

Nietzsche F., *Pisma pozostałe*, t. 1, przeł. B. Baran, Kraków 1993.

Sławek T., *Morze i ziemia. Dyskursy historii*, „Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” 1992, nr 1239.

Schulz B., *Exposé o „Skleпах cynameonowych”*, w: J. Ficowski, *Okolice „Sklepow cynameonowych”*, Kraków 1986.

White H., *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore 1973.

Žižek S., *Przekleństwo fantazji*, przeł. A. Chmielewski, Wrocław 2001.

ABSTRAKT

Celem artykułu jest zanalizowanie sposobu literackiego przepracowania historii stalinowskich Węgier oraz prób poprowadzenia narracji w konwencji surrealistycznej w utworze *Nanizane na sznurek* Petera Esterhazy'ego. Problem przedstawiania i jednoczesnego kreowania zdarzeń zostanie zbadany z wykorzystaniem metodologii historyzmu, badań kulturowych, behawioryzmu, badań nad językiem (ze szczególnym uwzględnieniem prac Jacques'a Lacana). Poza wymienionymi aspektami, analizie poddany zostanie problem narracji przeprowadzanych z perspektywy dziecka. Kontekst do refleksji nad intertekstualnością stanowić będzie proza Brunona Schulza. Poza wymienionymi problemami zbadana zostanie problematyka wizji seksualności w kontekście „dziecięcych” inicjacji oraz zabieg poetyzacji i groteskowej konstrukcji świata przedstawionego – sukcesywnie poddawanego procesowi antropomorfizacji.

Anna Al-Araj

Paul Verlaine – „urodzony pieśniarz”*

Poezja Paula Verlaine'a – „poety przeklętego”¹, uważanego za prekursora symbolizmu, wyniesionego na piedestał przez zwolenników dekadentyzmu, a przez niektórych łączonego z nurtem impresjonizmu² – dowodzi bezzasadności opinii (wygłaszanej m.in. przez Pascala, Bossueta, Chateaubrianda), że „najlepszymi muzykami naszego [francuskiego] języka są prozaicy”³. „Biedny Lelian” od prozy zazwyczaj stronił, chociaż w jego bogatym dorobku znajdują się także utwory epickie, które doczekały się nawet osobnego wydania⁴. Inne stanowisko na temat muzycznego nace-

* Niniejszy artykuł stanowi skróconą wersję jednego z rozdziałów mojej pracy magisterskiej pt. *Pieśni Ireny Wieniawskiej do słów Paula Verlaine'a*, napisanej i obronionej w Instytucie Muzykologii UJ w 2012 roku.

1 W 1883 roku na łamach czasopisma „Lutèce” zostały opublikowane szkice Verlaine'a poświęcone „poetom przeklętym”, do których autor zalicza: Corbière'a, Rimbauda i Mallarmégo. W następnych latach do tego grona dołączają: Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de l'Isle-Adam oraz „Pauvre Lelian” [anagram: Paul Verlaine], czyli sam autor.

2 Znamienna w tym kontekście wydaje się opinia Antoniego Langego: „O ile manierę Stefana Mallarmé nazwać można symbolizmem, o tyle sposób Verlaine'a określi dobrane słowo impresjonizm”. *Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, oprac. M. Jastrun, Wrocław 1965, s. XXVII.

3 „Les meilleurs musiciens de notre langue sont des prosateurs”. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 10. Epika w tym ujęciu traktowana jest jako bardziej urozmaicony, subtelny i dający większą swobodę wypowiedzi rodzaj literacki.

4 P. Verlaine, *Oeuvres en prose complètes*, Paris 1972.

chowania poszczególnych rodzajów literackich prezentuje Czesław Zgorzelski, stwierdzając, że to właśnie takie właściwości liryki, jak „rezygnacja z więzi fabularnej, poddanie sfery przedstawień funkcji emotywniej (wyrażania), a przede wszystkim bardziej znacząca rola elementów brzmieniowych jako środków ekspresji poetyckiej”⁵ zbliżają jej organizację do tej właściwej kompozycjom muzycznym. Na potwierdzenie powyższej tezy autor przywołuje słynną wypowiedź Mickiewicza: „Cóż to jest [...] poezja liryczna bez liry? [...] Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło”⁶. W dalszej części artykułu przypomniane zostają także znamienne słowa Leśmiana: „Každy poeta gra na jakimś instrumencie muzycznym. [...] Tym instrumentem, który częstokroć symbolizuje szkołę literacką, bywa lutnia, lira, flet, cytra, ligawka, fujarka”⁷.

Silne nacechowanie znaczącej części lirycznego dorobku Verlaine’a jakościami muzycznymi⁸ idzie w parze z ogólnymi tendencjami epoki, którym kierunek wyznaczyła przede wszystkim poezja symbolizmu. To twórcy związani z tym nurtem uznali bowiem niewystarczalność języka do wyrażania najwznieściejszych uczuć i stanów duszy, to oni proklamowali wyższość niedookreśloności pojęciowej i obrazowej, znamionującej

5 Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, s. 79.

6 A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*, przeł. L. Płoszewski, w: tegoż, *Dzieła* (wyd. „jubileuszowe”), t. 10, Warszawa 1955, s. 168.

7 B. Leśmian, *Traktat o poezji*, w: tegoż, *Poezje*, Warszawa 1957, s. 21.

8 Cecha ta jest w zasadzie idiomatyczna dla poezji Verlaine’a, gdyż nawet w zbiorach pozornie „nie-muzycznych” pojawiają się utwory nawiązujące – w różnych sposób – do muzyki. W *Mądrości* za „pieśniowe” można uznać np. wiersze *Berceuse* [III, V], *La chanson de Gaspard Hauser* [III, IV], *L'échelonnement des haies...* [III, XIII], *La mer est plus belle...* [III, XV] czy *Les chères mains qui furent miennes* [I, XVII]. W zbiorze *Równoległe* o muzycznych skłonnościach Verlaine’a przypominają utwory *Impression fausse*, *Autre* i *Réversibilités*. Preferowana przez poetę motywika zaznacza swoją obecność także w ostatnim zbiorze wydanym za jego życia, tj. w *Epigramatach* (VI; VII). Jak jednak zaznacza Anna Drzewicka, „nie o muzykę tu chodzi, a w każdym razie nie o «muzykę przede wszystkim»”. Por. P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław 1980, s. LXXXVII.

sztukę dźwięków, nad dosłownością, precyzją materiału słownego⁹. Źródło tych poglądów tkwi w Baudelaire’owskiej teorii korespondencji sztuk oraz w koncepcji *Gesamtkunstwerk* Wagnera¹⁰. Leszek Polony mówi nawet o „wagneriańskiej genezie doktryny symbolizmu”, upatrując w idei dramatu muzycznego podstawową dążność tego prądu poetyckiego – „pragnienie dotarcia poprzez słowa, obrazy, doznania zmysłowe do jakiejś ukrytej, pozazjawiskowej, niewyraźnej pojęciowo treści, do idei, uniwersaliów, stanów duszy. Jest to pragnienie kontaktu z rzeczywistością idealną, absolutną”¹¹. Adekwatnym opisem twórczości lirycznej spod znaku Verlaine’owskiego *De la musique avant toute chose* zdaje się ten zaproponowany przez Jerzego Farynę:

Poezja [...] czyni wszystko, by przestać być językiem, by się zmaterializować, stać się brzmieniem, artykulacją, przestać być abstrakcją i przywrócić dźwiękom ich autonomię, wyzwolić je z obowiązków służebnicy¹².

Warto jednak dodać, że sugerowana w powyższej charakterystyce nieuchwytność, płynność znaczeniowa, jak twierdził Jan Błoński, „odra-

9 Przeciwwstawienie to wiązało się z traktowaniem muzyki jako sztuki asemantycznej (ewentualnie – polisemantycznej): „Jeśli od świata form widzialnych i idei, w jakim obraca się poezja i sztuki plastyczne, przejdziemy do świata dźwięków i harmonii, naszym pierwszym wrażeniem jest wrażenie człowieka, który wprost ze światła wszedł nagle w głęboką ciemność. [...] Ale w miarę jak zaciera się zewnętrzna strona rzeczy, pojawia się wewnętrzna, i to z jasnością zdumiewającą”. E. Schuré, *Histoire du drame musical*, t. 1, Paris 1882. Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impresionizm i symbolizm*, Kraków 1976, s. 40.

10 Genezy poetyki symbolizmu można doszukiwać się już wcześniej, na gruncie romantyzmu niemieckiego, o czym świadczą znaczące słowa Friedricha Schillera: „Domagamy się, aby każdy utwór poetycki oprócz tego, co wyraża jego treść, również swą formą naśladował i wyrażał uczucia oraz żeby oddziaływał na nas jak muzyka [podkr. moje, A.A]”. Tamże, s. 32.

11 L. Polony, *Muzyka w modernistycznej filozofii sztuki*, w: *W kręgu muzycznej wyobraźni. Eseje, artykuły, recenzje*, Kraków 1980, s. 108–110.

12 J. Faryno, *Tak znaczyć muzyka nie zechce, bo:*, „Teksty” 1977, nr 5/6, s. 299–301. Cyt. za: S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze” (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, s. 157. Przytoczona charakterystyka odnosi się do twórczości lirycznej w ogólności, jednak doskonale streszcza podstawowe założenia poetyki symbolizmu.

czanie zrozumienia”¹³, nie jest synonimem asemantyczności – ostatecznie wiersze Verlaine’a i symbolistów „o czymś” opowiadają, „coś” komunikują, chociaż dzieje się to głównie w sposób pośredni, przy pomocy sugestii i aluzji¹⁴.

Obecność elementów powszechnie kojarzonych ze sztuką dźwięków w poezji Verlaine’a, skutkująca unikatowym typem ekspresji (określanej jako „muzyczny smutek”¹⁵), którą emanują jego liryki, przejawia się na różnych poziomach organizacji języka. Wpływy te najsilniej dochodzą do głosu na płaszczyźnie tematycznej (jest to więc, zgodnie z klasyfikacją Andrzeja Hejmeja, muzyczność II) oraz brzmieniowej (muzyczność I¹⁶).

W terminologię muzyczną obfitują zazwyczaj tytuły poszczególnych utworów bądź zbiorów poety, silnie inspirowane nazwami gatunków wokalko-instrumentalnych (pieśń, piosenka, aria)¹⁷: *Chanson d’automne*, *Romances sans paroles*¹⁸ (z cyklem – pozostającym pod wpływem komedii muzycznej Favarta – *Ariettes oubliées*), *Berceuse*, *La chanson de Gaspard Hauser*, *La Bonne Chanson*, *Écoutez la chanson bien douce*, *Chansons pour Elle*, *Sérénade*, *Nocturne parisien*. Warto wymienić także inne, mogące kojarzyć się zarówno z materią literacką, jak i muzyczną: *Caprices*, *Élégies*, *Odes en son honneur*, *Liturgies intimes* (m.in. z wierszem *Agnus Dei*), *Lamento*¹⁹.

¹³ „[...] należy mówić tak, aby rozwijało się niewypowiedziane, posuwało naprzód nieokreślone czy niedokształtowane, aby ruch oznaczał nie tylko odślanianie, ale także tworzenie i zacieranie związków rzeczy i słów”. J. Błoński, *Ut musica poësis?*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, s. 134.

¹⁴ Powołując się na słowa Thomasa Stearnsa Eliota, można powiedzieć, że „muzyka w poezji nie jest czymś istniejącym niezależnie od treści”. Zob. Th. S. Eliot, *Muzyka poezji*, w: *Szkice krytyczne*, oprac. M. Niemojowska, Warszawa 1972.

¹⁵ E. Noulet, *Verlaine*, w: tegoż, *Le ton poétique*, Paris 1971, s. 26. Informacja przytoczona za: P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, dz. cyt., s. LI.

¹⁶ Por. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 53–67.

¹⁷ Tendencja ta była niejako odwróceniem znamionującego romantyzm zjawiska erupcji nazw gatunków literackich na muzycznym gruncie. Wskazuje na to Michał Głowiński w artykule *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, s. 117.

¹⁸ Tytuł stanowi nawiązanie do miniatur fortepianowych F. Mendelssohna i R. Schumanna.

¹⁹ Tego określenia użył Verlaine w kontekście cyklu trenów *Lucien Léinois* poświęconego zmarłemu przyjacielowi.

Odrębną grupę stanowią utwory wykorzystujące w tytułach nazwy instrumentów muzycznych²⁰: *Mandoline*, *Le piano...*, *Le son du cor...*, a także te odwołujące się do nazw tańców: *Dansons la gigue!*²¹, *Il Bacio*²².

Muzyka w poezji Verlaine’a nie pojawia się jako odrębny topos czy kategoria tematyczna. Jej obecność jest umotywowana konkretnym nastrojem – najczęściej melancholii – panującym w utworze bądź współgrającym z nim pejzażem²³, zazwyczaj jesiennym i deszczowym, który towarzyszy wypowiedzi podmiotu tekstowego:

Les sanglots longs	Łkanie bezsennej	Długie, wichrowe,
Des violons	Skrzypki jesiennej,	Wiolonczelowe
De l’automne	Sierocej,	Westchnienie,
Blessent mon coeur	Serce mi rani,	Dźwięk monotony,
D’une langueur	Grąży w otchłani	Serce bezbronne
Monotone [...]	Niemocy [...] ²⁴	W jesieni [...] ²⁵ .

Co charakterystyczne, motywy muzyczne Verlaine chętnie łączy z typem ekspresji eksponującym cierpienie, smutek, ból czy nieukojoną tęsknotę:

²⁰ Nazewnictwo związane z muzycznym instrumentarium przenika także treść wierszy Verlaine’a – pojawiają się m.in. skrzypce (zastępowane w przekładzie Kazimierzy Jeżewskiej wiolonczelą) w *Piosnce jesiennej*, gitara w *Serenadzie*, lira w *Melodyjce II*, obój w *Nocturnie paryskim*, fletnia i róg w *Sztuce poetyckiej*, dzwony w *L’échelonnement des haies...* i w *Falszywym wrażeniu*.

²¹ Właściwy tytuł tego liryku brzmi *Streets I*, jednak kilkakrotnie powtarzane w wierszu zawołanie *Dansons la gigue!* było, jak się zdaje, traktowane jako tytuł zastępczy. Potwierdzeniem tego przypuszczenia jest pieśń *Dansons la gigue* Ireny Wieniawskiej (Poldowski).

²² Tytuł popularnego walca Arditiego z 1860 roku.

²³ Trudno mówić w kontekście znaczącej części tej twórczości o pejzażu zewnętrznym i wewnętrznym. Dochodzi tutaj, jak się wydaje, do automatycznej projekcji stanów wewnętrznych podmiotu tekstowego na otaczający krajobraz, co można wiązać z inspiracją Baudelaire’owską teorią *correspondances*. Zabieg ten bodaj najlepiej ilustrują *Romances sans paroles*, w których nie „serce płacze”, ale „w sercu płacze”.

²⁴ P. Verlaine, *Piosnka jesienna*, przeł. L. Staff. Wszystkie przykłady z poezji Verlaine’a – jeśli nie podano inaczej – przytoczono na podstawie: P. Verlaine, *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, dz. cyt.

²⁵ Tamże, przeł. K. Jeżewska.

Le son du cor s'afflige vers les bois	Żałosny dźwięk rogu idzie przez knieję
D'une douleur on veut croire orpheline	I, zda się, boleścią jęczy sierocą,
Qui vient mourir au bas de la colline	U stoku wzgórz kona, zdjęty niemocą,
Parmi la bise errant en courts abois.	Aż wiatru błędzący dech go rozwieje.

L'âme du loup pleure dans cette voix	Duch wilczy w tym głosie płaczem szaleje,
Qui monte avec le soleil qui décline	Co wzrasta, gdy zorze zachód ozłocą,
D'une agonie on veut croire câline	Gdy słońca konanie przed cichą nocą
Et qui ravit et qui navre à la fois [...]	Zarazem i słodycz i smutek sieje [...] ²⁶ .

Na „muzyczność” w odniesieniu do brzmieniowej warstwy poezji Verlaine’a zwracano uwagę niemalże od początku, predylekcję tę zapowiada bowiem już debiutancki tom „urodzonego pieśniarza”²⁷, *Wiersze spod znaku Saturna*. W zbliżeniu słowa i dźwięku pomagają rozmaite zabiegi, powszechnie kojarzone z warsztatem literackim Francuza: upodobanie do nieparzystego, „kulejącego” metrum (zwłaszcza 9- i 11-zgłoskowca)²⁸, wykorzystanie na szeroką skalę instrumentacji głoskowej (aliteracji, asonansów, rymów wewnętrznych, często tego samego typu) oraz przerzutni i nieregularnych średniówek, dążenie do eufonii brzmienia, wprowadzanie rozmaitych form wersyfikacyjnych, układów rymowych i stroficznych oraz powtórzeń (w postaci efektu echa, paralelizmów składniowych, quasi-refrenów, leitmotivów słownych i dźwiękowych)²⁹, skutkujących wrażeniem muzycznej monotonii³⁰.

²⁶ P. Verlaine, *Żałosny dźwięk rogu...*, przeł. H. Stattler.

²⁷ O. Nadal, *Paul Verlaine*, Paris 1961. Zob. M. Partyk, *Verlaine*, w: *Encyklopedia Muzyczna*, t. 11, red. E. Dziębowska, Warszawa 2009, s. 258.

²⁸ Wskazuje się w tym kontekście na wpływ Rimbauda i Marceline Desbordes-Valmore, „prostej, nie uczonej, a bardzo uwrażliwionej muzycznie pieśniarki serca”. Zob. P. Verlaine, *Wybór poezji...*, s. LXII.

²⁹ Problem muzyczności III (związanej z wprowadzaniem form i technik muzycznych do dzieł literackich) w poezji Verlaine’a wymaga osobnego omówienia. Upodobanie do powtórzeń konstrukcyjnych czy refrenów może wskazywać na wpływ piosenki bądź pieśni stroficznej, do których tak często poeta nawiązywał w tytułach swoich wierszy. Zważając jednak na powszechność występowania tego zjawiska w twórczości poetyckiej, zdecydowano się w niniejszym artykule potraktować te zabiegi jako przejaw muzyczności I.

³⁰ Szczegółowe analizy tych Verlaine’owskich procedur przeprowadził m.in. Guy Michaud w *L'oeuvre et ses techniques*, Paris 1957.

Verlaine’owską skłonność do eksperymentów w zakresie układu rymów dobrze obrazuje trzecia *ariette* z cyklu *Zapomniane melodyjki*, w której poeta pozostawia jeden wers bez rymu w każdej strofie:

Il pleure dans mon coeur	Coś w moim sercu płacze,
Comme il pleut sur la ville;	Jak płacze deszcz nad miastem...
Quelle est cette langueur	Czymże to wytłumaczę,
Qui pénètre mon coeur?	Że moje serce płacze?

Ô bruit doux de la pluie	Cichy w śpiewie ulewny
Par terre et sur les toits!	Na dachach i na ziemi...
Pour un coeur qui s'ennuie	Gdy w sercu smutek rzewny,
Ô le chant de la pluie!	O szeleście ulewny!

Il pleure sans raison	Coś płacze bez przyczyny
Dans ce coeur qui s'écoeure.	W tym sercu, co omdlewa...

Quoi! nulle trahison?...	Jak to, z niczyjej winy?
Ce deuil est sans raison.	Ten płacz jest bez przyczyny.

C'est bien la pire peine	W tym najwięcej żalości,
De ne savoir pour qui	Że ja sam nie wiem czemu,
Sans amour et sans haine	Bez gniewu, bez miłości
Mon coeur a tant de peine!	Tyle w sercu żalości ³¹ .

Mówiąc o związkach Verlaine’a z muzyką, nie należy zapominać, że jest on także autorem librett nieukończonych operetek Emmanuela Chabriera: *Fisch-Ton-Kan*, *Vaucochard et fils I* oraz fragmentów *La Tentation de Saint Antoine*, do której planowana była muzyka Charles’a de Sivry. Poeta pisał również wiersze poświęcone *Parsifalowi* Wagnera do „Revue Wagnérienne”³².

Recepcja poezji Verlaine’a wśród kompozytorów zaprzecza powszechnemu mniemaniu, jakoby liryki przesyczone „muzyką” nie potrzebowały już „niczego z zewnątrz”, będąc skończonymi i w pełni ukształtowanymi dziełami sztuki³³. W podobny sposób kwestię tę ujmował Karol Szymanowski, skądinąd niedościgniony twórca pieśni:

³¹ P. Verlaine, *Zapomniane melodyjki*, III, przeł. J. Kramsztyk. Podkr. moje, A.A.

³² Do grona francuskich poetów, którzy poświęcili utwory mistrzowi z Bayreuth, należą m.in.: Gautier, Banville, Baudelaire, Villiers de L’Isle-Adam, Mendès, Ghil i Mallarmé.

³³ Por. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, s. 14.

Dla mnie jako muzyka dzieła poetyckie dzielą się na dwie zasadnicze kategorie. Są dzieła, które dopiero w atmosferze muzyki nabierają prawdziwego życia i wyrazu, i inne, tak po brzegi wypełnione swoją muzyką słowa i myśli, iż wszelkie wysiłki kompozytora, by uzupełnić to, co w istocie swej żyje organicznym niemal, samowystarczalnym życiem, staje się beznadziejną, syzyfową pracą³⁴.

O problemie właściwego doboru słów do muzyki analogicznie rozprawiają słynni teoretycy literatury, René Wellek i Austin Warren:

[...] najlepsza poezja nie dąży ku muzyce, najlepsza muzyka nie potrzebuje słów, poematy o doskonałej strukturze nie są najlepszym materiałem dla kompozytorów pieśni, psalmy tracą swoisty artyzm literacki w pracowniach muzycznych³⁵.

Nie negując niewątpliwej trudności, jaką sprawia opracowywanie tekstów o kunsztownej i bogatej szacie brzmieniowej, wypada stwierdzić, że to właśnie tego rodzaju liryki Verlaine'a pozostawały – i zdarza się, że nadal pozostają – w orbicie zainteresowań kompozytorów. Zdaje się, że na tak dużą popularność tej twórczości na przełomie XIX i XX wieku w znaczący sposób wpłynęła jej atrakcyjność dźwiękowa, która uczyniła z „biednego Leliana” jednego z głównych inspiratorów gatunku pieśni solowej, głównie na terenie Francji. Do najchętniej umuzycznianych wierszy Verlaine'a należą *Il pleure dans mon coeur* (III *ariette* z *Zapomnianych melodyjek*), *La lune blanche* (ze zbioru *La Bonne Chanson*), *Un grand sommeil noir* (ze zbioru *Sagesse*) i *Chanson d'automne* (ze zbioru *Poèmes saturniens*), które doczekały się ponad 20 opracowań. Z zasobów poetyckich symbolisty korzystali m.in. Claude Debussy, Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Edgar Varèse, Ralph Vaughan Williams, Igor Strawiński, Frederick Delius, Benjamin Britten, Arthur Honegger i Darius Milhaud. Z polskich twórców warto wymie-

34 K. Szymanowski, *O muzykę do „Sułkowskiego”*, w: *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984.

35 R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*, red. M. Żurowski, Warszawa 1970. Cyt. za: S. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze”, w: *Muzyka w literaturze. Antologia...*, s. 152. Podobny pogląd na temat rytmicznych relacji poezji i muzyki formułuje Frits Noske, stwierdzając: „In the relationship between poetry and music may be found another paradox, that measured verse destroys musical meter. Only in a free rhythm, not submitted to the regular alternation of strong and weak beats, may a melody succeed in representing the true quantity of syllables”. F. Noske, *French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and Development of the Mélodie*, przeł. R. Benton, New York 1970, s. 42.

nić Witolda Friemanna, Józefa Kofflera, Eugeniusza Morawskiego, Henryka Opieńskiego, a także Martę Ptaszyńską i Krzysztofa Baculewskiego³⁶. Zwraca uwagę konsekwencja, z jaką wyżej wymienieni kompozytorzy dobierali teksty, ograniczając pole eksploracji do pierwszych pięciu zbiorów Verlaine'a, z *Sagesse* włącznie.

Związki poetyckiego i ideologicznego dorobku francuskiego twórcy z szeroko pojętą „muzycznością” czy muzyką są problemem złożonym i wymagającym wnikliwej refleksji uwzględniającej interdyscyplinary charakter rozmaitych zjawisk. Analizę utrudniać mogą kwestie natury ogólnej: niemożność jednoznacznego zaklasyfikowania Verlaine'a i jego spuścizny do konkretnego prądu literackiego³⁷ oraz różnorodność wpływów dostrzegalnych w jego lirykach, a także pewnego rodzaju rozbieżność postawy artystycznej „biednego Leliana”³⁸ (projektowana na jego twórczość), którą najlepiej bodaj charakteryzuje zaproponowany przez Jeana-Pierre'a Richarda termin „mdłość”³⁹. W odniesieniu do materii poetyckiej efekt ten oddaje koegzystencja tego, co przytłumione i wyblakłe (*indécis*) z elementami cechującymi się ostrością i wyrazistością (*précis*)⁴⁰. Nie bez przyczyny zatem opis zawarty w powieści *Na wspak* Huysmansa eksponuje sąsiedztwo „mglistości” i „rozkoszy” w lirykach Verlaine'a:

36 Wykaz utworów do słów Verlaine'a wraz z datami ich powstania: M. Partyk, *Verlaine*, w: *Encyklopedia Muzyczna*, t. 11, dz. cyt.

37 Niechęć poety do szkół, teorii i programów doskonale ilustruje wypowiedź z 1891 roku: „Symbolizm?... nie rozumiem... To musi być jakieś niemieckie słowo... co? Co to może znaczyć? Mnie to zresztą nie obchodzi. Kiedy cierpię, kiedy cieszę się albo płaczę, wiem dobrze, że to nie żaden symbol...”. J.-H. Bornecque, *Verlaine par lui-même*, Paris 1966. Cyt. za: P. Verlaine, *Wybór poezji...*, s. XCVII.

38 „[...] te dwie istoty, które moja biedna / Osoba mieści w sobie: nazbyt wzniosła jedna, / Zbyt szlachetna, zbyt górnym wędrująca krajem, / Druga trąca mocno błaznem i hul-tajem! [...]” P. Verlaine, *Elegie*, V, przeł. T. Boy-Żeleński, w: tegoż, *Wybór poezji...*, s. 168.

39 J.-P. Richard proponuje następującą definicję opisywanego zjawiska: „[...] wyblakłość odrzucająca śmierć i z racji tej niespotykanej trwałości wiodąca coś w rodzaju nowego życia – mętnej, niewyraźnej egzystencji [...]”. J.-P. Richard, *Poezja i głębia*, Gdańsk 2008.

40 „[...] Wiąż wyrazy niedbale dobrane: / Nic droższego od przymglonej piosenki, / Gdzie w upojeniu łączą dźwięki / Z wyrazistym niezdecydowane [podkr. moje, A.A.]”. P. Verlaine, *Sztuka poetycka*, przeł. M. Jastrun, w: tegoż, *Wybór poezji...*, s. 135.

Lecz osobowość Verlaine'a polegała na tym zwłaszcza: umiał wyrażać mgliste i rozkoszne [podkr. moje, A.A.] zwierzenia półgłosem, o zmierzchu. Dzięki niemu tylko mogliśmy odgadywać pewne wprawiające w pomieszanie zaświaty ducha, myśl szmerzącą cicho, szepty wyznań tak przerywane, iż ucho, które je chwyciło, pozostawało pełne wahań – przelewając w duszę tęsknoty ożywione tajemnicą owego tchnienia, bardziej odgadywanego niż wyczuwalnego⁴¹.

Zdaje się, że to właśnie w zderzeniu owych skonstruowanych jakości, w ucieczce od regularności wersyfikacyjno-składniowej i w uporczywym dążeniu Verlaine'a do przełamania wysokiego stylu (inkrustowanie liryków prozaizmami, elementami pozornie „niedbałymi” czy nieadekwatnymi do kontekstu) tkwi źródło „muzyczności” jego poezji. „Biedny Lelian” – twórca pogranicza, wciąż niepewny i niemogący opowiedzieć się ostatecznie po żadnej ze „stron”⁴² – podobnie jak później Roquentin, bohater pierwszej powieści Sartre'a, wybawienia od „mdłości” upatrywał w muzyce jako sztuce spoza porządku codzienności. I w tym punkcie myśl Verlaine'a wiąże się ściśle z poglądami francuskich symbolistów – sytuujących sztukę dźwięków na odrębnym, apojęciowym poziomie rzeczywistości.

BIBLIOGRAFIA

- Błoński J., *Ut musica poësis?*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Dąbrowski S., „*Muzyka w literaturze*” (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Eliot Th. S., *Muzyka poezji*, w: *Szkice krytyczne*, oprac. M. Niemojowska, Warszawa 1972.
- Głowiński M., *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

⁴¹ J.-K. Huysmans, *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Kraków 2003, s. 179.

⁴² Richard, snując rozważania na temat konwersji stylistycznej dostrzegalnej w lirykach Verlaine'a od 1874 roku, stwierdza: „To dramat człowieka, który gubi się, gdyż nigdy do końca nie chciał się zatracić ani dotrzeć do granicy, za którą zniknąwszy, być może by się odnalazł”. J.-P. Richard, *Poezja i głębia*, dz. cyt., s. 9.

- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002.
- Huysmans J.-K., *Na wspak*, przeł. J. Rogoziński, Kraków 2003.
- Jarociński S., *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, Kraków 1976.
- Makowiecki T., *Poezja a muzyka*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.
- Noske F., *French Song from Berlioz to Duparc. The Origin and Development of the Mélodie*, przeł. R. Benton, New York 1970.
- Partyk M., *Verlaine*, w: *Encyklopedia Muzyczna*, t. 11, red. E. Dziębowska, Warszawa 2009.
- Polony L., *Muzyka w modernistycznej filozofii sztuki*, w: tegoż, *W kręgu muzycznej wyobraźni. Eseje, artykuły, recenzje*, Kraków 1980.
- Richard J.-P., *Poezja i głębia*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2008.
- Symboliści francuscy (od Baudelaire'a do Valéry'ego)*, oprac. M. Jastrun, Wrocław 1965.
- Szymanowski K., *O muzykę do „Sułkowskiego”*, w: *Pisma muzyczne*, oprac. K. Michałowski, Kraków 1984.
- Verlaine P., *Wybór poezji*, oprac. A. Drzewicka, Wrocław 1980.
- Zgorzelski Cz., *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

ABSTRAKT

Na związki twórczości lirycznej Paula Verlaine'a z muzyką zwracano uwagę już od momentu publikacji jego debiutanckiego tomu poetyckiego *Poèmes saturniens* w 1866 roku. Kolejne zbiory potwierdzały tezę o silnej inspiracji „biednego Leliana” sztuką dźwięków – jej aluzyjnością, wieloznacznością, ale jednocześnie możliwością wyrażania najwznioślejszych uczuć i stanów duszy. Verlaine'owskie próby tworzenia liryków na wzór wypowiedzi muzycznych osiągnęły apogeum w tomie *Romances sans paroles*, którego tytuł stanowi nawiązanie do miniatur fortepianowych F. Mendelssohna i R. Schumanna. Zainteresowanie Verlaine'a brzmieniowym wymiarem utworów lirycznych słabnie wraz z deklaracją „zmiany

systemu”, która nastąpiła podczas pobytu poety w więzieniu, i w związku z jego nawróceniem na katolicyzm. „Urodzony pieśniarz” nigdy jednak nie wyzbył się predylekcji do nadawania wierszom „pieśniowego” tonu, stąd wiele z jego późniejszych dzieł zbliża się pod względem ekspresyjnym do tych tworzonych w czasach literackiej świetności. Ta jednorodność nastroju, nazywanego czasem „muzycznym smutkiem”, decyduje o oryginalności dorobku poetyckiego Verlaine’a.