

Géza Csáth

Muzykanci (1913)

Géza Csáth (wł. József Brenner, 1887-1919) – okreśłany jest mianem „Gogolowskiego płaszcza”, spod którego wyłoniła się cała literatura współczesna nad Dunajem i Tisą (Péter Esterházy)¹. Ten nowelista, psychiatra, psychoanalityk, krytyk muzyczny – by wymienić jedynie niektóre z jego powołań – urodził się w Szabadce (Suboticy) w Wojwodinie, wówczas należącej jeszcze do „Wielkich Węgier” powstałych na mocy kompromisu 1867 roku, a od czasu traktatu w Trianon (1919) – do Serbii. Od najmłodszych lat pisanie było dlań oczywistością, o czym świadczy zachowany i częściowo opublikowany dziennik osobisty pisarza z lat 1897-1919. Ojciec Csátha, József Brenner senior, jako czynny organizator życia muzycznego regionu, przekazał synowi zamiłowanie do muzyki. Osierocony przez matkę w 1895 roku chłopiec rozwijał się nadzwyczaj szybko: grał na skrzypcach, wyróżniał się w szkolnych wypracowaniach, zaczął publikować w lokalnych gazetach już w 1903 roku, a po przybyciu do Budapesztu rychło został krytykiem muzycznym najważniejszych z tamtejszych czasopism, włącznie z Nyugatem. Bogactwo talentu skłaniało go to ku plastyce, to ku muzyce (ból serca miał łagodzić spacerując po okolicznych wsiach ze skrzypcami w rękę). Jednocześnie z postępami pracy pisarskiej młody autor zdecydował się zostać lekarzem. Po ukończeniu c. i k. Uniwersytetu Medycznego w Budapeszcie podjął się praktyki psychiatrycznej w klinice chorób psychicznych i nerwowych pod kierunkiem jednego z ojców węgierskiej psychiatrii, profesora Ernő Moravcsika, ucznia samego „ojca-założyciela” dyscypliny, Emila Kraepelina. W późniejszych latach doktor Brenner praktykę medyczną łączył będzie z pracą pisarską, o czym świadczą mogą liczne tomiki nowel, które wydawał pod pseudonimem Géza Csáth, m.in. Ogród czarownika (A varázsló kertje, 1908), Popołudniowa drzemka (Délutáni álom, 1911), Piernikarz Schmitt oraz Muzykanci (Schmitt

¹ P. Eszterházy, *Przedmowa*, przeł. E. Cygielska, w: D. Kosztolányi, *Ptaszyna*, przeł. T. Worowska, Warszawa 2011, s. 9.

mézeskalácsos, Muzsikusok, 1913). W roku 1911 pewien rozgłos zyskują także dramaty jego autorstwa, *Janika i Środa popielcowa*. Brenner-Csáth częstokroć spędza wakacje jako lekarz sanatoryjny na ówczesnych Górnych Węgrzech (węg. Felvidék), a dzisiejszej Słowacji. Po wybuchu I wojny światowej leczy pacjentów w Wojwodinie, o czym świadczą zachowana do dziś w Szabadce Księga pacjentów z lat 1915-1916 (A páciensek könyve): bogato ilustrowane i komentowane przez autora adnotacje do niemal czterech tysięcy przypadków, którymi dane mu było się zajmować.

Cena za tę błyskotliwie rozwijającą się karierę okazała się jednak bardzo wysoka. Odziedziczony po śmierci matki hipochondryczny lęk przed gruźlicą powoduje, że po jej stwierdzeniu u Csátha, jak się później zresztą okazało błędnym, Brenner zażywa o świcie 20 kwietnia 1910 roku pierwszą dawkę morfiny. Początkowa euforia pozwala mu co prawda napisać w cztery tygodnie pionierskie studium psychoanalityczne *O mechanizmach psychicznych chorych nerwowo* (1911, lepiej znane pod tytułem reedycji z roku 1978: *Dziennik chorej umysłowo*), inspirowane pracą Carla Gustava Junga *Über die Psychologie der Dementia praecox* (1907), lecz radość z nieskrępowanego rozwijania możliwości twórczych wkrótce przeradza się w postępujące uzależnienie. Jego literackim odbiciem jest najśłynniejszy tekst Csátha, „dziennik morfinisty” (morfinista napłó) powstały prawdopodobnie w latach 1912-1913. Dążenie do uporządkowania własnej egzystencji okazuje się tu jednocześnie próbą połączenia narracji diarystycznej z prozatorską: opowieść o licznych podbojach seksualnych młodego lekarza w prowincjonalnym sanatorium, skonstruowana przez odwołania do Markiza de Sade czy Casanovy, kontrastuje brutalnie z zapiskami z roku 1913: fragmentarycznym i chaotycznym dyskursem o walce z uzależnieniem.

To właśnie analiza wydanych w ostatnich latach dalszych tomów dziennika pozwala obserwować schizofreniczny niemal dwugłos między światem nowel a egzystencją autora. W dzienniku osobistym doktor Brenner podejmuje uporczywe nawroty do sytuacji problematycznych czy wręcz traumatycznych, które przekładają się też na nowe formy zapisu. Walka z morfiną owocuje wytworzeniem szeregu kodów, skrótów, znaków wykorzystywanych dla opisu nałogu, ale również stanu zdrowia, masy ciała, defekacji, menstruacji żony czy pobieranych leków. W prozie Csátha zaznacza się zaś stopniowe przejście od konwencji secesyjnej pierwszych opowiadań po złożoną, polifoniczną konstrukcję późniejszych cyklów nowel, opartych na świadomym przeciwstawianiu poetyk, wydobywaniu kontrastów językowych, stylistycznych i etycznych, okrucieństwie inscenizacji rodzącego się popędu seksualnego, który prowadzi do tytułowego Matkobójstwa czy też powieszenia kota, a później pięcioletniej dziewczynki (Mała Emma). Jednocześnie liczne teksty oparte są na odwołaniach do lat młodości, inscenizacji wspomnień i nawrotach do wydarzeń

z dzieciństwa. To do tej drugiej grupy należą Muzykanci: nostalgiczne wspomnienie o c. i k. orkiestrze prowincjonalnej, czuła refleksja o problemie autentyczności i sukcesie twórczym, którą można czytać zarówno jako powrót do młodości pisarza w Wojwodinie, jak i ilustrację zaproponowanej przez doktora Brennera modyfikacji topiki freudowskiej. W swoich pracach psychoanalitycznych zaproponował on podział na cztery kompleksy główne i dwa poboczne: seksualności, zdrowia, pieniędzy, ambicji oraz dziedzictwa i religii. Późne nowele ilustrują często tę koncepcję, zwłaszcza linie napięć między ambicją, pieniędzmi a seksualnością.

W ten sposób pisarz i lekarz, doktor Brenner i Géza Csáth, poddaje swoje życie podwójnej narracji: ilościowej, przejawiającej się w tabelach i zestawieniach, aż po psychosomatyczne wyliczenia lektur i odbytych stosunków płciowych – w dzienniku, oraz poetyckiej, nowelistycznej.

W swoim studium psychoanalitycznym Brenner reasumuje wreszcie najważniejsze wątki myśli psychiatrycznej swojej epoki. Jako uczeń Moravcsika, przyswoił on innowacyjne wówczas metody leczenia farmakologicznego, lecz – jak świadczy o tym dziennik – stosował je jednak najczęściej dla uspokojenia własnych niepokojów (od paraldehydu po brom, aspirynę, alkohol czy morfinę). W studium dostrzec można niemal jawnie skrzyżowanie dwóch tożsamości autora: z jednej strony fachowy, medyczny opis przypadku, wyniki testów na inteligencję czy kojarzenie słowne przeprowadzonych lege artis – z drugiej postępujące utożsamianie się lekarza z panną G., pacjentką cierpiącą na schizofrenię. Jej grafomańskie dzienniki poddaje on selekcji, by następnie wcielić wybrane fragmenty, niemal bez komentarza. Nie kryjąc fascynacji sposobem myślenia pacjentki, Csáth podważa istniejące w epoce granice „szaleństwa” i „normalności”, by zarazem – poprzez utożsamienie z chorą – spróbować zrozumieć własne życie, które rozpada mu się w dłoniach.

Jego kres nadejdzie wkrótce: w roku 1919 Csáth zastrzelił swoją żonę, by następnie popełnić samobójstwo na granicy Wojwodiny i okrojonych po wojnie Węgier. Symbolicznej granicy świata, którego już nie ma.

Mateusz Chmurski

Bibliografia (w języku polskim)

- Géza Csáth, *Matkobójstwo*, przeł. Feliks Netz, „Tak i Nie” 1989, nr 19, s. 12; „Wyrazy” 1996, nr 2, s. 56-61; „Plus Minus” 1998, nr 11, s. 15.
 Géza Csáth, *Zaba*, przeł. Feliks Netz, „Panorama” 1989, nr 25, s. 20-21.
 Géza Csáth, *Opowiadania*, przeł. Robert Zmùda-Trzebiatowsczi; *Dziennik 1912*, przeł. Anna Górecka, *Dziennik 1915 (12 III – 18 IV)*, przeł. Robert Zmùda-Trzebiatowsczi, „Literatura na Świecie” 2001, nr 2-3.

Géza Csáth, *Piernikarz Schmith*, przeł. Robert Zmùda-Trzebiatowski,
„Literatura na Świecie” 2002, nr 7-8.

Elżbieta Cygielska, *Csáth*, „Literatura na Świecie” 2001, nr 2-3.

Muzykanci*

W mieście mówiono o nich po prostu muzykanci. Nikt dokładnie nie znał ich nazwisk, mylono ich: Kulhanek, Manojłowics?... Wyśmiewano ich, lekko nimi pogardzano i zarazem poważano ich w pewien sposób. Gdy w niedzielę na sumie zabrzmiał w kościele głos trąb tak, że poniektórzy gimnazjalista zadrżał i zbladł, wówczas i zwyczajny ludek być może pomyślał o nich przez moment z pewnym uznaniem – o muzykantach przybyłych z daleka, z Czech, aby godnie czczono Pana w mieście, w której nikt nie potrafił grać na trąbce z nut. A zresztą, oni sami też woleli się nad tym nie zastanawiać.

Obco się czuli w tym mieście, a jeśli w murowanym teatrzyku, gdzie zimą przygrywali do spektakli, zdarzył się w jakiejś patriotycznej sztuce *Marsz Rakoczego*, zerkali zawsze na widownię z głębi kanału dla orkiestry z niezrozumieniem i nieufnością. Publiczność – mowa tu o latach 90.² – bez wyjątku z wrzawą pokrzykiwała i rzęsiście klaskała. Tego nie można było zrozumieć. Bo przecież oni grali ten kawałek we właściwym tempie i nie zdarzył się większy błąd – jeśli nie uznamy za błąd niemiłosiernie skrzeczących dźwięków puzonu – więc czym się różnił ten utwór od innych? I wówczas to oni gardzili po trosze publicznością.

A również i dlatego, że miasto, któremu dyrygent wielokrotnie składał wnioski w tej sprawie, nie chciało kupić nowej „trąby”. Stary puzon był już niedobry i Kumpert, który trafił tu jako trębacz, nie umiał już z niego nic wydobyć. Kumpert nie był człowiekiem zbyt gorliwym i daleko mu było do tego, żeby go nazwać ambitnym, a jednak ten prawie łysy Czech o małym czerwonym nosie wielokrotnie brał instrument do domu i grzebał w nim, żeby jego dźwięk choć odrobinę się poprawił. Próżny był jednak wszelki trud.

Całymi latami puzon jednakowo fałszywie skrzeczał i rzeźił w orkiestrze. Nic innego nie pozostało Kumpertowi, jak poprosić grającego na kotłach Suseka.

– Bardzo Cię proszę, gdy coś zauważysz, wal tak mocno, jak tylko potrafisz. W istocie tak załatwili sprawę, że podczas partii nieszczęsnego puzonu Susek zawsze z całą siłą rzucał się na bęben.

To wspaniałe silne bębnienie wypełniało cały teatr i znakomicie zagłuszało niewielką orkiestrę. Słyszeć było jedynie blade pobrzękiwania

* G. Csáth, *Muzsikuskok*, w: *idem, Mesék, amelyek rosszul végződnek. Összegyűjtött novellák*, Budapest 2008 (1994), s. 291-298.

² Chodzi o lata 90. XIX w. (przyp. tłum.).

i strzępy dźwięków lichych trąbek. To jednak wydawało się imponujące. Rzemieślnicy siedzący na parterze spoglądali po sobie, a burmistrz zajmujący wraz z rodziną większość łóż, doszedł do wniosku, że orkiestra nie jest wcale taka zła, jak głoszą tutejsi znawcy muzyki.

Jeśli chodzi o muzykantów, oni na ten temat nie mieli zdecydowanej opinii. Kiedy po przedstawieniu wydobyli się z kanału na ulicę i niebawem zasiedli w pobliskiej karczynie przy winie, nawet słowo nie padło o muzyce. W ich oczach był to jedynie sposób zarabiania na życie, a o tym nie ma zwyczaju rozmawiać. Zresztą po pewnym czasie odzwyczaili się w ogóle od rozmów o muzykowaniu. Środowisko, w którym żyli, najbardziej ceniło sobie Cyganów i odzwyczailo ich od myśli, że bywają ludzie, w życiu których muzyka może być sprawą najwyższej wagi. A przecież wszyscy, choć byli nieokrzesanymi ludźmi i muzykami o znikomym wykształceniu, coś jednak odczuwali. Muzyka, dobra muzyka, była dla nich przeżyciem, podniętą i czarem. Niekiedy Stoczek, dyrygent, podczas jakiegoś aktu przedstawienia inicjował *Egmonta* Beethovena (co prawda bardzo rzadko, bo dyrektor teatru żądał hałaśliwych walców i marszów). A wtedy rozbłykiwały ich spojrzenia i już po kilku taktach grali z pełną uwagą, zainteresowaniem, a nawet zapałem. Jakieś mgliste przecucia i pragnienia budziły się w nich pod wpływem cudownych symfonii mistrza, z których niegdyś jedną czy dwie grali wszyscy u siebie w Pradze, Wiedniu czy Preszburku³ w młodych latach, a może za czasów służby wojskowej. Tęsknoty i marzenia budziły się w sercach otłuszczonych od alkoholu. Marzyli o sukcesach, wspaniale oświetlonych i pierwszorzędnie wyposażonych salach koncertowych, o wielkich pełnych orkiestrach i słynnych dyrygentach.

Jak się tutaj znaleźli w tym niekulturalnym węgierskim mieście, dzięki czemu, z jakiego powodu, o tym nikt nie lubił rozmyślać. A przecież było to oczywiste. Wszystkim brakowało techniki. To, do czego doszli, było mierne, a nawet mniej niż mierne. U pierwszego skrzypka Berána, któremu wejście do piątej pozycji sprawiało tyle trudności, że nigdy nie zagrał on wysokiej partii *a vista* (nawet przypadkiem), zawsze jakiś zgrzyt, niczym nieznaną włóczęgą, wałęsał się wśród wysokich tonów. Zupełnie tak samo Berán nie mógł się nigdy nauczyć węgierskiego, choć już od dwudziestu lat mieszkał na Węgrzech, a w domach, gdzie dawał lekcje, nie za bardzo mówiono po niemiecku. Wiecznie cierpiał męki i pocił się, żeby uczniowie nie wyśmiali jego niezrozumiałych komicznych zdań, nic na to jednak nie mógł poradzić. Szukop, flecista, nie umiał dokładnie dostroić się i pod koniec aktów – jeśli dawano operetkę – regularnie grał niemal o pół tonu wyżej niż skrzypce.

³ Preszburk (niem. Pressburg, węg. Pozsóny) – obecnie stolica Słowacji Bratysława (przyp. tłum.).

I tak dalej, u każdego były poważne błędy, z powodu których w porządnej orkiestrze byliby bezużyteczni. To właśnie ich połączyło, wypędziło z dala od wielkich niemieckich muzycznych metropolii oraz poważnych koncertów i rzuciło wszystkich na Węgry, gdzie nikt nie potrafił opłacić dobrych muzyków.

Tylko grający na bębnach Susek był jedynym wśród nich zdolnym człowiekiem. Swego czasu komponował i studiował w Pradze muzykę baroku. Przynajmniej tak mówił i raczej można mu było wierzyć. Nigdy nie pomylił się w pauzach, nie wchodził przed czasem, grał piano i forte, czym nikt z nich się nie przejmował, a już najmniej dyrygent. I kiedy dotykał talerzy, bębienka czy trianglera, odczuwało się w tym wytworną lekkość i dużą rutynę. Wszyscy go szanowali i trochę mu zazdrościli tej satysfakcji, którą czerpał z własnej sztuki i fachowego przygotowania. Wspaniale umiał pisać nuty. To właśnie on przepisywał nuty dla teatru, dzięki czemu lepiej zarabiał nawet od Berána, który przecież uczył w tak dobrych domach. Udzielanie lekcji wykańcza i niszczy muzykującego. Przepisywanie nut stanowi natomiast przyjemność i rozrywkę dla tego, kto się na tym zna. Z całą pewnością przepisywanie nut było dla Suseka zajęciem regenerującym.

Pozostali dużo pili. Mieli ku temu powody. Już sama muzyka wydelekaca i czyni nerwy wrażliwymi. A przecież muzyka powinna, choćby w części, dać grającemu rekompensatę. Zachwyt, ekstazę, przyjemne podniecenie i to dzień w dzień. A oni otrzymywali to bardzo rzadko. W normalnych warunkach zupełnie ich nie interesowało i nie podniecało to, co grali. Nienawidzili zwłaszcza angielskich operetek i węgierskich folklorystycznych sztuk teatralnych. W kościele musieli wykonywać msze nudnych i pozbawionych talentu kompozytorów niemieckich. Rzadko trafiało im się grać *Requiem* Cherubiniego. Ten utwór grali dobrze i jakimś cudownym trafem bezbłędnie. Być może dlatego, że tonacja nie wymagała zastosowania nieprzyjemnych i fałszywych dźwięków zepsutych instrumentów dętych. Zresztą wszelkie granie było dla nich źródłem bólu i niezadowolenia. Dobrze wiedzieli, jak marne i słabe są ich wszystkie wykonania. A więc musieli pić więcej niż, dajmy na to, jakiś inny muzyk, który również naucza gry na skrzypcach, a więc psuje sobie nerwy, z tym tylko, że w dobrej muzyce odnajduje pewne zadośćuczynienie. A więc pili po pierwsze z powodu złego nędznego losu, po drugie z poczucia własnego beztalentia, po trzecie dla zrównoważenia zdenerwowania i zmęczenia udzielaniem lekcji, po czwarte z powodu niezadowolenia i nieprzyjemnego odczucia, jakie wzbudzało w nich słuchanie własnej muzyki.

Wlewali w siebie potężne dawki. Kulhanek zaczynał rano od trzech szklaneczek sznapsu, przed południem wypijał dwie szklanice piwa, a póź-

niej do północy regularnie wypijał dziesięć do dwunastu szprycerów. Szukop w stosunku do niego wypijał jeszcze więcej, bo żył tylko palinką i rumem i dziennie spożywał osiem do dziesięciu szklanek po sto gram. O dyrygencie Stoczku nie ma nawet co mówić.

Uczył się muzyki w Budapeszcie, opowiadał wszystkim, że u samego Erkela⁴, ale porzucił naukę. Trafił do domu wariatów z powodu jakiejś miłości i przez półtora roku żył w zamknięciu; później, kiedy go wypuszczono, wszędzie ubiegał się o posadę. Ponoć był całkiem zdrow, kiedy przybył do tego miasta. Pełen ambicji, siły i planów, w torbie podróżnej przywiózł szkic symfonii. Przez wiele miesięcy siedział burmistrzowi na karku, żeby ten dał mu oboistę i fagocistę. Chciał pełnej orkiestry i mówił, że nauczy ją grać *Trzecią Symfonię*. Cała sprawa jednak utknęła. Nie dostał ani oboisty, ani fagocisty, a z niepełną orkiestrą nie chciało mu się trudzić. Po roku zawiesił nawet próby i wykonywał wszystko po jednym przegranium. Po dwóch latach już dużo pił, codziennie był pijany i sprzedawał fortepian. W trzecim roku wystawił na sprzedaż drogie ogromne partytury *Tristana* i *Lohengrina*, które do tej pory z wielkim pietyzmem przechowywał w domowej szafie. Oczywiście nie znalazł się nikt, kto chciałby to kupić. W piątym roku znów jakby się do czegoś zabrał. Napisał małe *Adagio* na skrzypce i fortepian, wysłał do Budapesztu i wydali. Był to dla wszystkich dzień radości. Zachwalali to swoim uczniom z wielkim hałasem i jeśli ktoś cokolwiek umiał, to musiał kupić nuty. Było to oczywiście naśladownictwo Wagnera, mała skromna i głupiutka kompozycja, wszelako jednak wydrukowano zapis. Dzięki temu dyrygent kupił sobie czarne ubranie i znów pojawił się u burmistrza w sprawie oboisty i fagocisty. Burmistrz obiecał przedstawić wniosek Radzie Miejskiej. Minęło pół roku i Rada wniosek odrzuciła. Po tym wszystkim Stoczek znowu wrócił do palinki.

I pozostał już przy niej. Przez dziesięć lat wyhodował sobie śliczną marskość wątroby. Któregoś ranka zwymiotował krwią i po paru dniach nastąpił koniec. Ponoć długo dyskutowano, czy na pogrzebie ma oddać mu posługę jego orkiestra czy inna. Wreszcie zdecydowano, żeby zawezwać orkiestrę ochotniczej straży pożarnej, znieawidzonego rywala, o której zwykli zawsze mówić jedynie tonem pogardy i lekceważenia. Stali tam wszyscy wokół trumny: Berán, Kulhanek, Manojlovics, Szukop i inni. W obliczu smutnej okoliczności wszyscy byli już napełnieni alkoholem i ktokolwiek dobrze by się przyjrzał, nie dostrzegłby w nich żadnego smutku albo wzruszenia. Wino chroniło ich od tej strasznej myśli, że widzą

⁴ Ferenc Erkel (1810-1893) – węgierski kompozytor, ojciec węgierskiej opery narodowej (przyp. tłum.).

przed sobą swój własny los. A od tego trzeba było uciekać, bo tak naprawdę nic nie wskazywało na to, by mieli porzucić picie. Gdyby tak otrzymali większą zapłatę, gdyby o nich zadbano, gdyby miasto kupiło im nowe instrumenty, gdyby uzupełniło skład orkiestry, żeby warto było się podnieść i oprzytomnieć... A tak w pogardzie i biedzie, z przekłętymi zepsutymi instrumentami, z których dawało się wyciągnąć jedynie kocia muzykę, można było tylko trwać przy swym losie i przeznaczeniu.

Miejscowa gazeta napisała o Stoczku, że był to nieprzeciętny talent i że swego czasu został odznaczony przez serbskiego króla. O tym nikt nie wiedział, bo też nie było to prawdą, tylko kiedyś przypadkiem po pijanemu Stoczek nakłamał któremuś z dziennikarzy. W artykule wspomniano również *Adagio* na skrzypce i fortepian jako przykład wielkiego talentu. Muzycy bardzo dumni byli z tego tekstu i wieczorem po pogrzebie pewien nauczyciel, przyjaciel orkiestry, przetłumaczył go im na niemiecki.

Po Stoczku, w dwa miesiące później, odszedł również, tak jak jego dyrygent, puzonista Kumpert. Zwymiotował krwią i już było po nim.

Nowy dyrygent, młody, krępy i nieznoszący sprzeciwu, a na dodatek niemówiący dobrze po niemiecku, wykończył pozostałych.

Pozbył się Suseka, bo ten ośmielał się wchodzić z nim w dyskusje. Beránowi uwiódł żonę i doniósł na niego do teatru, że wszystkie jego zarobki idą na alkohol. Ten też musiał odejść. Pozostałych wysłał na emeryturę. Zatrzymał może dwóch czy trzech. Następnie wymusił u miasta, żeby gaże muzyków zostały podniesione dwukrotnie. Udało mu się to. Otrzymał też oboistę i fagocistę. Spowodował zakup nowych instrumentów. Po roku w miejskim teatrze grano *Trzecią Symfonię*. Całe miasto urządziło owację na cześć dyrygenta. Dawni muzycy wysłuchali występu na galerii. Czuli, że spotkała ich wielka niesprawiedliwość. Muzyka była bowiem dobra, dokładna i czysta. Taka, o której przez tyle lat marzyli, z niejasnym przeczuciem i sercem pełnym bólu.

Myśleli o tym, jak dobrze byłoby zaczynać wszystko od początku, być młodym i pracować razem z tym upartym, utalentowanym i energicznym dyrygentem. I pod grubą warstwą tłuszczu, którą piwo utkało wokół serc przez długie dziesiątki lat, te serca ich bolały, bardzo bolały.

Nie wiedzieli, że ich tragedią było przede wszystkim to, że trafili na Węgry w drugiej połowie XIX wieku, w epoce biedy i braku kultury, kiedy nikt nie miał ochoty ani czasu zajmować się muzyką. Podniecające i niespełnione tęsknoty *nowego pokolenia* za pięknem i sztuką weszły w krwiobiegu społeczeństwa dopiero w ostatnich latach stulecia. Stoczek zmarł w samą porę. A i „muzykanci” zestarzelili się właśnie wtedy i wtedy musieli odejść od pulpitów. Nigdy się nie dowiedzieli, że byli ofiarami Węgier niemających kultury, dla których wzorcem była muzyka Cyganów.

Nie wiedzieli, że to zniszczyło ich życie, odebrało doznania muzyczne, do których mieli prawo nawet przy miernych zdolnościach, że pozostawienie ich samym sobie pozbawiło ich ambicji i nakłoniło do picia, aby nędznie żyli i w biedzie, rozczarowaniu marnie umarli.

Z węgierskiego przełożyła *Maja Paczoska-Zajączkowska*