wersji historii o królownie i tajemniczym rycerzu Halewijnie śpiewanych jako piosenki ludowe. Johan Vanhecke (2000, s. 139–188) zidentyfikował ich dwadzieścia. Jest to zatem w pewnym sensie płynny tekst wielowersyjny. Oprócz organicznie powstałych (różnojęzycznych) wersji tej historii w literaturze można odnaleźć liczne jej adaptacje – prozatorskie, narracyjne i dramatyczne (Vanhecke, 2000, s. 16). Przykładami tych ostatnich, tzn. operowymi adaptacjami *Pieśni o Halewijnie*, jako ilustracjami mediewalizmu w niderlandzkój języcznej operze XX wieku zajmował się Jan Załęcki. Podjął się interpretacji dzieł Jefa Vandermeulena, Alberta Dupuis, Willema Pijpera i Daniela Sternefelda. Owocem jego badań był także inny rezultat – pozornie marginalny, jednak w istocie kluczowy w kształtowaniu krytycznego spojrzenia na analizowane dzieła operowe. Jest nim kompozycja *Chanson de geste*, której interpretacja integralna (Tomaszewski, 2000) będzie stanowić przedmiot niniejszego artykułu. Cel prowadzonych rozważań stanowi odpowiedź na pytanie: w jaki sposób kompozytorska praktyka artystyczna osadzona w metodologii *art-based research* może funkcjonować jako krytyczna forma badania literatury?

Ballada o Halewijnie i jej polski odpowiednik

Pieśń o rycerzu Halewijnie to tekst, który w historii literatury niderlandzkiej funkcjonuje jako świadectwo najstarszej kultury literackiej średniowiecza, opierającej się na przekazywanych ustnie narracyjnych pieśniach. Opowiada ona historię królowny, która usłyszawszy czardziejski śpiew tytułowego rycerza, niezwłocznie postanawia za nim podążyć. Pragnie opuścić rodzinny zamek, lecz nie uzyskuje zgody rodziców. Dopiero brat pozwala, aby uczyniła to, czego pragnie, pod jednym warunkiem – zachowa swój honor i będzie dumnie nosić koronę. Królowna, słysząc odpowiedź brata, udaje się do swojej komnaty, gdzie przywdziewa najpiękniejszy i najkosztowniejszy strój, jaki posiada. W stajni wybiera najlepszego rumaka i podąża przez las w poszukiwaniu tajemniczego śpiewaka. Gdy go spotyka, rozmawia z nim, po czym rycerz prowadzi ją na pole szubienic, gdzie wisi wiele zwłok kobiet. Halewijn pyta królowną, w jaki sposób ta chce umrzeć, a ona wybiera śmierć przez cios zadany mieczem. Poleca jednak najpierw rycerzowi zdjąć górną część jego stroju, by nie poplamiała go rozbryzgująca się dziewczęca krew. Gdy Halewijn realizuje jej zalecenie, królowna zabiera jego miecz i odcina mu głowę. Odcięta głowa prosi dziewczynę o pomoc – chce, by ta zadęła w róg i wezwała pomoc, a także posmarowała krwawiącą szyję magiczną maścią. Dziewczyna ignoruje prośby, mówiąc, że nie będzie słuchać mordercy. Królowna obmywa głowę w strumieniu i zabiera ją ze sobą. W drodze powrotnej spotyka matkę Halewijna, której po chwili wyjawia prawdę o śmierci syna. W zakończeniu ballady mowa jest o tym, jak podjeżdżając pod rodzinny zamek, królowna dmie w róg „jak mężczyzna”, a gdy dociera do domu, zostaje urządzony baniek, w czasie którego głowa nikczemnego rycerza spoczywa na stole.

Trudno jest z pewnością ustalić pochodzenie pieśni. Johan Vanhecke (2000, s. 131–132) za prawdopodobny uznaje jej związek z kobiecymi rytuałami przejścia. Zauważa, że królowna jest centralną postacią utworu, znacznie bardziej aktywną i silną niż rycerz Halewijn, którego wcześniejsze zbrodnie (morderstwa dziewczic) zostały dokonane poza ramami opowiadania. Utwór był ponadto

śpiewany przede wszystkim przez kobiety, a brak formalnych grup żeńskich (gildii, bractw) czy wyłączenie z udziału w miejskim życiu towarzyskim oraz wysoki stopień analfabetyzmu kobiet w historii mogą być powodami, dla których pieśń wcześniej nie została ujęta w źródle pisanym. *Pieśń* łączona jest często z germańskimi i celtyckimi motywami (Oostrom, 2016, s. 88–92). Johan Weststeijn, autor najnowszej publikacji na temat tego utworu, argumentuje, że jest ona przykładem międzynarodowego typu opowieści o mśczącej się oblubienicy (Weststeijn, 2017, s. 428–429). Porównuje pieśń z Księżą Judyty, klasycznym mitem o zamordowaniu Agamemnona przez Klitajmestrę, oraz historią Jalili z arabskich opowieści ludowych. Wszystkie te historie mają podobny schemat fabularny – kobieta mści się na swoim morderczym zalotniku, ścinając mu głowę jego własnym mieczem; później pokazuje plamy krwi na tkaninie jako dowód dokonanej zbrodni, a ostatecznie traktuje szczątki zgładzonego jak jedzenie. Wykorzystując metodę folklorysty Alana Dundesa, Weststeijn identyfikuje allomotywy (motywy, które zastępują się w różnych wersjach tej samej historii, stanowiące swoje wzajemne metafory). Należą do nich: krew na skutek defloracji i w wyniku cięcia mieczem, nieczystość spowodowana menstruacją i przysięga zemsty, prześcieradło ubrudzone krwią po nocy poślubnej jako symbol skonsumowania małżeństwa i głowa Halewijna jako oznaka mordu.

W wizji Willemsa, pierwszego badacza pieśni, uniwersalność motywów utworu schodzi niejako na drugi plan. Willems przedstawia balladę jako wiekowy zabytek, wskazując, że musi pochodzić z barbarzyńskich czasów, kiedy ludy żyły oddzielone pustyniami i lasami (Willems, 1848, s. 120). Opis genezy pieśni przez Willemsa wyraźnie wskazuje na głębokie zanurzenie dociekań badacza w romantycznej fascynacji średniowieczem jako epoką magiczną i tajemniczą. W romantyzmie zrodziło się pojęcie medievalizmu, które początkowo stosowano w historii architektury do opisu stylu budowli powstałych w wiekach średnich, a które dopiero w ostatnich dziesięcioleciach zyskało współczesne znaczenie i stało się określeniem zjawisk do średniowiecza nawiązujących, przedstawiających współczesne wyobrażenia tej epoki (Workman, 1991, s. 316). Rozpowszechnienie odwołań do *średniowieczności* jest jednak typowe dla wielu zjawisk kultury doby romantyzmu. Rozwinęte w ostatnich dekadach XX wieku między innymi przez Leslie J. Workmana studia nad medievalizmem, czyli wspomnianą średniowiecznością, koncentrują się wokół myśli, że w późniejszych epokach występują nawiązania do średniowiecznych idei, wątków i motywów.

Podczas pracy nad adaptacjami omawianej ballady uwagę Załęckiego zwróciło znacznie starsze niż badania Weststijna i Nygarda, bo pochodzące z lat 20. XX wieku, opracowanie występujących w Europie wariantów *Mädchenräuberballade* (ballady o zbójczyni), do których Friedrich Holz zaliczył również ballady o Halewijnie oraz dwie polskie pieśni ludowe ujęte w dziewiętnastowiecznych kolekcjach (Holtz, 1929, s. 63–64). Jedna z nich, rozpoczynająca się od słów *A był ci to taki*, pochodząca ze zbioru Żegoty Pauliego (Pauli, 1838, s. 90–92), zainteresowała kompozytora-literaturoznawcę na tyle, że postanowił wykorzystać ją we własnym utworze wokalno-instrumentalnym. Polska ballada różni się pod względem fabularnych szczegółów od ballady flamandzkiej. Główna bohaterka nie jest królowną, brakuje wzmianek o jej wysokim pochodzeniu, o kosztownych strojach czy magicznych własnościach śpiewu Halewijna. Polski tekst okazuje się też znacznie dosłowniejszy, gdy mówi o okrutnym traktowaniu dziewczyny (Marysi) przez rycerza (Jasia). Zawiera jednak coś, czego brak w tekście niderlandzkim – morał:

Przypatrzcie się panny
 I wy też mężatki
 Jak to źle wędrować
 Od ojca, od matki –
 Przypatrzcie się panny
 I kawalerowie;
 Jak to źle wędrować
 zwłaszcza białogłowie
 (Pauli, 1838, s. 92).

Uniwersalna myśl o zagrożeniach czyhających na kobiety, a jednocześnie legenda o królownej silnej, potrafiącej stawiać czoła niebezpieczeństwu stały się zasadniczymi wyznacznikami procesu kompozytorskiego.

Art-based research jako metoda badawcza

Proces, który zaszedł w przedstawionym przypadku, polegający na tym, że praca nad utworem artystycznym miała znaczący wpływ na analizy w obszarze tego samego tematu, rozpatrywać można w kategorii humanistyki artystycznej mieszczącej się w pojęciu *art-based research*. Chodzi o analizy posługujące się sztuką, działaniem twórczym jako narzędziem badawczym. Jest to zatem nurt badań wykorzystujących działanie twórcze jako narzędzie badawcze. Jak pisze Ryszard Nycz: „Artystyczny eksperyment zostaje tu potraktowany jako jeden ze sposobów konstruowania humanistycznego poznania, i to takiego, które wykracza poza granice języka i pojęciowej racjonalności” (Nycz, 2017, s. 30). *Art-based research* nie ogranicza się bynajmniej do dziedzin humanistyki. Wykorzystanie tworzenia sztuki jako metody badań spotykane jest także w naukach społecznych, medycznych czy ścisłych. To nurt o stosunkowo krótkiej tradycji, ukształtował się bowiem dopiero w ostatnich dekadach XX wieku, a uwarunkowania jego powstania szczegółowo omawia Marta Kosińska (2016, s. 14–17). Wiąże się on ściśle z obszarem badań kulturowych, które w opisie kultur znaczące miejsce przyznają sztuce jako jednej z wielu praktyk sensotwórczych. Pojawienie się *art-based research* jako nurtu badań możliwe było dzięki zwrotowi narratystycznemu, który polegał na odwróceniu od strukturalizmu w kierunku narracji uznawanej np. za strukturę poznawczą lub formę reprezentacji słownej myśli (w opozycji do kluczowej dla strukturalistów roli faktu). Duże znaczenie dla rozwoju *art-based research* miała także zmiana orientacji badań społecznych, które w podobnym czasie zwróciły się ku interwencyjnemu działaniu wobec problemów społecznych. Stąd też nurt humanistyki artystycznej łączy się przede wszystkim z uprawianiem sztuki krytycznej. *Art-based research* chętnie wykorzystywany jest na gruncie pedagogiki, np. heurycy, w której poznanie kształtuje się w wyniku artystycznego eksperymentu, w przeciwieństwie do hermeneutyki, która opiera się na krytycznej analizie. Zalety wykorzystania metod oferowanych przez *art-based research* szczegółowo omawia adwokatka tego kierunku, Patricia Leavy (2018, s. 9–11). Jej zdaniem *art-based research* oferuje nowe spostrzeżenia, umożliwiając badaczom dostęp do wcześniej nieosiągalnej wiedzy, eksplorację nowych pytań i prezentowanie ustaleń różnorodnym odbiorcom.

To podejście jest idealne do opisywania, wnikliwego analizowania i rozwiązywania nietypowych problemów; rezonuje z dynamiczną naturą życia społecznego, a także tworzy połączenia między indywidualnymi doświadczeniami a szerszymi kontekstami, co okazuje się atrakcyjne dla osób zajmujących się naukami społecznymi. Opracowany w środowisku transdyscyplinarnym *art-based research* integruje różne metodologie w celu uzyskania holistycznej perspektywy badań. Jego sugestywny charakter oddaje zaangażowanie emocjonalne i polityczne badaczy, wspierając ich krytyczną świadomość i empatię. Ponadto *art-based research* kwestionuje stereotypy, wzmacnia głosy marginalizowanych i promuje praktyki partycypacyjne, w których uczestnicy są równymi współpracownikami. Poprzez objęcie wielości w tworzeniu znaczeń i produkcję dostępnych publicznych prac naukowych *art-based research* demokratyzuje wiedzę i ilustruje jej znaczący wpływ wykraczający poza środowisko akademickie.

Analiza i interpretacja muzyczna *Chanson de geste*

Utwór *Chanson de geste* na głos, wiolonczelę, violę da gamba i *live electronics* miał prawykonanie 15 maja 2023 roku w ramach koncertu „Młodzi kompozytorzy”, który odbywał się podczas XI edycji festiwalu Musica Electronica Nova. Artyści działający w Studiu Kompozycji Komputerowej Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu zaprezentowali swoją twórczość elektroakustyczną. W recepcji wydarzenia wyróżniono „retrospektywny trend” zauważalny w zaprezentowanych kompozycjach, którego najbardziej wyrazisty przykład stanowi utwór Załęckiego.

Chanson de geste Jana Załęckiego bawiła splotem *live electronics* z brzmieniem violi da gamba i formą prostej ballady o Marysi mścicielce. Zaskoczył mnie nieco ten retrospektywny trend. Co jednak jest retro w czasach, kiedy moda staje się kwestią indywidualnego wyboru? (Suprynowicz, 2023).

Podobnym odczuciem podzieliła się Agata Pasińska w swojej relacji dla czasopisma „Glissando”:

Podczas koncertu spotkało się ze sobą mnóstwo oryginalnych koncepcji i tematyk – od natury [...] po wielowątkowe poematy zawierające w sobie międzypokoleniową mądrość z elementami przestrogi (*Chanson de geste* Jana Załęckiego) (Pasińska, 2023).

Problematyka retrospektywności czy, ujmując rzecz inaczej, zjawisk mediewalistycznych jest w przypadku *Chanson* wielopłaszczyznowa i wykracza poza zabiegi kompozytorsko-stylistyczne, dialogujące z muzyką dawną. Można więc mówić o nim jako o dziele retrowersywnym.

Do rozpatrzenia analityczno-interpretacyjnego utworu wyjściowym założeniem stały się zasady interpretacji integralnej wyeksplikowane przez Mieczysława Tomaszewskiego: komplementarności, ontologicznej pełni, kontekstualności i hierarchizacji (Tomaszewski, 2000, s. 55–65).

Utwór dzieli się na dwie główne części, z czego pierwsza poprzedzona jest wstępem instrumentalnym, a druga zakończona epilogiem. Ramy formalne wyznaczają kolejne wydarzenia opowieści. Na początku zostaje przedstawiona postać Jasia uwodziciela i scena zaprowadzenia Marysi

do lasu w niecnym celu, kończąca się nakazem zdjęcia przez dziewczynę sukienki. Druga część ma bardziej dynamiczny charakter. Opisuje tragiczne wydarzenia – od przejścia przez Marysię miecza aż do morderstwa Jasia i końżącego opowieść morału. Z uwagi na to, że tekst jest jedynie transkrypcją przekazów słownych, zapisany jest ciągłym wierszem, bez podziału na strofy. Rymy wskazują jednak na parzysty układ, być może składający się klasycznie z czterech wersów na strofę. Takim myśleniem posłużył się kompozytor w pisaniu warstwy wokalne, której frazy składają się zazwyczaj z jednego lub dwóch wersów (sporadycznie czterech), z zachowaniem oryginalnej formy. Każda taka fraza oddzielana jest od drugiej cezurą. Wyjątek od tej zasady stanowi przełom dwóch głównych części utworu, który wypada dokładnie w środku jednej ze strof: „A zdejmij ze Marysiu / Ze siebie sukienicę, / A Marysia ujrzała, / Tę ostrą sablickę”, co wynika z zamysłu dramaturgicznego kompozytora, by druga część skupiała w sobie cały akt morderstwa. W tym jednym przypadku zaburza to układ rymów, jako że pomiędzy tymi dwoma parami wersów mieści się jedenaście taktów przerwy.

Utwór ma kameralną obsadę, stosownie do inspiracji muzyką dawną. Warstwa elektroniczna jest wysunięta na daleki plan, stanowiąc w większości tło dla pozostałych warstw utworu. Akcja rozgrywająca się w lesie jest zilustrowana za pomocą delikatnych brzmień szumowych, które tworzą strukturę przypominającą fakturę czternastowiecznego motetu. Warstwa elektroniczna utworu składa się z trzech planów – najniższy z nich wykorzystuje najdłuższe wartości rytmiczne, średni nieco krótsze, a najwyższy jest najbardziej zagęszczony rytmicznie. Każdy z planów powstaje w wyniku syntezy subtraktywnej, szumy poddawane są działaniu filtrów o wysokim współczynniku dobroci, co oznacza, że produktem filtracji jest bardzo wąski zakres częstotliwości. Powstały dźwięk pozwala na usłyszenie głównej częstotliwości, przypomina dźwięk gwizdania. Główne częstotliwości losowane są z puli dźwięków zadanej skali. Zastosowane skale pozostają w ciągłym dialogu z partią głosu.

Wykorzystanie współczesnej wiolonczeli oraz violi da gamba tworzy akompaniament dla głosu; instrumenty często też wchodzi z nim w dialog, wymieniają się motywami, podejmują rytmiczną grę bądź naśladują leśne echo. W dużej mierze poruszają się równolegle, jednak po różnych skalach. Grane przez nie trójdźwięki pojawiają się często w układzie harmonicznym tercjowo-kwartowym bądź kwintowym, co nawiązuje do średniowiecznej techniki *fauxbourdon*.

Przykład 1. J. Załęcki, *Chanson de geste*, takty 27–31, partie wiolonczeli i violi da gamba. Opracowanie własne

Utwór niemalże w całości oparty jest na skali lidyjskiej, obficie modulowanej. Częstym przypadkiem jest tu zastosowanie poliskalowości wertykalnej, tj. wykorzystanie symultanicznie różnych *toni finali*. Użycie tej skali miało dwojakie znaczenie: po pierwsze

nasuwało skojarzenia ze średniowieczną modalnością, a po drugie miało na celu podkreślenie ludowości tekstu ballady. Używana jest ona jednak w sposób nietypowy, często z pominięciem VII stopnia i budowaniem akordów na III i IV stopniu skali. Celem tych zabiegów było uniknięcie harmonicznym powiązań z modalnością. Mimo to zwroty typowe dla systemu dur-moll pojawiają się w najbardziej kluczowych dla dramaturgii momentach utworu.

Przykład 2. J. Załęcki, *Chanson de geste*, takty 50–53, partie głosu, wiolonczeli i violi da gamba. Opracowanie własne. Zawieszenie na „dominancie” H-dur: dźwięk prowadzący *dis* zostaje rozwiązany na *e* – *quasi* E-dur

Przykład 3. J. Załęcki, *Chanson de geste*, takty 64–67, partie głosu, wiolonczeli i violi da gamba. Opracowanie własne. Zawieszenie na *quasi* dominancie G-dur poprzedzone melodią w skali lidyjskiej o *finalis c*

Przykład 4. J. Załęcki, *Chanson de geste*, takty 90–97, partie głosu, wiolonczeli i violi da gamba. Opracowanie własne. Melodia z modalnej zaczyna nabierać napięcie typowych dla tonalności dur-moll; najbardziej zintensyfikowane napięcie kojarzy się z Gis-dur septymowym bez kwinty, rozwiązany zwodniczo na ais-moll septymowe bez kwinty (przesuwając się paralelnie w górę)

Sam wiersz zbudowany jest narracyjnie z wypowiedzi podmiotu lirycznego, który pełni funkcję narratora, oraz kwestii wypowiedzianych przez Jasia i Marysię. Kompozytor, chcąc odzwierciedlić to w partii wokalne, stosuje zróżnicowane sposoby prowadzenia głosu. Gdy pojawiają się cytaty postaci czy krótkie komentarze do rozgrywających się aktualnie wydarzeń, śpiew często przybiera formę sylabiczną o wielokrotnie powtarzanych dźwiękach na jednej wysokości, na wzór recytatywu. Nie jest to jednak regułą, bo w momencie kulminacyjnym utworu grożąca Jasiowi Marysia zostaje zilustrowana przez rozłożone akordy, które wznoszą się i poszerzają ambitus, stanowiąc stylizację na figurę retoryczną *exclamatio*, powracającą również na początku finałowego morału. Nie jest to jedyna z figur retorycznych, jakie znalazły zastosowanie w obrębie utworu. Tuż przed finałem pierwszej części i nakazem zdjęcia przez Marysię sukienki wiolonczela, a później odpowiadająca jej echem gamba, symbolicznie zwiastuje zbliżające się tragiczne wydarzenia. Została do tego użyta figura *saltus duriusculus* i następująca po niej *passus duriusculus*, czyli skok o „zakazany interwał”, tj. tryton i przejście między dźwiękami odległymi od aktualnej skali, którą jest lidyjska z tonus finalis *d*, później *c*.

Inny przykład stanowi zastosowanie *interrogatio*, czyli muzycznego naśladowania intonacji mowy podczas zapytania, użytego w taktach 55–56.

M
 „A co to ta - kie - go na jo - dle bia - le - go?”

VC
 p

VG

Przykład 5. J. Załęcki, *Chanson de geste*, takty 55–56, partie głosu, wiolonczeli i violi da gamba. Opracowanie własne

Ilustracyjnie przedstawia też opis zawiedzenia Marysi do „srogiego lasu”, wykorzystując figurę *katabasis*, czyli opadającą linię melodyczną obrazującą uległość i poniżenie.

M
 Za-wiud ci ją za-wiud do la - - su sro - gie - go:

VC
 con sord.
 p

VG
 p

Przykład 6. J. Załęcki, *Chanson de geste*, takty 48–50, partie głosu, wiolonczeli i violi da gamba. Opracowanie własne

Dodatkowo niski rejestr głosu wokalnego ilustruje mrok scenerii, w której znajdują się bohaterowie. Wspomniane wcześniej podzielenie strofy: „A zdejmuj ze Marysiu / Ze siebie suknicę [...]” ma również uzasadnienie retoryczne. Zastosowana została tu figura *abruptio*, czyli nagle przerwanie wątku muzycznego wynikające z grozy i niemożności kontynuowania wypowiedzi ze względu na stan wzburzenia emocjonalnego. W taktie 59 możemy również odnaleźć symbolikę liczbową: słowo „osiem” śpiewane na melizmacie składającym się z ośmiu dźwięków.

Wszystkie te środki pokrywają się z połączeniem *logosu*, ale i *ethosu* dzieła, nadają mu jego ekspresyjnie uniwersalny charakter. Dzięki temu możliwa jest ciągłość w recepcji oryginalnej ballady. Problematyka retrospektywności – a ściślej zjawisk medievalistycznych – obecna w *Chanson* okazuje się nie tyle estetycznym gestem stylizacyjnym, co elementem głęboko zakorzenionym w strukturze dzieła, jego ekspresji oraz wymowie aksjologicznej. W duchu interpretacji integralnej, która zakłada wzajemne dopełnianie się warstw formalnej, ekspresyjnej, kontekstualnej i egzystencjalnej, kompozycja jawi się jako twór wielowymiarowy. Retrowersyjność tej muzyki nie ogranicza się do powierzchownych odniesień do idiomu muzyki dawnej, lecz obejmuje również struktury narracyjne, symbolikę retoryczną, wybory skalowe i harmoniczne, a przede wszystkim reinterpretację postaci Marysi jako podmiotu aktywnego, decyzyjnego i symbolicznie afirmującego kobiecą sprawczość. Dzieło, sięgając po medium pieśni o czynach (*chanson de geste*), ujmuje przeszłość nie jako przedmiot cytatu, lecz przestrzeń głębokiego dialogu z teraźniejszością – estetycznego, etycznego i egzystencjalnego.

Spojrzenie na historię o Halewijnie z perspektywy polskiej ballady z morałem przedstawia ją jako uniwersalną opowieść o bohaterstwie i męstwie Marysi/królowej. Proces pracy nad utworem umocnił kompozytora w przekonaniu, że to odczytanie jest najprostszą i najsilniej przemawiającą interpretacją, choć zostało pominięte przez twórców adaptacji operowych.

Wnioski i perspektywy

Oryginalne założenia badawcze literaturoznawcy zrealizowane w formie finalnej kreacji twórczej dopełniły ontologiczne doświadczenie z tekstem. Dzięki temu jego średniowiecze staje się adekwatne do realiów współczesnego odbiorcy, a jednocześnie oddaje głos ideom i postaciom z przeszłości, co wpisuje się w działania nurtu *art-based research*, ponieważ – jak pisze Kosińska – „początkowy krytyczny impet *cultural studies* zwrócony ku problemom feminizmu, teorii *queer*, postkolonializmu, teorii rasy, teorii klas został przekuty na gruncie badań operowych na sztuce w ewokatywny i empatyczny program oddawania głosu przedstawicielom grup marginalizowanych, defaworyzowanych, czy ubezwłasnowolnionych” (Kosińska, 2016, s. 16).

Wskazano także znaczący trop w analizie powstałych wcześniej, wspomnianych operowych adaptacji tej historii, będących przedmiotem pracy badawczej. Okazuje się bowiem, że na próżno szukać w analizowanych przez kompozytora-literaturoznawcę dziełach wizji odważnej bohaterki, operowej heroiny, której siła pozwala na stawienie czoła tajemniczemu Halewijnowi. Królowej, w ujęciach muzyczno-dramatycznych, stawały się rycerkami podporządkowanymi Maryi i wierze chrześcijańskiej, ofiarami tragicznie uwikłanej psychiki czy uosobieniami cywilizacji, bezsilnej w starciu z siłami natury. Tkwiący w bazowym dla kompozytorów materiale potencjał stworzenia postaci dzielnej i walecznej królowej pozostał niewykorzystany.

Nie bez znaczenia jest fakt, że zarówno idea interpretacji integralnej, jak i praktyka *art-based research* mają wiele punktów stycznych, które wydobywają (w przypadku humanistyki artystycznej) i umacniają (w przypadku interpretacji integralnej) znaczenie obu perspektyw badawczych jako odpowiednich do badania zjawisk współczesnej kultury, pozwalają na „wrażliwe rejestrowanie perspektyw” (Kosińska, 2016, s. 14) stanowiących mozaikę głosów i myśli porządkowanych (bądź chaotycznie rozrzuconych) w nieskończonych narracjach. *Art-based research* akcentuje szczególnie silny nacisk na subiektywność ekspresji jako *clou* badań, ekspresji, której włączenie do myśli muzyczno-teoretycznej stanowiło jeden z głównych postulatów interpretacji integralnej – szczególnie w przypadku dzieł o charakterze adherentnym, jakim jest omawiana *Chanson de geste*.

Bibliografia podmiotowa

Załęcki, J. (2023). *Chanson de geste* [partytura]. [Niepublikowany wydruk komputerowy].

Bibliografia przedmiotowa

- Holz, F. (1929). *Die Mädchenräuberballade. Eine kritische Betrachtung von 120 Fassungen aus deutschen und fremdländischen Sprachgebieten als Beitrag zur vergleichenden Literaturgeschichte*. Heidelberg: Paul Braus.
- Kosińska, M. (2016). Między autonomią a epifanią. *Art-based research, badania jakościowe i teoria sztuki. Sztuka i Dokumentacja*, 14, 12–27.
- Leavy, P. (2018). *Handbook of Art-Based Research*. New York: Guilford Publications.
- Nycz, R. (2017). Nowa humanistyka w Polsce: kilka bardzo subiektywnych obserwacji, koniektur, refutacji. *Teksty Drugie*, 27 (1), 18–39.
- Nygaard, H. O. (1958). *The ballad of Heer Halewijn, its forms and variations in Western Europe. A study of the history and nature of a ballad tradition*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- Oostrom, F. van. (2016). *Stemmen op schrift. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur vanaf het begin tot 1300*. Amsterdam: Bert Bakker.
- Pasińska, A. (2023). Muzyka słuchana przez szkiełko. *Musica Electronica Nova 2023. Glissando*, <https://glissando.pl/relacje/muzyka-sluchana-przez-szkieelko-2023/>
- Pauli, Ż. (1838). *Pieśni ludu polskiego w Galicji*. Lwów: Kajetan Jabłoński.
- Suprynowicz, A. (2023). Łąki elektryczne. *Ruch Muzyczny*, 13, <https://ruchmuzyczny.pl/article/3265>
- Tomaszewski, M. (2000). *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie.
- Vanhecke, J. (2000). *Het hoofd werd op de tafel gezet. Heer Halewijn in Vlaanderen en Nederland*. Tielt: Lannoo.
- Weststijn, J. (2017). Maagdekens bloed dat snijdt zo zoet. Over Heer Halewijn en vergelijkbare verhalen. *Spiegel Der Letteren*, 59 (4), 427–451.
- Willems, J. F. (1836). Halewyn. *Anzeiger Für Kunde Der Deutschen Vorzeit*, 5, 448–451.
- Willems, J. F. (1848). *Oude Vlaemsche liederen*. Gent: F. en E. Gyselyncck.
- Workman, L. J. (1991). Medievalism. W: N. J. Lacy (ed.). *The New Arthurian Encyclopedia* (s. 316–318). New York: Garland.

“Halewijn” in the shadow of the princess – “Chanson de geste” composition as *art-based research* in the light of integral interpretation

Summary

This article examines Jan Załęcki’s “Chanson de geste” composition inspired by the medieval Flemish ballad “Het lied van heer Halewijn”, whose adaptations formed the focus of his literary research. Applying the analytical methods of Mieczysław Tomaszewski, the study reveals the work’s complex and multifaceted vision of the Middle Ages, reinforcing its message as a universal legend of a valiant princess. The creative process was facilitated by the composer-literary scholar, who conducted a critical analysis of the portrayals of this heroine created by other authors. The case illustrates the value that creative activity can bring to scientific research, highlighting the effectiveness of arts-based research methodologies

Słowa kluczowe: medievalizm, flamandzka ballada średniowieczna, ludowa pieśń polska, kreatywność w badaniach humanistycznych

Keywords: medievalism, medieval Flemish ballad, Polish folk song, creativity in humanistic research