

MICHAŁ SADOWSKI

UNIwersytet Łódzki
WYDZIAŁ FILOLOGICZNY
E-MAIL: MSADOWSKI1989@GMAIL.COM

Kategoria muzyczności w wierszu *Szopen* Kazimierza Wierzyńskiego

STRESZCZENIE

Artykuł poświęcony jest kategorii muzyczności w wierszu *Szopen* Kazimierza Wierzyńskiego. Za sprawą analizy i interpretacji utworu udowodnione zostało, że Wierzyński stworzył bogaty poetycki świat wraz z wieloma odwołaniami do muzyki. Punktem odniesienia jest przede wszystkim życie i twórczość Fryderyka Chopina. Wiersze autora *Życia Chopina* nawiązują bezpośrednio do muzyki i muzykologii w zakresie rytmu, prozodii, tematyzacji i struktur oraz technik muzycznych, co udowadnia, że za sprawą literatury można odtworzyć muzykę. Rozszyfrowano w tekście symbole i powtarzające się motywy: postać Chopina, fortepian, śmierć oraz wpływ muzyki kompozytora na emocje i życie innych ludzi. Dodatkowo wiersz Wierzyńskiego porównany został do innych utworów, które opisują postać Chopina, jego muzyki oraz problemu muzyki w literaturze.

SŁOWA KLUCZOWE

Fryderyk Chopin, Kazimierz Wierzyński, muzyka, muzyczność

Kategoria muzyczności w literaturze

Bardzo trudno dokonać jednolitej klasyfikacji obu dziedzin sztuki – muzyki i literatury, gdyż jest to zagadnienie interdyscyplinarne, niespójne gatunkowo, rozumiane różnorako w rozmaitych realiach kulturowych¹. Wielu badaczy stworzyło tezy o nieprzekładalności muzyki na inny system sztuki – system znaków.

¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 5.

Anna Barańczak uznała, że nie można przełożyć muzyki na literaturę, gdyż jest to rodzaj reakcji obronnej, próba niedopuszczenia do wybujałych czy mglistych interpretacji, formalnie niejednoznacznych². Jest to słuszne stwierdzenie, ponieważ przeważnie poeta nie zna się na zagadnieniach muzykologicznych, a używanie ich bez warsztatu może okazać się bezwartościowe, co zauważył Tadeusz Peiper, który nie zgadzał się na przypisywanie rytmom i rymom w poezji etykiety muzycznej³.

Dyskusję na temat kategorii muzyczności w polskiej literaturze rozpoczął Tadeusz Szulc w książce *Muzyka w dziele literackim*, która zapoczątkowała wiele polemicznych rozważań⁴. Wszak kategoria ta jest trudna do jednoznacznej oceny i zdefiniowania. Nigdy wcześniej, po antyku i poza romantyzmem, nie zastanawiano się nad łączeniem tych dwóch odległych dyscyplin, gdyż trudno jednoznacznie rozstrzygnąć, czym jest muzyczność i w jaki sposób badać tę kategorię. Szulc uznaje tego typu nawiązania za „pseudomuzykologiczne” i „pseudoliterackie”. Badacz jako negatywny przykład takich analiz podaje interpretację monologu Grabca, bohatera *Balladyny*, dokonaną przez Juliusza Kleintera, jako pozytywne wskazuje zaś opisy muzyki dokonane przez Thomasa Manna w *Doktorze Faustusie*. Głównym jednak zarzutem Szulca, podobnie jak Peipera, względem muzyczności jest fakt doszukiwania się związków między głoskami a nutami – te pierwsze nie mają z nią wiele wspólnego. To samo dotyczy rymu, który nie jest elementem muzycznym, ale tylko i wyłącznie literackim.

W 1952 roku kolejną krytyczną opinię na temat muzyczności wyraża Karol Górski w pracy *Muzyka w opisie literackim*, w której zwraca uwagę na fakt, iż przez długi czas nie pojawiały się w tekstach literackich opisy muzyczne⁵. Polemiczny artykuł opublikował trzy lata później Tadeusz Makowiecki w rozprawie *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, dochodząc do wniosku, że istnieją związki pomiędzy muzyką a literaturą, oraz wychodząc z propozycją badania tych relacji⁶.

W ramach ogólnej konwencji „muzyczność” – moim zdaniem – najlepiej rozpatruje Andrzej Hejmej, który twierdzi, że łączenie muzyki z literaturą w ramach strategii interpretacyjnej dotyczy tylko konkretnego dzieła literackiego.

„Muzyczność” w badaniach literackich sugeruje pewien nieokreślony bliżej źródłowy związek między literaturą a muzyką. Sama „muzyczność” to zbiór elementów charakterystycznych dla dzieła muzycznego, ujawniających się na gruncie dzieła literackiego⁷. Według Tadeusza Makowieckiego kategoria ta występuje na gruncie dzieł literackiego w pięciu przypadkach:

² A. Barańczak, *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3, s. 109.

³ T. Peiper, *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, nr 21, s. 2.

⁴ T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 36.

⁵ K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśli” 1952, nr 1/6, s. 92.

⁶ T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, s. 2.

⁷ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 59.

1. grupa elementów akustycznych w literaturze (na przykład rytm, aliteracja, asonanse, refreny, intonacje, onomatopeje – eufonia dzieła literackiego);
2. elementy treściowe w tekście literackim powiązane z utworem muzycznym;
3. niesprecyzowana treść ze względu na niedookreśloność wrażeń w przypadku badania samej muzyki (różnorakie nastroje i wrażenia);
4. kompozycja (dzieło literackie czerpie ze schematu utworu muzycznego);
5. tematyka związana z życiem czy działalnością artystyczną muzyka⁸.

W podobny sposób systematyzuje możliwości występowania muzyki w dziele literackim Józef Opalski. Wyróżnia on:

1. muzykę jako element fikcji literackiej – w obrębie dzieła literackiego występuje dzieło muzyczne wymyślone przez autora, kompozycje nieistniejące w rzeczywistości (przykłady: *Doktor Faustus* Manna czy *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta);
2. opis rzeczywistości kompozycji muzycznej, stanowiący samoistny byt wpisany w utwór literacki — opisy kompozycji muzycznych (przykłady: dzieło Manna oraz *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej);
3. utwór muzyczny jako model konstrukcyjny utworu literackiego – próba przeniesienia jakiegoś wzorca konstrukcyjnego, całości lub fragmentu, na pole literackie (na przykład *Kontrapunkt* Aldousa Huxleya czy *Niebo* Jarosława Iwaszkiewicza). W tym wyróżnieniu można wydzielić trzy możliwości pozostawienia znaków muzycznych w dziele literackim. Są to:
 - tytuł lub podtytuł utworu;
 - tytuły lub podtytuły rozdziałów lub części utworu;
 - formy narracji;
4. wyraz „muzyka” i jego pochodne użyte jako temat wypowiedzi – zabarwienie wiersza topiką muzyczną czy ukazanie stosunku bohatera do muzyki;
5. utwór muzyczny jako źródło inspiracji literackiej — poświęcenie jakiemuś utworowi muzycznemu wiersza (przykład: *Słota* Iwaszkiewicza);
6. elementy muzyki popularnej i rozrywkowej, a także religijnej wpisane w utwór literacki – elementy piosenek lub kolęd występują w tekście literackim lub są modyfikowane, nie są to jednak nawiązania z muzyki klasycznej (na przykład *Pogrzeb Reni* Brunona Jasieńskiego czy *Pamiętnik z powstania warszawskiego* Mirona Białoszewskiego)⁹.

⁸ Zob. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

⁹ J. Opalski, *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980, s. 30–40.

Hejmej systematyzuje „muzyczność” w trzech kategoriach, które inni badacze (na przykład Michał Głowiński) częściowo powielają¹⁰:

- **Muzyczność I** – może być realizowana za pomocą języka artystycznego (poetyckiego) i jego elementów, takich jak: instrumentacja głoskowa, rytm, pauza, tempo, intonacja (kadencja i antykadencja), warstwa brzmieniowa języka i jego fonetyczność, prozodia, wtrącenia czy urywane zdania.
- **Muzyczność II** – pojawia się w utworze w formie tematyżacji, nawiązującej do aktu słuchania muzyki, życia bohatera opartego na biografii jakiegoś kompozytora, opisu dzieła muzycznego lub instrumentu muzycznego. Może się realizować już na poziomie tytułu, który ma pokrewieństwo z muzyką, na przykład: nokturn, sonata, preludium, Szopen, czy cytatu, który symbolizuje coś pozamuzycznego i ma wartości konotacyjne. Dzięki tematyżacji czynnikiem muzyczności stają się śpiewność i efekty onomatopieczne.
- **Muzyczność III** – obejmuje struktury i techniki muzyczne, które są wykorzystywane w budowie dzieła literackiego i zorientowane na odtworzenie muzyki. Muzyczność ta skupia się na interpretowaniu form i technik odwołujących się do konkretnych konstrukcji muzycznych, naśladowania form cyklicznych (na przykład trzyczęściowa budowa wiersza na wzór formy sonatowej) czy użycia techniki kontrapunktu w prozie w toku narracji. Najpełniej realizowana jest w powtarzanych zespołach słów czy w opisach postaci (tak zwane lejtmotywy)¹¹.

Badanie powiązań między dwoma omawianymi dziedzinami sztuki rozpoczyna się od wyodrębnienia kategorii „muzyczności w literaturze”. Jako pierwszy temat ten podjął Steven Paul Scher, który wyróżnił trzy sfery omawianych zjawisk: pierwsza wiąże się z brzmieniowym kształtem tekstu literackiego (tak zwana „muzyka słów”), druga dotyczy szeroko pojmowanej konstrukcyjności muzyki w literaturze („struktury i techniki muzyczne”), trzecia obejmuje tematyżowanie form literackich muzyką („muzyka werbalna”)¹². Samo zjawisko nie jest zatem abstrakcyjne czy metaforyczne, jak dotychczas uważano.

Prostszy podział, dwuczęściowy, zaproponował Frédérique Arroyas, wyodrębniając poziom znaczenia (muzyka jako temat literacki) oraz formy (struktury muzyczne w literaturze)¹³.

¹⁰ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowski, J. Sławiński, Wrocław 1980 s. 101–125.

¹¹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 63–76.

¹² Zob. S. P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J. P. Baricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

¹³ F. Arroyas, *La lecture musico-littéraire. A l'écoute de „Passacaille” de Robert Pinget et de „Fugue” de Roger Laporte*, Montreal 2001, s. 41.

Możliwość łączenia poezji z muzyką, przede wszystkim na płaszczyźnie konstrukcji, dostrzegali Thomas Stearns Eliot. W 1942 roku wygłosił on odczyt pod tytułem *Muzyka poezji*, w którym stwierdził, że poeta może korzystać z takich elementów muzycznych, jak rytm i struktura utworu, i przenosić je na podłoże literackie¹⁴.

Do Paula Scherza oraz Thomasa Eliota nawiązuje Ewa Wiegandt, która używa nieco odmiennej terminologii. Badaczka również wskazuje na trzyczęściowy podział. „Muzyka w literaturze” jest ujęta jako tematyzowanie, „muzyka literatury” to ścisły związek między muzyką a poezją (cechy prozodyjne języka) i wreszcie „muzyczność literatury” to wychodzenie poza status ontologiczny literatury¹⁵.

Analogie i różnice między muzyką a literaturą

Namysł nad „muzyką w literaturze” pozwala na określenie relacji, jakie zachodzą między tymi dziedzinami sztuki, wskazanie na wpływy, analogie i intertekstualny charakter (zjawisko transpozycji, interferencji i współistnienia)¹⁶. Zestawienie tekstu literackiego z partyturą (utworem muzycznym) nazywane jest partyturą literacką¹⁷ – dochodzi tu do przenikania się dwóch różnych warstw semantycznych, do wprowadzenia radykalnych zmian w ustalonej klasyfikacji muzykologicznej i literaturoznawczej. „Partytura literacka” stanowi pomost, który łączy tekst literacki i kompozycję muzyczną. To rodzaj intertekstu, który przybiera formę *mimesis*¹⁸. W zakresie materiału nie występuje ekwiwalent, który łączyłby muzykę z literaturą albo przekładał jedną na drugą. Przeważnie jest to związek kolażowy – dwa różniące się od siebie tworzywa współistnieją lub nakładają się na siebie. Często można mówić o muzycznych czy literackich inspiracjach, które zachodzą na poziomie aluzji, cytatów czy sugestii¹⁹. Warto pamiętać, że tekst literacki można odczytywać poza jego kontekstem muzycznym i na odwrót.

W literaturze nie ma wypracowanej konwencji badania i przedstawiania muzyki. Podstawowym materiałem spajającym i tworzącym utwór literacki jest tekst (litery i wyrazy), w przypadku utworu muzycznego jest to partytura (zapis nutowy). Nie ma jasności co do tego, czym jest partytura w literaturze. W muzyce słowo „partytura” wywodzi się z włoskiego *partire* (dzielić) i oznacza szczegółowy zapis nutowy wszystkich głosów instrumentalnych i wokalnych danego

¹⁴ T. S. Eliot, *Muzyka poezji*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 34-35.

¹⁵ E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 104.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem, s. 7.

¹⁸ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 35.

¹⁹ Ibidem, s. 61.

utworu (symfonicznego, kameralnego, chóralnego i innych). Poszczególne głosy w partyturze zanotowane są na odpowiedniej liczbie pięciolinii, z których każda odnosi się do konkretnego instrumentu lub głosu wokalnego. Partytura posiada swój porządek – są to kolejno od góry: instrumenty dęte drewniane (flet, obój, klarnet, fagot), blaszane (na przykład róg, trąbka, puzon, tuba), instrumenty perkusyjne, instrumenty solowe (na przykład fortepian, harfa), głosy wokalne, instrumenty smyczkowe (pierwsze skrzypce, drugie skrzypce, altówki, wiolonczele, kontrabasy). W przypadku partytury chóralnej porządek określa się od głosu najwyższego (u góry, sopran) do najniższego (u dołu, bas). System zapisu partytury został wprowadzony pod koniec XVI wieku. Przedtem istniał tylko zapis dla poszczególnych głosów (były to tak zwane księgi głosowe)²⁰.

Badacze literatury, podejmując temat muzyczności, sugerują pewien nieokreślony bliżej związek między literaturą a muzyką. Pojawia się wszak ograniczenie: w muzyce jest nim ubóstwo semantyczności, w literaturze – ubóstwo możliwości brzmieniowych²¹.

Realizacja muzyczności w literaturze. Chopin u Kazimierza Wierzyńskiego

Od romantyzmu po współczesność poeci napisali wiele utworów, które odwoływały się bezpośrednio i pośrednio do muzyki. Postacią centralną w tych (nie tylko lirycznych) utworach jest Fryderyk Chopin ze względu na swą oryginalną osobowość, uniwersalność i ponadczasowość jego muzyki oraz uwielbienie dla artysty.

Każdy utwór o kompozytorze spełnia choć jeden z warunków muzyczności. Prawdopodobnie pierwszy wiersz o naszym znakomitym Fryderyku Chopinie napisał Leon Ulrich w 1830 roku – był to sonet *Do Fryderyka Chopina grającego na fortepianie*. Za życia kompozytora pojawiły się również inne utwory. Warto zwrócić uwagę choćby na skandalizującą powieść *Lukrecja Floriani* z 1846 roku, napisaną przez George Sand, w której według Ferencza Liszta pisarka ośmieszyła Fryderyka²². Julian Przyboś trafnie stwierdził, że wszystkie wiersze po *Fortepianie Szopena* Cypriana Kamila Norwida „powstawać będą w cieniu [tego] poematu”²³. Wśród innych ważnych dzieł wymienia się: *Szopena* Borysa Pasternaka (1932) i *Chopina* Gottfrieda Benny (1948), oryginalne „muzyczno-literackie” komentarze zwane *Notatkami o Chopinie* André Gide’a (1948) oraz wnikliwe

²⁰ J. Habela, *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998, s. 137.

²¹ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, op. cit., s. 54–57.

²² Zob. G. Sand, *Lukrecja Floriani*, tłum. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Warszawa 2009.

²³ J. Przyboś, *Przedmowa*, [w:] *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, oprac. E. Słuszkiewicz, „Biblioteka Chopinowska”, t. VII, Kraków 1964, s. 8.

interpretacje hermeneutyczne Ryszarda Przybylskiego pt. *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina* (1995), oparte na lekturze Chopinowskich listów²⁴, dalej zaś: *Promethidion* Norwida (doskonałość przesłania i formy), dzieła Marii Konopnickiej (nuta sentymentalna), wiersze Kazimierza Przerwy-Tetmajera (nastrój modernistyczny), Leopolda Staffa (ton liryczny), Artura Marii Swinarskiego (wydźwięk parodystyczny) i wielu innych, także współczesnych poetów.

Wiersze o Chopinie stanowią swego rodzaju komentarz, odnosząc się zarówno do twórczości kompozytora, jak i do epoki, w której dane mu było żyć i tworzyć. To także opis zrealizowany pod względem historycznoliterackim, powtarzający liczne stereotypy dotyczące polskiego artysty.

Poeci piszący o Chopinie skupiali się głównie na jego życiu i na kompozycjach, z określonym tłem historyczno-politycznym (emigracja, powstanie listopadowe). Zainteresowaniem cieszą się nawiązania do określonych form muzycznych (mazurków, polonezów). Część z nich widoczna jest już w samych tytułach (na przykład *Mazurek Chopina* Kazimierza Przerwy-Tetmajera, *Gdy polonez chopinowski* Marii Konopnickiej).

W prozie i dramacie motyw chopinowski jest mało wyraźny. Wyjątkiem jest twórczość Jarosława Iwaszkiewicza, który nawiązuje do kultu Chopina w każdym z rodzajów literackich (dramat: *Lato w Nohant*, liryka: *Chopin, Spotkanie*, epika: *Mefisto-Walc*). Z kolei Stanisław Wyspiański przytacza żartobliwie postać Chopina w *Weselu* – jeden z bohaterów, Nos (*alter ego* Stanisława Przybyszewskiego), mówi: „Chopin gdyby jeszcze żył, / toby pił”²⁵.

W kontekście nawiązań do Chopina, jego twórczości, a także muzykologii w ogóle, można wyszczególnić kilka grup tematycznych:

- wiersze opowiadające o muzyce Chopina;
- wiersze naśladujące kompozycje artysty;
- wiersze próbujące tłumaczyć i interpretować jego utwory;
- wiersze traktujące o życiu kompozytora lub nawiązujące do jego biografii;
- wiersze z synestezją słów i obrazów.

Jednym z poetów odwołujących się do postaci Chopina był Kazimierz Wierzyński. Owocem sympatii do kompozytora była przede wszystkim biografia *Życie Chopina*, którą poeta tworzył podczas pobytu wśród lasów Massachusetts w Stanach Zjednoczonych, gdzie w 1947 roku podjął pracę nad dziełem. Godzinami słuchał muzyki, między innymi Chopina, co nie zostało bez echa w jego twórczości²⁶. W 1949 roku ukazało się angielskie wydanie *Życia Chopina*, które przyniosło pisarzowi międzynarodową sławę²⁷.

²⁴ *Chopin i jego muzyka w literaturze*, [online] http://www.chopin.pl/np/chopin_w_literaturze.pl.html [dostęp: 10.10.2014].

²⁵ Zob. S. Wyspiański, *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Kraków 1977.

²⁶ K. Dybczak, *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1991, s. XLVIII.

²⁷ *Ibidem*, s. X.

Utwarem, który doskonale realizuje kategorię muzyczności, jest wiersz *Szopen* z tomu *Kurhany* (pierwodruk w numerze 313 „Gazety Polskiej” z 1934 roku). Tomik ten, poza odniesieniem do muzyki, realizuje typową dla Wierzyńskiego poetykę pełną patetycznych i wzniosłych obrazów i zabiegów. Stanowi próbę rewizji kreowania Chopina i innych postaci z historii Polski na wieszczów narodowych²⁸. Wysuwają się tu na pierwszy plan XIX-wieczni bohaterowie – na przykład książe Józef Poniatowski, Adam Mickiewicz czy wreszcie tytułowy Chopin. Sięganie po te postaci sprawia, że czytelnik ma wrażenie, iż poeta kieruje pewien apel, przeważnie w formie snu czy marzenia na jawie. Stanowi to o ponadczasowości wierszy z tego tomiku²⁹. Wierzyński w swoim zbiorze wierszy prezentuje dialog wewnętrzny autentycznych kochanków, wirtuozów, którzy muszą się zmagać z mitem wieszczca czy bohatera narodowego stworzonym przez zbiorową wyobraźnię Polaków³⁰. Z drugiej strony zarzuca się pisarzowi nadmierny patos i narracyjność, którą trudno zrealizować w liryce, co widać choćby w opisie świata w *Szopenie*. Ta rzeczywistość doskonale wpisuje się w ówczesne dramatyczne dzieje Polski. Poeta tworzy tym samym społeczny mit narodowościowy, krzewi wartości takie, jak waleczność i odwaga, daje wsparcie w postaci sztuki (ten postulat realizuje muzyka Chopina). Szeroko rozumiana sztuka, w tym także muzyka, plastyka, przede wszystkim poezja, ma moc przekazywania prawdy. To w niej upatrywał artysta największe dobro. To ona usprawiedliwia wszystko, w rzeczywistości mając uprzywilejowane miejsce.

W celu przedstawienia rytmiczności muzycznej Chopinowskich mazurków czy polonezów Wierzyński stosuje często wiersz sylabotoniczny, cechujący się stałą regularnością. To także jedna z cech typowych dla utworów ze wspomnianego tomiku *Kurhany*. Wiele wierszy poświęconych Chopinowi (na przykład *Ojczyzna Szopena* Stanisława Balińskiego czy *Preludium* Artura Oppmana), w tym wierszy Wierzyńskiego, realizuje tę poetykę za pomocą trzynastozgłoskowca, co nadaje im charakter muzyczny i determinuje cały utwór. Zabieg ten jest typowy dla muzyczności I. O muzycznym charakterze wiersza Wierzyńskiego świadczą też użyte wyrazy i określenia onomatopieczne, przywołujące niepewność, zwątpienie, smutek, ale i stanowiące nawoływanie do życia. Pojawia się w *Szopenie* „tupot racic i smutny bek owiec”, tam też „bębni marsz po salonach” i słyhać „alarm!”, który ma zbudzić martwych, by wzięli „do ręki piszczele”. Poza tym przywołane zostaje rondo – formę, którą realizowali klasycy wiedeńscy: Mozart i Beethoven, a także sam Chopin w latach młodości. To gatunek sprawdzający klasyczne wykształcenie muzyków, przepełniony retoryką, bezbarwny

²⁸ H. Odrozek, *W pułapce mitotwórstwa. Koncepcja jednostki w „Kurhanach” Kazimierza Wierzyńskiego w aspekcie mitu bohatera romantycznego*, [w:] Skamander. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego, t. 5, red. I. Opacki, Katowice 1986, s. 55.

²⁹ J. Kwiatkowski, *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003, s. 173.

³⁰ H. Odrozek, op. cit., s. 49.

w tematyce, efektowny pianistycznie³¹ – jak forma wiersza trzynastozgłoskowego u Wierzyńskiego – cechujący się rygiem formalnym i konsekwencją.

Innym przywołanym w utworze gatunkiem muzycznym są nokturny, skarżone ze śmiercią, „huczące pod ziemią kurhanu”. Wskazuje to na zmienne kontrasty pojawiające się w utworze muzycznym, a także w wierszu. Nokturny, które tworzył Chopin, nie były przeznaczone do prezentacji szerokiemu audytorium na salach koncertowych, ale niewielkiej grupie przyjaciół w salonach. To poetyckie, łagodne utwory fortepianowe, przeważnie krótkie, pełne rozmyślań i marzeń. Gatunek ten doskonale wpisywał się w epokę romantyzmu za sprawą lirycznych i dramatycznych obrazów, które wydobywały się z nut. Nastrojowość przepełniona była tonem intymnym i marzycielskim, poetyką nocy (fr. *nokturn* – ‘nocny’, nokturn to „pieśń nocy”) czy niepokoju. To utwory bardzo osobiste, gdyż zawierały wiele emocji – tęsknoty, niepokoju, melancholii³². W wierszu Wierzyńskiego te cechy są widoczne przede wszystkim w opisach przyrody i sztuki, które retardują tempo w utworze, natomiast czasowniki oraz wykrzyknienia, dotyczące głównie aniołów i przyrody, przyspieszają je, co jest płynne i zmienne w całym tekście. Innymi elementami muzycznymi w wierszu są metafora zapisu nutowego jako „czarny alfabet” oraz flamenco. Te powtarzające się formy muzyczne nadają ton i nastrojowość utworowi, co związane jest z muzycznością II, ale i częściowo z III.

Muzyka Chopina rozprzestrzenia się po całej ziemi i dociera do niebios. Jest ona pod opieką aniołów. W *Szopenie* słudzy Boga są nie tylko pomocnikami czy stróżami kompozytora, ale i słuchaczami (analogia do początku wiersza Juliusza Słowackiego *Anioły stoją na rodzinnych polach*)³³. Pomagają muzyce Fryderyka lecieć z wiatrem po całym świecie, odwiedzając każdy zakątek. To muzyka święta – sugeruje to, że ludzie doświadczają nieba na ziemi za sprawą mazurków i polonezów pianisty. Wszystkie kompozycje sprawiają, że ludzie się wesela, stąd zdziwienie aniołów, które patrzą na twarz skupionego i pełnego melancholii artysty. Zmartwione, nie potrafią zrozumieć, skąd w nim tyle smutku, dlaczego mgła zaległa w jego sercu. Nie opuszczą biednego artysty i będą gotowe na każdy sygnał.

Wierzyński korzysta z bardzo popularnego motywu w poezji o Chopinie, jakim jest fortepian. Ów symbol twórczości kompozytora, który był przecież narzędziem pracy artysty, wykorzystali w lirycie Leopold Staff w *Zniszczonym pomniku Chopina* czy Cyprian Kamil Norwid w *Fortepianie Szopena*. U Wierzyńskiego fortepian nie jest tylko instrumentem do tworzenia sztuki, ale staje się narzędziem, dzięki któremu Chopin może poprowadzić swój symboliczny szwadron do boju, poruszyć serca innych, a także wpływać na anioły.

³¹ *Chopin. Od Elsnera do Zimmermana. Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2010.

³² *Ibidem*.

³³ H. Odrozek, *op. cit.*, s. 55.

Fortepian jest tu również źródłem nieszczęścia i symbolem smutku. W *Szopenie* instrument ten jest „pełen czaszek i kurz popiołów przewodzi upiornemu pochodowi”³⁴, przypomina trumnę, podobnie jak u Norwida, gdzie historia instrumentu muzycznego kompozytora ma wymiar dwojaki: symboliczny i realny, bowiem wiąże się z jednej strony z aktem niszczenia wielkiej sztuki („Ideał – sięgnął bruku”³⁵), z drugiej zaś z faktycznym wyrzuceniem instrumentu przez okno pałacu Zamoyskich w czasie akcji odwetowej po zamachu na cesarskiego namiestnika Teodora Berga³⁶. Ponadto, u Wierzyńskiego fortepian ma ludzkie cechy, jest na granicy życia i śmierci, omdlewa i staje w kondukcie pogrzebowym pełnym czaszek.

W wierszu autora *Życia Chopina* przywołano całe mnóstwo żałobnych elementów, które potęgują żal i smutek po śmierci artysty. Są tu między innymi „pawie wodne na łodziach Ofelii i Julii”, „gorzkie cyprys” – symbol żałoby, a także nieśmiertelności i długowieczności, znana roślina cmentarna. Z tym miejscem akcji w wierszu związane są „siejące zły zamęt” upiory i zjawy, a także „ślepy duch kłęski”, wydający „wieczny lament”. Wspomniane są również nokturny jako pieśni nocy oraz kurhan jako miejsce pochówku utworów Chopina. Wszystko to świadczy częściowo o funeralnym charakterze tego wiersza.

Przywołanie konkretnych zdarzeń z życia kompozytora podnosi dramatyzm utworu Wierzyńskiego. Poeta pyta: „Cóż ta wyspa?”. Zastanawia się, czy pobyt na niej dał „dzban szczęścia”, czy może „ciemną urnę” lub „zły zamęt”. Te wątpliwości przywodzą na myśl pobyt kompozytora na Majorce z George Sand w latach 1838–1839. Podczas podróży Chopin przemókł i zachorował. W klasztorze Kartuzów w Valldemozie na Majorce, w którym zamieszkał z Sand oraz jej dziećmi Maurycem i Solange, nie było ogrzewania, co negatywnie wpłynęło na jego zdrowie³⁷. Kolejne przywołane w wierszu fakty z życia kompozytora to dawane koncerty „po Szkocji, po Anglii”, przedostatni przystanek Chopina przed spotkaniem z aniołami. W 1848 roku kompozytor za namową uczennicy Jane Stirling udał się w długą, fatalną w skutkach podróż po Wielkiej Brytanii. Kompozytor pomimo troskliwej opieki bardzo źle zniósł tułaczkę. W gorączce i wyczerpaniu 16 listopada 1848 roku dał ostatni w życiu koncert – w sali Guildhall w Londynie, na rzecz polskich emigrantów³⁸. Wszystkie te odwołujące się do biografii Chopina motywy są charakterystyczne dla muzyczności II, o czym świadczy już sam tytuł wiersza.

Chopin jest uważany za jednostkę wybitną. Świadczy o tym przyrównanie go do Konrada z *Dziadów* części III Adama Mickiewicza. Jako wybrany przez Boga, artysta staje się narodowym męczennikiem, Tyrteuszem, grającym bojową

³⁴ *Chopin i jego muzyka w literaturze*, op. cit.

³⁵ C. Norwid, *Dzieła zebrane*, t. 1, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 536.

³⁶ A. Witkowska, R. Przybylski, *Romantyzm*, Warszawa 2009, s. 430–431.

³⁷ K. Wierzyński, *Życie Chopina*, Kraków 1978, s. 240–252.

³⁸ Ibidem.

pobudkę³⁹, a jego muzyka ma koić serca Polaków zranionych przez zawirowania historyczne. W tym celu Wierzyński przywołuje cytat z refrenu pieśni Konrada:

Z Bogiem lub mimo Boga! Podajcie im szpadę.
Otrąbić szturm! Ja wiode. Ja jestem Konradem⁴⁰.
(akt I, scena 1, w. 468–469)

W utworach poetyckich poświęconych kompozytorowi powtarza się wiele motywów i obrazów, powielane są liczne rozwiązania formalne w sposobie konstruowania obrazu muzyki i samego Fryderyka. Wśród stereotypowych rozwiązań pojawia się charakterystyka fortepianu. Opiera się ona na takich cechach, stanach, doświadczeniach i wartościach, jak: osamotnienie, alienacja, wyobcowanie, cierpienie, choroba i wrażliwość artysty. Obrazy te są nacechowane polskością, patriotyzmem, nostalgią. Utwory, choć są wyrazem osobistych przeżyć, podejmują także kwestie ogólnoludzkie i uniwersalne. Poza te ramy, także w kategorii muzyczności I, II i III, nie wychodzi Wierzyński, który realizuje tematyzację muzyczną w formie przywołań gatunków muzycznych.

Na uwagę zasługują konkretne formy muzyczne (rondo, nokturny), które doskonale współgrają z tonem tekstu Wierzyńskiego i jakby narzucają mu nastrojowość. To samo dzieje się, gdy pisarz nawiązuje do biografii Chopina. Wątpliwości interpretacyjne pojawiają się, gdy poeta przywołuje konkretne wydarzenia z życia pianisty. Bez znajomości biografii kompozytora czy wiedzy z zakresu muzykologii utwór może być nieczytelny, zwłaszcza że nazwisko Chopina pojawia się jedynie w tytule.

THE CATEGORY OF MUSICALITY IN THE LITERATURE IN THE POEM *SZOPEN* BY KAZIMIERZ WIERZYŃSKI

ABSTRACT

The article is devoted to the category of musicality in the literature in the poem *Szopen* by Kazimierz Wierzyński. Through the analysis and interpretation of the work, it has been proved that he created a rich, poetic world along with many references to music. The point of reference is primarily the life and work of Frederic Chopin. According to the poems the author of *Life of Chopin* refers directly to the music and musicology in terms of rhythm, prosody, thematisation and structures and musical techniques, which proves that through literature one can play music. There were deciphered the text symbols and recurring motifs: the figure of Chopin, piano, death and the impact of the composer's music on emotions and other people's lives. In addition, the poem of Wierzyński was compared to the other writings that describe the character of Chopin's music and problem of music in literature.

³⁹ H. Odrozek, op. cit., s. 57.

⁴⁰ A. Mickiewicz, *Dziady cz. III*, red. S. Pigoń, Warszawa 1969.

KEYWORDS

Frederic Chopin, Kazimierz Wierzyński, music, musicality

BIBLIOGRAFIA

PODMIOTOWA

1. Mickiewicz A., *Dziady cz. III*, red. S. Pigoń, Warszawa 1969.
2. Norwid C., *Dzieła zebrane*, t. 1, oprac. J. W. Gomulicki, Warszawa 1966.
3. Sand G., *Lukrecja Floriani*, tłum. Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Warszawa 2009.
4. Wierzyński K., *Wybór poezji*, oprac. K. Dybciak, Wrocław 1991.
5. Wierzyński K., *Życie Chopina*, Kraków 1978.
6. Wyspiański S., *Wesele*, oprac. J. Nowakowski, Kraków 1977.

PRZEDMIOTOWA

1. Arroyas F., *La lecture musico-litteraire. A l'écoute de „Passacaille” de Robert Pinget et de „Fugue” de Roger Laporte*, Montreal 2001.
2. Barańczak A., *Poetycka muzykologia*, „Teksty” 1972, nr 3.
3. *Chopin i jego muzyka w literaturze*, [online] http://www.chopin.pl/np/chopin_w_literaturze.pl.html [dostęp: 10.10.2014].
4. *Chopin. Od Elsnera do Zimmermana. Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. E. Dziębowska, Kraków 2010.
5. Dybciak K., *Wstęp*, [w:] K. Wierzyński, *Wybór poezji*, Wrocław 1991.
6. Eliot T. S., *Muzyka poezji*, [w:] idem, *Szkice krytyczne*, tłum. M. Niemojowska, Warszawa 1972.
7. Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowski, J. Sławiński, Wrocław 1980.
8. Górski K., *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśli” 1952, nr 1/6.
9. Habela J., *Słowniczek muzyczny*, Kraków 1998.
10. Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
11. Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
12. Kwiatkowski J., *Dwudziestolecie międzywojenne*, Warszawa 2003.
13. Makowiecki T., *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.
14. Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
15. Odrozek H., *W pułapce mitotwórstwa. Koncepcja jednostki w „Kurhanach” Kazimierza Wierzyńskiego w aspekcie mitu bohatera romantycznego*, [w:] *Skamander. Studia o twórczości Kazimierza Wierzyńskiego*, t. 5, red. I. Opacki, Katowice 1986.
16. Opalski J., *Chopin i Szymanowski w literaturze dwudziestolecia międzywojennego*, Kraków 1980.
17. Peiper T., *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, nr 21.
18. Przyboś J., *Przedmowa*, [w:] *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, oprac. E. Słuszkiewicz, „Biblioteka Chopinowska”, t. VII, Kraków 1964.
19. Scher S. P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, eds. J. P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982.
20. Szulc T., *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937.
21. Wiegandt E., *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
22. Witkowska A., Przybylski R., *Romantyzm*, Warszawa 2009.