

Porządkowanie stajni Orfeja. Fryderyk Chopin w poezji polskiej wstępnie rozpoznany

Recenzja _____

Irena Poniatowska, *Chopin w poezji*,
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, ss. 444

Łukasz Piaskowski

Uniwersytet Wrocławski

ORCID: 0000-0002-3528-4301

e-mail: lukasz.piaskowski2@uwr.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.62.5>

Abstract

Tidying up Orpheus' stables:
Fryderyk Chopin in Polish poetry — an initial reconaissance

Irena Poniatowska's Chopin in Poetry is a book combining the values of a scientific study and a work the main task of which is to popularize knowledge about Fryderyk Chopin himself, as well as poetry devoted to his person and music. The work is divided very clearly. It consists of 5 large chapters and numerous subchapters. The first chapter is the most theoretical and synthetic and is devoted to the issue of beauty in poetry and music. According to Poniatowska, the idea of the correspondence of arts is driven in Romanticism by the feeling and art's desire to express infinity. The second chapter discusses issues

related to the reception of Chopin's music and person in Polish culture. Ponia-towska distinguishes three main criteria for organizing poetic material: Polish-ness, grief, perfection. The methodology the author chose is to catalog motifs in a purely demonstrative way; in this situation, the historical criterion is not taken into account. Polishness means Chopin's connection with the fate of Po-land. Grief, in turn, covers the emotions contained in Chopin's art. Perfection is the pursuit of the ideal of expression, the perfection of craftsmanship, and the universalization of an individual language of expression. Poniatowska calls this phenomenon the "semiotic syndrome", resulting from the 170-year-old fascina-tion with music and the composer in Polish culture. The author brings the most freshness in the next chapter, in which she distinguishes musical forms com-posed by Chopin that constitute the foundation of poetic references. We owe the appearance of such genres or quasi-genres in Polish poetry as nocturne, prelude, concerto, mazurka, polonaise, etc., to Chopin. The entire book ends with two chapters. One is devoted to poetic works celebrating Chopin's places of stay. The last chapter concerns works dedicated to Chopin by non-Polish poets. In the discussed work, Poniatowska definitely paved the way for new thinking about poetry devoted to the person and music of Chopin; it is definitely a valuable contribution to what we could call the stream of research devoted to poetic Chopinology.

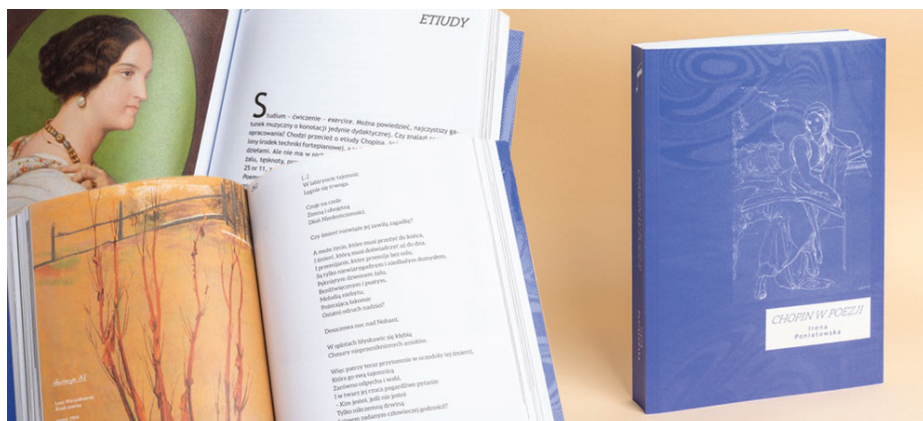
Keywords: Frédéric Chopin, correspondence of arts, music, poetry, Chopin's motif in poetry

Praca Ireny Poniatowskiej poświęcona jest szerokiej obecności postaci i muzyki Fryderyka Chopina w poezji polskiej (oraz częściowo poezji obcej). Oprócz tego książka skupia się na problematyce korespondencji sztuk, a także sama usiłuje być dziełem, które temu zjawisku podlega. Do idei *correspondance des arts* przyznaje się sama autorka, stwierdzając, że książka jest nawią-zaniem właśnie do niej i swoistym jej spełnieniem, kręcącym się wokół osoby Chopina. W tym sensie praca tworzy syntetyczną całość formalno-treściową: dotyczy spraw związanych z korespondencją i syntezą sztuk, sama odwołu-jąc się do ich założeń. Dzisiaj powiedzielibyśmy, że spełnia pewne kryteria bycia dziełem intermedialnym¹ bądź też — mówiąc innym językiem — dzie-łem intersemiotycznym². Dzieje się tak za sprawą wspaniałej staranności

¹ Intermedialność należy dziś do pojęć modnych, w których porzuca się perspektywę literaturocen-tryczną na rzecz pojęcia medium. Por. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 32.

² Przez intersemiotyczność rozumiem tu relację między dziełami z innych dziedzin sztuki na poziomie samego już kodu semiotycznego, czyli zbioru znaków. Zob. więcej np. S. Balbus, *Interdyscyplinarność* —

edytorsko-wydawniczej, dzięki której książka sama w sobie stanowi artefakt najwyższej próby. Oprócz bowiem ingredientów o charakterze *sine qua non*, a zatem tekstu głównego oraz cytowanych — czasami fragmentami, czasami w całości — wierszy poświęconych Chopinowi, znajdziemy w książce przeróżne przykłady ikonograficzne, które korespondują z treścią językową nie tylko za pośrednictwem prostej symboliki, ale często same ilustrują omawiany motyw bądź temat³. Wydrukowane obrazy są zatem doskonałym dodatkiem i dopełnieniem książki, pełniąc zarówno funkcję ornamentu, jak i elementu znaczącego i mającego określony wpływ na czytelnika. Obcowanie z książką jest więc doświadczeniem złożonym i „wielojęzycznym”; jest też po prostu — abstrahując od innych kwestii — zwyczajnie przyjemne. Sprzyja temu wielka staranność wykonania oraz znakomita jakość druku.



Ilustracja 1. Irena Poniatowska, *Chopin w poezji*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2020, fotomontaż Renaty Sarny na podstawie fotografii Kuby Modzelewskiego / NIFC

Inspiracją do napisania książki były wedle autorki „miłość do poezji i metafory poetyckiej” oraz związane z osobą Chopina kwestie wzajemnych zależności sztuki poetyckiej i muzycznej⁴. Warto jednak podkreślić, że Irena Poniatowska jest muzykolożką oraz wybitną znawczynią twórczości Chopina. Wpłynęło to kolosalnie na kształt książki — ze wszystkimi tego konsekwencjami. Miłość do poezji nie zawsze wystarcza, choć bywa, że intuicja autorki

intersemiotyczność — komparatystyka, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004, s. 11–15.

³ Przygotowała je na potrzeby książki Bożena Weber.

⁴ Por. D. Gacek, I. Poniatowska, *Chopin czuł się poetą*, https://www.www.polskieradio.pl/8/404/artukul/2713714_prof-irena-poniatowska-chopin-czul-sie-poeta (dostęp: 15.09.2023).

inicjuje świeże i intrygujące spojrzenie na poetyckie interpretacje muzyki tworzonych przez Chopina. Wiedza o twórczości i biografii kompozytora pozwala autorce rozumieć pewne sprawy lepiej, choć warto pamiętać, że jednocześnie pewne braki w warsztacie literaturoznawczym powodują luki w innych miejscach. Można więc powiedzieć, że w niektórych sprawach umysł muzykologa pozwala spojrzeć na poezję inaczej; w innych — zaburza nieco percepcję lub też budzi pewne poczucie pustki przez brak odpowiedniego komentarza. Tak czy inaczej wielką wartością książki jest poszerzenie spektrum muzykologicznego namysłu nad poezją chopinowską, a same uwagi na temat twórczości Chopina pozwalają czytelnikowi lepiej zrozumieć pewne poetyckie ustępy: to, czego nie potrafi usłyszeć literaturoznawca, może wytłumaczyć muzykolog. Z tego też powodu, na poziomie ogólnym, książka Poniatowskiej jest znakomitym studium interdyscyplinarnym — i nawet jeśli pewne kwestie wydają się wyłożone lepiej lub gorzej, całość jest przedsięwzięciem niezwykle cennym. Wydaje się zasadniczo — co zaznaczam w tytule tej recenzji — że książka ta powinna być raczej otwarciem i „wstępnym rozpoznaniem” do dalszych studiów tego rodzaju⁵. Każda kolejna praca powinna wychodzić od tego, co stworzyła Poniatowska, i traktować to jako swoiste nowe otwarcie⁶. Autorka, jak się zdaje, sama miała tego świadomość, tytułując swoją książkę tak lapidarnie i najogólniej, jak to tylko możliwe. Zdradziła w ten sposób ambicję pełnienia funkcji swego fundamentu, co się poniekąd — mimo niedoskonałości — udało.

Praca jest rozparcelowana bardzo klarownie: składa się z 5 dużych rozdziałów i licznych podrozdziałów. Porządek wywodu ułatwia odbiór tej mimo wszystko gęstej książki. Pierwszy rozdział ma charakter najbardziej teoretyczny i syntetyczny i jest poświęcony problematyce piękna w poezji i muzyce — w duchu wzajemnych zależności i wpływów. Filozoficzno-estetyczne rozważania na temat muzyki rozpoczyna autorka od próby ukazania trudności z jej zdefiniowaniem, mówiąc, że posługuje się ona najbardziej abstrakcyjnym

⁵ Oczywiście wcześniej powstało wiele prac poświęconych relacji Chopina i literatury, ale żadna z nich nie przybrała tak sproblematyzowanego wymiaru. Były to albo zbiory utworów poetyckich poświęconych Chopinowi, poprzedzone ledwie krótkimi przedmowami lub wstępami (zob. np. *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów*, oprac. K. Kobyłańska, przedm. S.R. Dobrowolski, Warszawa 1949; *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, zebr. i oprac. E. Słuszkiewicz, przedm. J. Przyboś, Kraków 1968; I. Chyła-Szypułowa, *Poezja polska w darze Chopinowi*, Warszawa 2003 i inne), albo książki podchodzące do sprawy metodą węższej analizy określonych wybranych dzieł (zob. np. K. Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010).

⁶ Propozycją równie ciekawą jest książka Ewy Hoffman-Piotrowskiej *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021, choć założenia tej pracy wydają się inne niż w przypadku Poniatowskiej: chodzi wszak bardziej o rolę literatury w życiu Chopina niż o samą poezję jego osobie poświęcaną.

językiem spośród wszystkich dziedzin sztuki. W duchu romantycznym pisze o swoistym transcendentálním sposobie istnienia i oddziaływania: muzyka działa na nas nawet wtedy, gdy jej nie rozumiemy, co w konsekwencji pozwala jej „dopowiadać także tam, gdzie słowo wyczerpało swą moc” (s. 13). Muzyka jest przy tym rodzajem „języka”, który nie przynosi wszakże odbiorcy znaczeń bezpośrednich i ścisłych, nie ma w nim dosłowności; muzyka nie odnosi się do rzeczywistości w takim samym sensie, jak inne sztuki, przez co jest *de facto* czymś niewysłowionym i trudnym do opisanía. Od początku mamy więc do czynienia z pewnym uduchowionym i metafizycznym pojmowaniem sztuki muzycznej. Na poparcie swych tez autorka przywołuje — nieco dowolnie, jak się wydaje — słowa zarówno filozofów (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Martin Heidegger), jak i uczonych (Anna Chęćka-Gotkowicz, Krzysztof Jeżewski) oraz pisarzy (Stanisław Przybyszewski, Jean Cocteau). Rozrzut tych wypowiedzi świadczyć ma o pewnej uniwersalności osądu o muzyce — jako sztuce wyrażającej dążenia do absolutu. W dalszej części wywodu Poniatowska równoważy poglądy absolutystyczne z postawami socjo-kulturowymi: „trzeba jednak pamiętać, że kroczymy drogą, jaką wyznacza nam kultura, wychowanie, socjalizacja” (s. 14). W tym kontekście powołuje się na takich uczonych i poetów, jak Friedrich Schiller, Jerzy Vetulani czy Hans-Georg Gadamer, stwierdzając, że muzyka jest, po pierwsze, częścią życia kulturalnego i społecznego człowieka i podlega pewnym prawom, a także, po drugie, jest fenomenem, który — tak jak inne dziedziny — „obejmuje rozumienie, eksplikację (wykładnię) oraz [...] zastosowanie” (s. 14–15). Krótko mówiąc, chcąc nie chcąc, jest przedmiotem interpretacji, więc musi pełnić — choćby na podstawowym poziomie — funkcje znakowe, będąc częścią ogólnego pejzażu semiotycznego rzeczywistości człowieczej. Rozważania te prowadzą nas do pierwszych ważnych wniosków: niezrozumiałość sztuki muzycznej i jednoczesna potrzeba jej interpretacji tworzą pewien paradoks, z którym ludzie mogą sobie poradzić tylko w jeden sposób — przez odpowiednie użycie języka. Autorka zauważa pewną zależność między rozumieniem a sposobami opisu muzyki; chodzi mianowicie o fakt, że dźwięki pobudzają nasze zmysły w sposób złożony, a nie w izolacji. Polisensoryczność ludzkiej percepcji powoduje, że „w opisach dźwięku używamy określeń związanych także z innymi zmysłami” (s. 15). Ma to duże konsekwencje dla języka, którego używamy: niewysłowność generuje potrzebę wykorzystania niezliczonej liczby metafor, opisujących muzykę tak, jakby była inną dziedziną sztuki niż jest w rzeczywistości.

W dalszej części wywodu autorka zajmuje się sprawami ontologii dzieła muzycznego, powołując się głównie na teorię Romana Ingardena i wypowiedzi jej komentatorów. Jest to fragment bardzo erudycyjny i obliczony na

zrozumienie przez czytelnika różnicy w sposobach istnienia muzyki, malarstwa czy literatury. Upraszczając sprawę, chodzi o rozdzielenie pewnych „sposobów istnienia” dzieła muzycznego, które ma swoją formę abstrakcyjną (ogólna idea), formę realną (w postaci wykonania na scenie) oraz formę zapisaną (partyturę). W pewnym więc sensie dzieło muzyczne nie ma swojej „oryginalnej” formy, do której dostęp miałby odbiorca: ostatecznie zawsze dochodzi do jakiegoś zapośredniczenia przez określone medium — niegdyś było to wykonanie przez muzyków i interpretację dyrygenta (byty bardziej ulotne), dziś są to nagrania płytowe, które utrwalają określone typy istnienia dzieła i które można odtwarzać w nieskończoność — aż do przysłowiowego „zdarcia płyty” (s. 20). Na tym tle poezja jest sztuką o znacznie niższym progu wejścia, albowiem wykorzystuje narzędzie, którym posługujemy się wszyscy, czyli język. Może być on modyfikowany za pomocą tropów, trików i chwytów, co pozwala tworzyć — w pewnym sensie — wielopiętrowe warstwy sensu mniej lub bardziej ukrytego, ale nigdy nie wychodzi on poza sferę zrozumienia jako takiego i nie staje się czystą abstrakcją⁷. Poniatowska przytacza znane słowa Marii Janion o tym, że poezja i metafora w romantyzmie to w zasadzie to samo (s. 22).

Według Poniatowskiej ideę korespondencji sztuk napędza w romantyzmie uczucie oraz dążenie sztuki do wyrażania nieskończoności; to pewne uproszczenie sprawy, które musi budzić wątpliwości, tym bardziej że autorka przeżyła nad tą kwestią na dwóch stronach (sic!) rozdziału, zmieniając czym prędzej wątek, następnie na tapetę biorąc problematykę kategorii piękna w sztuce. Idea korespondencji sztuk nie jest przez Poniatowską sproblematyzowana ani na podstawowym poziomie wyjaśniona (poza lapidarnym stwierdzeniem, że Charles Baudelaire interesował się muzyką i malarstwem). Kolejnym problemem tego krótkiego fragmentu jest fakt, że autorka nie odwołała się w zasadzie do żadnych prac z tego zakresu⁸. To zresztą problem, który sygnalizuję już na tym etapie, ale który występuje na przestrzeni całej książki: Poniatowska z łatwością przytacza wypowiedzi losowych filozofów, które mają utwierdzać czytelnika w stawianych tezach, ale z jakiegoś powodu nie przywołuje ustaleń badaczy zajmujących się problematyką relacji między muzyką a literaturą⁹.

⁷ Na marginesie można jednak powiedzieć, że jest to nie do końca prawda, ponieważ sztuka awangardowa XX wieku dowiodła, iż może istnieć poezja abstrakcyjna; prawdą jest też jednak, że traktuje się ją raczej jako mało istotną ciekawostkę dla garstki fascynatów.

⁸ Mam tu na myśli zarówno prace klasyczne (zob. np. J. Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Warszawa 1965), jak i nowsze (zob. I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008).

⁹ Zob. np. *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Wrocław 1980; J. Skarbowski, *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981; M. Bristiger, *Związki muzyki*

Ostatecznie czytamy więc, że idea nieskończoności łączy z sobą poetów i muzyków, dlatego że „odczuwamy ten związek z nieskończonością, słuchać dzieł, myśląc o muzyce Chopina, Bacha, Beethovena, Mozarta...” (s. 25). Pytanie tylko: co jeśli ktoś nie odczuwa tego, o czym pisze autorka? I na jakiej zasadzie metafizyczna zasada ma świadczyć o istocie korespondencji sztuk? Myślę, że fragment ten byłby mniej kontrowersyjny, gdyby zacytować przynajmniej kilku teoretyków, którzy już wcześniej pisali na ten temat.

W kolejnej części rozdziału autorka czyni przedmiotem swego zainteresowania ideę piękna, referując poglądy filozofów: Pitagorasa, Platona, sofistów, Honoriusza z Autun, Wilhelma z Auxerre, Augustyna z Hippony i wreszcie: Boecjusza. Poniatowska przeprowadza nas w sposób skrótowy przez sposoby myślenia o pięknie na przestrzeni dziejów, po czym zatrzymuje się nad słowem „jaśń”, które etymologicznie łączy z asocjacjami lunarnymi, przytaczając ponadto kilka przykładów poetyckich z epoki romantyzmu. To zdecydowanie najciekawszy fragment pierwszego rozdziału, przy czym warto zadać sobie pytanie: jaką funkcję pełniły rozważania o pięknie, które płynnie przechodzą do omówienia romantycznej poetyki lunarnej? To istotny problem tego wprowadzenia do problematyki książki: wszystko wydaje się chaotyczne, a każdy przytaczany cytat świadczyć może, co prawda, o wybitnej erudycji autorki, ale potęguje też wrażenie braku porządku. Moje wątpliwości budzi też nagminne cytowanie filozofów kosztem uczonych współczesnych. Oczywiście forma ta może być poniekąd zrozumiała, ponieważ książka Poniatowskiej jest dziełem raczej popularnonaukowym niż naukowym w sensie ścisłym, ale nie do końca tłumaczy to zupełne wyeliminowanie stanu badań z rozdziału wstępnego i najbardziej w pracy teoretycznego. Wracając jednak do początku: część tekstu poświęcona problematyce motywów lunarnych, zwłaszcza w utworach związanych z Chopinem, jest bardzo istotna, lecz trudno dociec, co łączy ją z wcześniejszymi rozważaniami, bo trudno poważnie traktować połączenie motywu blasku księżyca z teoretycznymi rozważaniami Umberta Eco o „blasku formy” w sztuce (s. 32). Tak czy inaczej autorka bardzo przytomnie ukazuje przed nami istotność wątków księżycowych zarówno w poezji tego

ze słowem. *Z zagadnień analizy muzycznej*, Kraków 1986; A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Wrocław 2002; *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002; M. Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Kraków 2003; K. Lipka, *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Warszawa 2004; M. Broniecka, *Recepcja muzyki romantycznej w literaturze XIX wieku*, Poznań-Opole 2010; A. Biała, *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Warszawa-Bielsko-Biała 2011; *Literatura — muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą*, red. W. Piotrowski, Łódź 2011; A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*; A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz — Barańczak — Rymkiewicz — Grochowiak*, Poznań 2013 i inne.

czasu, jak i w muzyce i życiu samego Chopina (nokturny to najoczywistszy przykład), na co przytacza liczne dowody. Mniej już przekonujące są twierdzenia, że z motywu lunarnego wywodzi się „poetyka wyższego rzędu”, która „ujawnia się w dziełach geniuszy”. Mało tego, „blask” ten „odczuwamy [...] w nieoczekiwanych gestach fakturalnych i harmonicznym Chopina, w jego traktowaniu formy” (s. 32). Można więc powiedzieć, że sam „blask” ma być synonimem po prostu niewytłumaczalnego i przysłowiowego „błysku geniuszu”. Jako metafora w istocie może mieć to jakiś sens; pytanie tylko: jaką ma ona użyteczność naukową i poznawczą? Wydaje się, że autorka ma świadomość, iż ta teoria wymaga pewnego potwierdzenia, ale ogranicza się do zacytowania Wisławy Szymborskiej, która stwierdza, że natchnienie „rodzi się z bezustannego »nie wiem«”; innym tropem jest hipoteza melancholii (choć pojmowana w duchu Marsilia Ficina — dlaczego?); przytaczana jest wreszcie teza Marii Janion o „rozumnym szale” (dlaczego szalał to odmiana „blasku”?). Wisienką na torcie jest cytat z Witolda Gombrowicza, który pisze o jednej z symfonii Mozarta, że „blask [w niej] zwycięża i niepodzielnie panuje” (s. 33). Zestawienie jest w istocie imponujące, a erudycja godna pozazdroszczenia, ale jako czytelnik jestem zupełnie zdezorientowany. Budzi przy tym zdecydowany sprzeciw brak jakichkolwiek odwołań do badaczy zajmujących się motywami poetyckimi (zwłaszcza tak konwencjonalnymi, jak motywy lunarne, obecne przecież w poezji wszystkich czasów)¹⁰. Zestawienie przypadkowych cytatów nie prowadzi w tym wypadku do żadnego rezultatu i trudno określić ten wywód jako jakkolwiek przekonujący. W następnym zaś passusie autorka — niejako dla równowagi — zwraca naszą uwagę, że mimo wszystko piękno jest kategorią kulturową i relatywną, a sam „blask” pojawia się w wielu kontekstach i kulturach, unieważniając *de facto* wszystko, co napisała wcześniej. Bo trudno traktować lunarizm jako coś typowego dla romantyzmu, skoro ostatecznie dowiadujemy się, że uprzednio występował on zawsze i wszędzie — jest, jak pisze Poniatowska, „ponadstrukturalnym walorem” (s. 33). Cokolwiek to znaczy.

W dalszej części rozdziału wracamy do rozważań na temat kategorii piękna — o kryzysie jej rozwoju w XX wieku. Autorka skupia się na tezach Theodora W. Adorna, mówiących o tak zwanym „gołym istnieniu muzyki”, odseparowanym od idei oraz konwencji. Przy czym Poniatowska bardzo przytomnie wytyka niekonsekwencje w poglądach filozofa, mówiąc o tym, że muzykę Chopina Adorno traktował jeszcze w kategoriach znaczenia i symbo-

¹⁰ Zob. np. M. Stala, *Fragmety lunarne. Szkice o obecności księżycy w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*, Kraków 2021.

liki, przypisując jej takie wartości, jak na przykład patriotyzm (s. 33). Tak czy inaczej narracja książki znowu zmienia wektor. Piękno ustępuje miejsca metaforze, którą autorka uważa za „nośnik rozpoznai metafizycznych” (s. 34). Jeśli chodzi o teorię metafory poetyckiej, Poniatowska powołuje się na książkę — fantastyczną zresztą! — Ewy Schreiber *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya* (2012), przytaczając z niej poglądy Donalda N. Fergusona, twierdzącego, że metafora poetycka w kontekście muzycznym dotyczy zasadniczo ekspresji, a w rezultacie — znaczeń i symboliki (s. 34)¹¹. Za Leszkiem Polonym powiada zaś, że metafora jest podstawowym generatorem znaczeń muzycznych¹². Mniej przekonujące jest przytoczone maksymalistyczne stwierdzenie Karola Bergera, mówiące, że „cały interpretowany świat sztuki jest metaforą lub metonimią”. Zapewne autor wytłumaczył się z tych słów w swojej książce, ale wyrwane z kontekstu zdanie jest co najmniej kontrowersyjne. Poniatowska, nie cytując w zasadzie żadnych szerszych badań poświęconych metaforze, ukazuje przed czytelnikiem pewne analogiczne struktury łączące sposoby jej istnienia w dziele literackim i muzycznym: „najmniejsze zmiany znaczenia czy to w harmoniczej funkcji danego składnika akordu, czy rytmu, interwału, zmiany kroku diatonicznego na chromatyczny [...] przemieniają system energetyczny danego układu w utworze, jego pole informacyjne” (s. 35). Według autorki wszystkie te zmiany odzwierciedlają „morfologię życia, ciągłą transformację cząstek wszechświata”. I dalej proponuje swoiste dla siebie rozumienie, czym jest sztuka poetycka i jakie funkcje pełni: „Poezja nie tylko stawia pytanie światu, ale ma możliwość nadawania światu sensu. Bardziej niż filozofia może scalać, jednoczyć wartości, budzić postawę refleksji aktywnej, uczynić jednostką Osobą”. To brzmi bardziej jak postulat niż ustalenie bazujące na faktach. Wykład ten ma ponadto wymiar zupełnie ahistoryczny. Jako dowód przytacza Poniatowska twierdzenia Adama Mickiewicza, które wyluszczał on podczas wykładów wygłaszanych w College de France, a także utwierdza nas w powziętym przekonaniu za pomocą cytatu z wiersza Zbigniewa Herberta. Niełatwo jednak stwierdzić, czy autorka utożsamia się z tym, co mówi poeta, czy zwyczajnie — w duchu naukowym — referuje pewien historycznie umowiony sposób istnienia i funkcjonalizacji sztuki poetyckiej. Trudno jednak tej sprawie dociec, ponieważ po tym krótkim wątku przechodzimy do rozważań na temat muzyki sfer czy muzyki kosmicznej. Przytoczone zostają

¹¹ Zob. E. Schreiber, *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Warszawa 2012.

¹² L. Polony, *Symbol i muzyka*, Kraków 2011, s. 40.

najbardziej oczywiste fakty, a także krótka referencja do romantycznej wiary w muzykę kosmiczną (dosłownie 3 zdania); znacznie istotniejszy okazał się wiersz Karola Wojtyły mówiący o „wszechharmonii” kosmosu, który niespecjalnie cokolwiek wnosi do wyводу. Jaki wpływ ma ten krótki *passus* na resztę książki? Autorka tego nie wyjaśnia, szybko zresztą z wątku rezygnuje na rzecz rozpatrywań na temat przestrzeni w dziele muzycznym oraz idei jego doskonałości. Jediną istotną kwestią, jaką można wyciągnąć z tych fragmentów, jest fakt, że ów motyw doskonałości dzieła i osoby kompozytora wywołał duży rezonans w twórczości poetyckiej poświęconej Chopinowi. Dowiadujemy się ponadto, dlaczego autorka postanowiła zreferować we wstępie dzieje idei piękna: okazuje się, że ma ono po prostu wiele synonimów, jak na przykład efektywność, artyzm, prawidłowość (regularność), foremność, proporcjonalność, wdzięk, gracia, czar, powab, urok, kwiecistość i wiele, wiele innych (s. 46). I jak możemy się domyślić — wiele „chopinowskich” dzieł poetyckich odwołuje się do muzyki lub osoby kompozytora w samych superlatywach, w tonie apologii i deifikacji. Każde z tych wyżej wymienionych słów mogłoby zostać wykorzystane w tym kontekście. A że są synonimami piękna, to tłumaczy się samo przez się. Krótko mówiąc, muzyka Chopina jest „immanentnie związana z pięknem” (s. 46), choć — jak przypomina autorka — doszukiwano się w niej czasami także elementów brzydoty (choć później i tak traktowanych jako piękno).

Największym problemem omawianego rozdziału jest jego chaotyczność, arbitralność w doborze przykładów i cytatów, a przede wszystkim to, że nie wiadomo w zasadzie, jaką pełni on rolę na tle całej książki. Powstaje wrażenie, jakby autorka na bardzo małej przestrzeni chciała zmieścić zbyt dużą liczbę wątków, a niektóre z nich w zasadzie niczego do reszty wyводу nie wnoszą. Rozdział zapowiadał się jako intelektualne „umieszczenie” czytelnika w kontekście i pewnych ramach epoki, dzięki któremu lepiej zrozumiałby różne zależności zachodzące między muzyką a poezją, a także pojął być może sens samej idei korespondencji sztuk, zwłaszcza w kontekście twórczości poetyckiej poświęconej Chopinowi. Ostatecznie okazał się on jednakowoż oderwanym nieco od reszty książki fragmentem rozważań o naturze filozoficzno-muzykologicznej, które ledwie dotykają omawianego problemu, sprawy literackie traktując na bardzo rudymmentarnym i ogólnym poziomie. Problematyczne pozostaje również to, że rozdział zamiast omawiać najważniejsze ustalenia uczonych, jest *de facto* zbiorem losowych i arbitralnie dobieranych pod tezę cytatów. Nie do końca koresponduje więc z tym, co wydarza się w książce później. Być może to jedynie subiektywne wrażenie, ale w trakcie lektury miałem poczucie, że wprowadzenie to zostało w książce umieszczone nieco mechanicznie i być może pod naciskiem redaktorów.

W rozdziale drugim omawiane są kwestie związane z recepcją muzyki i osoby Chopina w kulturze polskiej, dlatego pojawiające się w nim wątki są znacznie lepiej uporządkowane; ujawniony jest ponadto szczątkowy stan badań, choć niestety bardzo ograniczony: Poniatowska powołuje się głównie na Ferdynanda Hoesicka, Magdalenę Siwiec, Jolantę Szulakowską-Kulawik, Annę Tenczyńską oraz Kazimierza Maciąga. Pozornie ważnym etapem rozdziału jest siedmiopunktowy wykaz wierszy typu Chopinowskiego sporządzony przez Marię Cieślę-Korytowską, który autorka przytacza w zasadzie tylko po to, aby zaraz go porzucić. Poniatowska idzie bowiem swoją własną drogą interpretacyjną, wyróżniając trzy główne kryteria porządkowania materiału poetyckiego: polskość, żal, doskonałość (s. 57). Każdej z tych kategorii przyporządkowuje mniejsze podkategorie, ale o tym później. W rozdziale poznajemy też wreszcie ledwo zarysowane arkana stosowanej metody. Autorka przyznaje się wprost do porzucenia kryterium historycznego i diachronicznego, co poczytuję za ważne oświadczenie i świadomość ograniczeń w zastosowanej metodologii. Trudno to, rzecz jasna, uznać za zaletę bądź atut, ale mimo wszystko warto przyznać, że ahistoryczność książki jest przez autorkę zaplanowaną strategią. Praca wiele na tym traci, ale nie można zarzucić Poniatowskiej, że przed tym nie ostrzegła.

Pierwsza kategoria, a więc polskość, jak pisze autorka, wynika z „uwikłania Chopina w los Polski” (s. 54); wiąże się to ponadto z powiązaniem z krajem nie tylko życia kompozytora, ale także jego twórczości. Bardzo istotną kwestią dla twórców poezji pisanej w tym duchu było włączenie osoby Chopina do kanonu kultury narodowej; stał się on w istocie „obligatoryjnym wyrazem tożsamości narodu” (s. 53). Druga kategoria, czyli żal, obejmuje z kolei „całą gamę emocji zawartych w sztuce kompozytora”; chodzi więc o wiersze, które odwołują się do romantycznej emocjonalności lub też po prostu emocji wywoływanych przez muzykę Chopina u twórców poezji. W kategorii trzeciej, to jest doskonałości, idzie zaś o „dążenie do ideału wyrazu, do perfekcji warsztatu, do uniwersalizacji indywidualnego języka wypowiedzi” (s. 57). Ten typ wierszy jest bodaj najchętniej podejmowany; jak powiada autorka, „w recepcji Chopina utrwaliło się przede wszystkim zjawisko uwielbienia dla jego osobowości twórczej, graniczące z sakralizacją Chopinowskiej sztuki” (s. 57–58). Poniatowska nazywa to zjawisko „syndromem semiotycznym”, wynikającym z trwającej od 170 lat fascynacji muzyką i osobą kompozytora w kulturze polskiej (i nie tylko). Warto na tym etapie omówić tę sprawę trochę szczegółowiej.

Motywy związane z polskością i łączeniem osoby Chopina z dziejami narodu polskiego podzielone są na mniejsze podkategorie. Wyróżnienie ich

ma motywację sytuacyjną, a sam dobór tekstów jest wyłącznie demonstracyjny. W ujęciu Poniatowskiej polskość Chopina rozpatrywana jest przez pryzmat: (a) rysu bojowego oraz (b) rysu zaściankowości.

Pierwszy rys dotyczy wierszy, w których muzyka Chopina wplątywana jest w wydarzenia historyczne związane z walką Polaków o niepodległe państwo i zachowanie własnej narodowości. Chopin jest w tych utworach figurą zachęcającą do walki. Jak powiada autorka, chodzi o kompozytora zrozpaczonego, zamyszonego nad losem Polski, a jednocześnie zagrzewającego do boju lub czynu. Istnieją dwa najistotniejsze wydarzenia opisywane w wierszach tego typu: powstanie listopadowe (XIX wiek) oraz druga wojna światowa (XX wiek). Co istotne, żywotność motywu podtrzymuje sama historia naszego narodu. Chopin jest w tej interpretacji jednym z jego kulturowych fundamentów i podporą, na której utrzymuje się cały gmach polskości. Dobór poetyckich przykładów ma niestety charakter ahistoryczny, przez co sprawia wrażenie dość przypadkowego, o czym świadczy sam wykaz poetów. Poniatowska wymienia między innymi Romana Brandstaettera, Kazimierza Wierzyńskiego, Tadeusza Łopalewskiego, Stefana Rossalskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Jerzego Zagórskiego, Włodzimierza Słobodnika, Antoniego Bogusławskiego, Artura Oppmana, Mieczysława Jastruna, Annę Świrszczyńską, Leopolda Staffa i innych.

Rys zaściankowości związany jest natomiast z polskością pojmowaną jako swojskość i sielankowość. Chopin zasłynął jako kompozytor chętnie wykorzystujący utwory ludowego pochodzenia celem ich artystycznego przetworzenia. Inspiracja kulturą ludową została w pewien sposób wyjaskrawiona przez poetów, którzy bardzo chętnie podejmowali ten wątek. Okoliczności te powodują, że kompozytor staje się w pewnym sensie mieszkańcem „chałupy krytej strzechą”, a także pieśniarzem śpiewającym ludowe pioseneczki (s. 100). Według autorki Chopin liryczny to przede wszystkim Chopin mazurkowy. Jako przykłady wymieniane są wiersze takich poetów, jak na przykład Jarosław Iwaszkiewicz, W. Słobodnik, Lucjan Socha, Stanisław Ostrowski, Kazimierz Przerwa-Tetmajer, K.I. Gałczyński, Teofil Lenartowicz i inni.

Drugą większą kategorią porządkującą materiał poetycki jest żal, który związany jest z nastrojem, w jaki zazwyczaj wprawia słuchacza muzyka Chopina. Jak zresztą powiada autorka, sam kompozytor używał tego słowa w odniesieniu do własnej twórczości. W poezji żal ten wyrażany jest zazwyczaj za pośrednictwem toposu tęsknoty za domem, ojczyzną. Muzyka Chopina jest w tych utworach przepełniona żalem z powodu osamotnienia, nostalgii i tęsknoty. Pobudzać ma to u czytelnika lub słuchacza poczucie elegij-

nej refleksyjności. Wiersze tego rodzaju pisali między innymi A. Oppman, T. Lenartowicz, R. Brandstaetter, Władysław Belza, Józef Mirski, Maciej Szukiewicz, W. Słobodnik, K.I. Gałczyński, Witold Hulewicz i inni. Bardzo często wykorzystywanymi motywami w tego typu utworach są deszcz i woda — akwatywność zdecydowanie podbudowuje poczucie żalu; nierzadko pojawia się ponadto motyw nocy nawiązujący do poetyki nokturnu. Nie bez znaczenia są też motywy synestezyjne, związane głównie z kolorami, na przykład błękitem czy fioletem.

Kryterium ostatnie, czyli doskonałość, jest w zasadzie najbardziej doniosłe, a sam motyw był najchętniej przez poetów podejmowany. Geniusz Chopina doczekał się szeregu wierszy apologetycznych, apologicznych czy wręcz hagiograficznych — często wiąże się jego osobę z anielskością lub nawet boskością (s. 141). Pean czy apoteoza jest główną konwencją wykorzystywaną w tego typu poezji. W tym też kontekście Chopin włączany jest ponadto w konstelację muzyki sfer, muzyki niebiańskiej lub dosłownie muzyki bogów. Kompozytor jest nazywany Arielem — niczym jeden z aniołów. Poetów piszących w ten sposób było wielu; autorka nie bez powodu skupia się w pierwszym rzucie na twórcach dziewiętnastowiecznych, którzy ten nurt zapoczątkowali. I to bardzo wcześnie. Jeden ze słynniejszych wierszy tego typu właściwie zapoczątkował całą poetycką muzykologię — chodzi mianowicie o wiersz Leona Ulricha *Do Fryderyka Chopin. Grającego koncert na fortepianie* (1830). Oprócz tego Poniatowska wyróżnia utwory Seweryna Kaplińskiego, Włodzimierza Wolskiego, a przede wszystkim Cypriana Norwida, który napisał *Fortepian Szopena* (1863), czyli pierwszy w historii wiersz-arcydzieło poświęcony pamięci kompozytora. To jedyny przypadek, kiedy autorka korzysta z metody diachronicznej w porządkowaniu materiału, co zdecydowanie poprawia jakość wyводу. Trwa to jednak ledwie chwilę, ponieważ po obiecującym początku następuje przeskok do poezji współczesnej: twórczości Jana Twardowskiego, Adama Zagajewskiego i Jacka Dehnela.

Najciekawszy i bodaj najwięcej wnoszący jest rozdział, w którym autorka wyróżnia formy muzyczne komponowane przez Chopina stanowiące fundament nawiązań poetyckich zarówno na poziomie gatunkowym, jak i treściowym. Pojawienie się w poezji polskiej takich gatunków lub *quasi-gatunków*, jak nokturn, preludium, koncert, mazurek, polonez itp., zawdzięczamy właśnie Chopinowi, o czym rzadko piszą literaturoznawcy, traktując je przeważnie jako akcydensy lub ciekawostki. Warto docenić, że Poniatowska nie zignorowała faktu dużego wpływu Chopina na pewne

decyzje poetów, którzy w duchu syntezy i korespondencji sztuk decydowali się na aluzje i nawiązania do określonych form muzycznych. Fundamentami tego typu intertekstów były postać i muzyka Chopina — i jako historycy literatury winniśmy o tym pamiętać¹³. Odwołania do form muzycznych uprawianych przez kompozytora, o czym Poniatowska już niestety nie pisze, można podzielić na dwa przynajmniej sposoby: są to z jednej strony jedynie motywy treściowe, które ujawniają się w tekście właściwym wiersza, z drugiej zaś nawiązania na poziomie kompozycyjno-strukturalnym. W książce autorka omija to ostatnie pole znaczeniowe, skupiając się jedynie na sposobach istnienia i funkcjach samych motywów. Forma muzyczna jest więc rozpatrywana w kategoriach tematyczno-motywiczych. Nie mamy w związku z tym do czynienia z rozważaniami na temat fenomenu przekładu intersemiotycznego czy mimetyzmu formalnego; nawet wiersze Kornela Ujejskiego autorka rozpatruje pod względem ich treści, a nie naśladowania formy muzycznej. Według Poniatowskiej główną motywacją poetów piszących wiersze odwołujące się do dzieł Chopina były wszak „impulsy twórcze, pobudzające wyobraźnię poetycką” (s. 159). I co ciekawe, wszystkie w zasadzie formy uprawiane przez Chopina zostały przez poetów wykorzystane przynajmniej jako motyw. Oczywiście można by przeprowadzić osobną parcelację na formy istotne dla polskiej literatury oraz formy o małym znaczeniu; autorka jednakże tego nie robi. Mamy do czynienia w zasadzie z arbitralnie ułożonym katalogiem motywów.

W pierwszej kolejności czytamy o wierszach-mazurkach, które podobnie jak utwory Chopina są stylizowane na piosenkę ludową. Dotyczy to zresztą głównie tekstów dziewiętnastowiecznych. Mazurki modernistyczne — jak pisze autorka — mają charakter „ilustracyjny, eksplikujący ludowy ton muzycznych kompozycji” (s. 165). Do ważnych twórców poetyckich mazurków należą w ujęciu autorki Marian Gawalewicz, A. Oppman, Aleksander Kraushar, Władysław Broniewski, Stanisław Grochowiak, Kazimiera Jeżewska, K. Ujejski i wielu innych.

Drugą formą wymienioną przez Poniatowską są polonezy — czyli forma w zasadzie marginalna w historii poezji, funkcjonująca głównie jako motyw. I jak autorka sama przyznaje, polonezów poetyckich związanych z Chopinem napisano mało. Istnieje, co prawda, osobna historia poloneza jako motywu w polskiej poezji (*vide*: pieśń *Polonez Kościuszkowski* Rajnolda Suchodolskiego czy znacznie późniejszy *Polonez artyleryjski* Jana Lechonia i wiele innych),

¹³ Więcej na ten temat zob. Ł. Piaskowski, *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 1.

ale na kartach książki nie znajdziemy o tym słowa. Dostajemy zaś dość znane powszechnie wytłumaczenie, że polonez to forma ważna, ponieważ już w epoce istniała tendencja do narzucania mu pewnego „programu” lub przynajmniej tytułu, który sugerowałby treść i intencję. To dość częsty przykład włączania do książki faktów powszechnie znanych, ale mało istotnych z punktu widzenia poetyki historycznej. Wydaje się jednak, że wynika to ze specjalizacji autorki, czyli muzykologii. Tak czy inaczej do poetów wykorzystujących motyw poloneza zalicza autorka między innymi Maksymiliana Radziszewskiego, Witolda Łaszczyńskiego, Marię Konopnicką, Jana Marię Gisgesa, R. Brandstaettera i kilku innych.

Trzecią istotną formą, którą wyróżnia Poniatowska, jest preludium. Z książki się tego nie dowiemy — jako że jest ona bardziej katalogiem niż próbą zarysu historii form muzycznych w poezji — ale to właśnie preludia stały się w zasadzie koronnym dla poetów, obok nokturnów, sposobem nawiązania do muzyki romantycznej oraz muzyki Chopina. Autorka, podobnie jak w wypadku polonezów, nie była w stanie umieścić preludium wyłącznie w kontekście badań historycznoliterackich, dlatego wyjaśnienie, jakie otrzymujemy, ma wymiar znacznie bardziej muzykologiczny. Mówiąc krótko: preludia same w sobie najpierw interpretowano w sposób literacki, często dodając do nich pozamuzyczne tytuły; później stały się zaś podstawą gatunku poetyckiego, którego żywot — najprawdopodobniej — zapoczątkowała M. Konopnicka w drugiej połowie XIX wieku (s. 203). Dodać można, że preludium funkcjonowało w zasadzie w dwóch wariantach: (a) jako wstęp do innego wiersza bądź (b) jako krótki utwór samodzielny. To jednak rzecz już przeze mnie dopowiedziana.

W podobny sposób Poniatowska prezentuje nam resztę istotnych form muzycznych, które inspirowały poetów w ten lub inny sposób. Najbardziej ekscytujące były dla nich nokturny — wiersze osnute na motywie nocnej. Jedynym w zasadzie problemem jest to, że nie zawsze łatwo dostrzec w tych utworach motywację czysto Chopinowską; były to bowiem gatunek i forma typowe dla całej epoki romantyzmu. Oprócz preludium i nokturnu równie ważnym odniesieniem genologicznym było dla poetów *scherzo*, którego unowocześniony wariant powstał właśnie za pośrednictwem Chopinowskiej inspiracji. Warto pamiętać, że gatunek *scherzo* istniał już jednak wcześniej w poezji — zapoczątkowany w okresie późnego renesansu przez włoskiego poetę Gabriella Chiabrerę. W książce nie odnajdziemy jednak informacji na ten temat. Jest ona jednakże istotna, ponieważ wcześniejsze *scherza* poetyckie zdecydowanie różniły się od tych późniejszych. *Scherzo*,

obok preludium i nokturnu (i być może barkaroli), doczekało się hasła słownikowego w *Słowniku terminów literackich* pod redakcją Janusza Sławińskiego, co samo w sobie świadczy o roli, jaką odegrało w historii poezji polskiej¹⁴. Niestety, tych istotnych literackich kontekstów autorka przed czytelnikiem nie eksponuje, skupiając się raczej na tworzeniu wykazu wierszy wypełniających ogólną logikę stworzonej kategorii. To oczywiście nie zarzut, albowiem do takiego założenia przyznała się sama autorka. Niestety, mimo wszystko pewne zaniechania sprawiają, że lektura bywa momentami rozczarowująca. Jeśli chodzi o inne formy, jak na przykład ballady, fantazje, walce, *impromptu* czy pieśni — odgrywają one marginalną rolę jako motywy, o czym pisze sama Poniatowska.

Całą książkę kończą dwa mniej istotne już rozdziały — przynajmniej z perspektywy piszącego te słowa. Jeden poświęcony jest utworom poetyckim uświęcającym miejsca pobytu Chopina; wiersze nie dotyczą już zatem w zasadzie samego kompozytora ani jego muzyki lub dotyczą ich ledwie pośrednio. Ostatni rozdział natomiast, trochę na prawach aneksu, tyczy się utworów, które poświęcili Chopinowi poeci niepolscy. Temat sam w sobie jest bardzo interesujący, ale w zaprezentowanej formie wydaje się w zasadzie pewnym „skrótem myślowym”. Mówiąc krótko, w mej opinii zdecydowanie zasługiwałby na zupełnie osobną rozprawę. W tym wypadku można go traktować jako co najwyżej ciekawostkę i dodatek do głównego nurtu narracji zaprezentowanej w książce, a jego brak nie byłby w zasadzie jakkolwiek zauważalny.

Przechodząc z wolna do podsumowania, warto podkreślić, że bez wątpienia dość męczące w recenzowanej pracy jest metodyczne zarzucenie kryterium historyczności: wiersze cytowane są podług motywu lub tematu bez uwzględnienia chronologii, ponadto autorka nie tłumaczy się, dlaczego ten lub inny utwór jest najbardziej reprezentatywnym przykładem w danej sytuacji. Można to poniekąd wytłumaczyć rozległością materiału i arbitralnością doboru, tym niemniej towarzyszy temu pewien nieporządek decyzyjny: raz dobrym przykładem jest wiersz z XX wieku, a raz z XIX. Ciągłość historyczna i zarys rozwoju motywu chopinowskiego w poezji nie zostały w żaden sposób zasygnalizowane.

Mimo to znaczny podziw budzi sama rozwartość przytaczanych przykładów, które nie ograniczają się do utworów oczywistych i już wcześniej gdzieś obecnych. Autorka potrafiła odnaleźć dzieła także mało znane, przez co

¹⁴ Por. T. Kostkiewiczowa, *Nokturn*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 2000, s. 341; *cadem*, *Scherzo*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 459; *cadem*, *Preludium*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich...*, s. 432.

wprowadziła do refleksji nad literaturoznawczą chopinologią znaczną liczbę nowych treści. I nawet jeśli są przytaczane w sposób ahistoryczny, ich pojawienie się jest wartością samą w sobie.

Zaletą książki Poniatowskiej jest niewątpliwie to, że stanowi ona pierwszą od dawna próbę spojrzenia na twórczość poetycką poświęconą Chopinowi nieco inaczej niż dotychczas. Wykorzystanie nowych kryteriów sprawia, że zdecydowanie lepiej rozumiemy, w jaki sposób kompozytor wpłynął na twórczość poetycką ostatnich 200 lat. Z jednej strony autorka przedstawia czytelnikowi wiele utworów „hagiograficznych”, swoistych „apoteoz” lub też dzieł stanowiących zapis reakcji emocjonalno-intelektualnych na muzykę Chopina; z drugiej jednak — pokazuje, w jaki sposób dzieła Chopina, rozpatrywane jako gatunki, wpłynęły na możliwości poszerzenia spektrum formalno-kompozycyjnego polskiej poezji.

Książka ma pewne słabości, które wynikają z różnych przyczyn; dwie z nich wydają się jednak najważniejsze: po pierwsze, są to ograniczenia spowodowane samymi założeniami metodologicznymi — książki popularnonaukowe cierpią na problem pewnej powierzchowności wykładu (co jest w zasadzie jednocześnie i wadą, i zaletą — zależy bowiem, kto czyta książkę); po drugie, praca jest w pewnym sensie solidnym katalogiem, w którym na nowo uporządkowano wybrane wiersze poświęcone postaci i muzyce Chopina, przy czym nie uwzględniono kryterium historycznego ani chronologicznego. Każda kategoria ilustrowana jest mniejszą lub większą liczbą przykładów poetyckich, przy czym trudno dociec — powtórzę — dlaczego akurat te, a nie inne utwory autorka uznała za reprezentatywne — pamiętajmy wszak, że liczba dzieł poświęconych Chopinowi jest ogromna. Z tego też powodu pewne zasadnicze arbitralne kryteria wyboru są konieczne i trzeba je ujawnić; w książce Poniatowskiej ta kwestia pozostaje nierozstrzygnięta. I znów ma to swoje wady i zalety: z jednej strony zapewnia pewną metodycznie zaplanowaną przekrojowość w zakresie ujawnianych motywów i tematów, z drugiej oznacza jednak swoiste wyjęcie z historycznego kontekstu. Wydaje się wszak, że dziewiętnastowieczne pisanie o Chopinie różniło się od tego, co napisano później; problem chronicznej ahistoryczności sprawia, że dość często tej różnicy wcale nie widać, nawet jeśli przykłady, które podaje autorka, są znakomite z punktu widzenia samej egzemplifikacji problemu, który jest poddany opisowi.

Bez wątplenia męczące w książce Poniatowskiej jest przesycenie jej odwołaniami do badań muzycznych, które niewiele wnoszą do interpretacji samych wierszy, nawet jeśli zdarzają się sytuacje — o czym wspominałem na początku recenzji — w których konteksty muzykologiczne umożliwiają

przeprowadzenie odczytań ciekawych i nowych. Z jednej strony dowodzi to wszystko wspaniałej erudycji autorki, ale z punktu widzenia pragmatyki wywodu komentarze te raczej zaburzają jego klarowność, stanowiąc kontekst nie zawsze istotnie wpływający na odczytanie utworu. Innym z kolei problemem jest sytuacja odwrotna: kiedy autorka komentuje wiersz nazbyt — jak się może wydawać — lapidarnie. Odczytałbym te dwie zmienne ponownie jako jednocześnie zaletę i wadę: momentami czuć wyraźny przesyt treści, a innym razem jej niedosyt, ale patrząc na to z innego punktu widzenia — duża liczba kontekstów muzykologicznych jest zapewne zaletą dla niemuzykologów, a z kolei lapidarność sprawia, że książka staje się katalogiem motywów z podanymi przykładami, co wpływa na jej przydatność.

Ostateczna ocena książki jest pozytywna. Należy ją traktować jako istotny (acz niedoskonały) początek czegoś dobrego. Wydaje się — i to jest najważniejszy wkład tego typu pozycji do nauki polskiej — że kolejne dzieła tego rodzaju mogą być tylko lepsze. Poniatowska zdecydowanie przetrąła szlaki nowego myślenia o poezji poświęconej osobie i muzyce Chopina, a to samo w sobie duża zasługa. Książka jest zdecydowanie cennym wkładem w coś, co mogliśmy nazwać nurtem badań poświęconym poetyckiej chopinologii. Jest też w zasadzie pierwszym tak dużym przedsięwzięciem badawczym podjętym przez przedstawicielkę muzykologii polskiej. Jak dotąd chopinowskie wątki poetyckie badali przeważnie historycy literatury. Z tych i innych powodów, których nie trzeba już wymieniać, polecam zdecydowanie książkę Ireny Poniatowskiej, ale jednocześnie zastrzegam, że nie jest ona pozbawiona wad.

Bibliografia

Balbus S., *Interdyscyplinarność — intersemiotyczność — komparatystyka*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Universitas, Kraków 2004.

Biała A., *Literatura i muzyka. Korespondencja sztuk*, Wydawnictwo Szkolne PWN, Warszawa-Bielsko-Biała 2011.

Bristiger M., *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.

Broniecka M., *Recepcja muzyki romantycznej w literaturze XIX wieku*, Wydawnictwo Scriptorium, Poznań-Opole 2010.

Chyła-Szypułowa I., *Poezja polska w darze Chopinowi*, Wydawnictwo Pani Twardowska, Warszawa 2003.

Fryderyk Chopin *natchnieniem poetów*, oprac. K. Kobyłańska, przedm. S.R. Dobrowolski, Księgarnia Wydawnicza W. Galster, Warszawa 1949.

Gacek D., Poniatowska I., *Chopin czuł się poetą*, <https://www.www.polskieradio.pl/8/404/artukul/2713714,prof-irena-poniatowska-chopin-czul-sie-poeta>.

Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 2 popr., Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002.

Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2012.

Lipka K., *Słyszalny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Wydawnictwo Nowy Świat, Warszawa 2004.

Literatura — muzyka. O postrzeganiu związków muzyki z literaturą, red. W. Piotrowski, Wydawnictwo Astra, Łódź 2011.

Maciąg K., „Naczelny u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2010.

Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych, red. A. Hejmej, Universitas, Kraków 2002.

Piaskowski Ł., *W jaki sposób forma muzyczna staje się gatunkiem literackim*, „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2023, z. 1.

Pogranicza i korespondencje sztuk, red. T. Cieślukowska, J. Sławiński, Ossolineum, Wrocław 1980.

Polony L., *Symbol i muzyka*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

Reimann A., *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz — Barańczak — Rymkiewicz — Grochowiak*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2013.

Schreiber E., *Muzyka i metafora. Koncepcje kompozytorskie Pierre’a Scheffera, Raymonda Murraya Schafera i Gérarda Griseya*, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2012.

Skarbowski J., *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1981.

Słownik terminów literackich, red. J. Sławiński, wyd. 3, Ossolineum, Wrocław 2000.

Stala M., *Fragmenty lunarne. Szkice o obecności księżycy w poezji polskiej od schyłku XIX do początku XXI wieku wraz z małą antologią księżycowych wierszy poetów Zachodu*, Universitas, Kraków 2021.

Starzyński J., *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.

Tomaszewski M., *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003.

Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia, zebrał i oprac. E. Słuszkiewicz, przedm. J. Przyboś, Państwowe Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1968.

Woronow I., *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffman, Baudelaire, Norwid*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.

Streszczenie

Porządkowanie stajni Orfeja. Fryderyk Chopin w poezji polskiej wstępnie rozpoznany

[recenzja:] Irena Poniatowska, *Chopin w poezji*,
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina,
Warszawa 2020, ss. 444

Chopin w poezji Ireny Poniatowskiej to książka łącząca walory pracy naukowej, jak i utworu, którego zasadniczym zadaniem jest popularyzacja wiedzy zarówno o samym Fryderyku Chopinie, jak i poezji jego osobie i muzyce poświęconej. Praca jest rozparcelowana bardzo klarownie: składa się z 5 dużych rozdziałów i licznych podrozdziałów. Pierwszy rozdział ma charakter najbardziej teoretyczny i syntetyczny i jest poświęcony problematyce piękna w poezji i muzyce. Według Poniatowskiej ideą korespondencji sztuk napędza w romantyzmie uczucie oraz dążenie sztuki do wyrażania nieskończoności. W rozdziale drugim omawiane są kwestie związane z recepcją muzyki i osoby Chopina w kulturze polskiej. Poniatowska wyróżnia trzy główne kryteria porządkowania materiału poetyckiego: polskość, żal, doskonałość. Metodologia, na jaką autorka się zdecydowała, to katalogowanie motywów w sposób czysto demonstracyjny; nie zostaje w tej sytuacji uwzględnione kryterium historyczne. Polskość oznacza związek Chopina z losem Polski. Żal obejmuje z kolei emocje zawarte w sztuce Chopina. Doskonałość to zaś dążenie do ideału wyrazu, do perfekcji warsztatu, do uniwersalizacji indywidualnego języka wypowiedzi. Poniatowska nazywa to zjawisko „syndromem semiotycznym”, wynikającym z trwającej od 170 lat fascynacji muzyką i osobą kompozytora w kulturze polskiej. Najwięcej świeżości wnosi autorka w rozdziale kolejnym, w którym wyróżnia formy muzyczne komponowane przez Chopina stanowiące fundament nawiązań poetyckich. Pojawienie się w poezji polskiej takich gatunków lub *quasi*-gatunków, jak nokturn, preludium, koncert, mazurek, polonez itd., zawdzięczamy właśnie Chopinowi. Całą książkę kończą dwa rozdziały. Jeden poświęcony jest utworom poetyckim uświęcającym miejsca pobytu Chopina. Ostatni rozdział natomiast dotyczy się utworów, które poświęcili Chopinowi poeci niepolscy. W omawianej pracy Poniatowska zdecydowanie przetarła szlaki nowego myślenia o poezji poświęconej osobie i muzyce Chopina; jest ona zdecydowanie cennym wkładem w coś, co moglibyśmy nazwać nurtem badań poświęconym poetyckiej chopinologii.

Słowa kluczowe: Fryderyk Chopin, korespondencja sztuk, muzyka, poezja, motyw Chopina w poezji