

Anna Opiela-Mrozik*

 <https://orcid.org/0000-0002-4349-0631>

Od Baudelaire'a do Mallarmégo W poszukiwaniu ideału muzyczności

Wśród postulatów swego poetyckiego credo Paul Valéry, jeden z młodych symbolistów skupionych wokół Stéphane'a Mallarmégo, wymienia dążenie do umuzycznienia poezji poprzez formułę wyzwolonego wiersza oraz rolę sugestywności i możliwości brzmieniowych samego słowa. W ujęciu Valéry'ego ideał poetycki jawi się jako symfonia, co stanowi bezpośrednie nawiązanie do romantycznej teorii odpowiedników, która będzie się wyrażać w symbolistycznym dążeniu do tworzenia sztuki totalnej. Twórcą, który w pewnym sensie podsumował koncepcje romantyczne, zapowiadając jednocześnie estetyczne poszukiwania symbolistów, był Charles Baudelaire – nie sposób go zatem pominąć, mówiąc o dążeniu do literackiej muzyczności. Cała jego twórczość zasadza się na łączeniu środków wyrazu właściwych dla różnych dziedzin sztuki, dzięki czemu możliwe staje się oddanie zabarwienia uczuciowego i głębi myśli poetyckiej. Koncepcja nowoczesnej poezji według Baudelaire'a zakłada tworzenie „sugestywnej magii, w której zawiera się przedmiot i podmiot zarazem, świat zewnętrzny artysty i on sam”¹. Trzeba jednak pamiętać, że nie chodzi tutaj o swego rodzaju eklektyzm polegający na dowolnym łączeniu elementów charakterystycznych dla różnych sztuk, co Baudelaire określa mianem „wdzierania się sztuki na teren innej”². Odwołania interartystyczne mają służyć jak najbardziej precyzyjnemu oddaniu zamysłu artysty i zbliżeniu się tym samym do ideału poezji, w którym przenikają się wrażenia wszystkich zmysłów oraz doświadczenia ducha.

Zarys tej koncepcji odnajdziemy w słynnym sonecie *Correspondances*, który, jak wynika z dokładnej analizy tekstu, opiera się na idei muzyczności (polski

* Dr, adiunkt; Uniwersytet Warszawski, Instytut Romanistyki, Zakład Literaturoznawstwa Francuskiego; ul. Dobra 55, 00-312 Warszawa; e-mail: am.opiela@uw.edu.pl

1 Charles Baudelaire, *Sztuka filozoficzna*, w: *Rozmaitości estetyczne*, przekł. Joanna Guze, Słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2000, s. 225.

2 Tenże, *Salon 1846*, w: *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 127.

przekład tytułu – *Oddźwięki* – bezpośrednio na to wskazuje)³. Jak zauważa Verónica Estay Stange, układ asonansów w tekście sprawia, że samo słowo „dźwięki” nabiera większego znaczenia, niż pozostałe elementy tworzące synestezijną wizję świata. Oprócz fonetycznych środków stylistycznych, które służą podkreśleniu muzycznego charakteru wiersza, pojawiają się także pojęcia tworzące pole leksykalne różnego rodzaju dźwięków⁴. Łączność człowieka z naturą dokonuje się bowiem poprzez tajemniczy dialog, w którym słowa pozostają „niepojęte”, a wrażenia zmysłowe „odpowiadają” sobie nawzajem jak „oddalone echa, wiążące się w chóry”. W tej nieokreślonej, muzycznej materii swoisty koncert tworzą „dźwięki, wonie i kolory”. Nawet jeśli można byłoby doszukiwać się tutaj nawiązania do filozoficznej koncepcji muzyki wszechświata, warto zwrócić uwagę przede wszystkim na znaczenie Baudelairowskiej muzyczności, która określa i podkreśla zarówno odpowiedniki horyzontalne, istniejące pomiędzy wrażeniami zmysłowymi, jak również wertykalne, zbliżające do siebie świat materialny i duchowy, „gdzie duch przenika zmysły i wzajem w nich tonie”. Istotny wydaje się również fakt, że w ostatnim wersie oryginalnej wersji sonetu zamiast czasownika „pénétrer” („przenikać”) pojawia się czasownik „chanter” („śpiewać”), który po raz kolejny odsyła do muzycznej przestrzeni wiersza.

Tematyizacja muzyki w twórczości Baudelaire’a zawsze pozostaje niejako wprzęgnięta w interartystyczne relacje i pojawia się tam, gdzie może doprecyzować myśl poety. Jest to widoczne zwłaszcza w *Salonach*, zbiorach tekstów krytycznych poświęconych malarstwu, ale również szerzej poruszających kwestie związane ze sztuką i rolą artysty. W jednym z rozdziałów *Salonu 1846 roku*, Baudelaire pisze, że „w kolorze odnajdujemy harmonię, melodię i kontrapunkt”, a sam kolor jest „zgodnością dwóch tonów”⁵. Jak zaznacza Joanna Guze, nie chodzi tu bynajmniej o aluzyjne czy metaforyczne użycie terminów zapożyczonych z innej sztuki⁶. Baudelaire wyjaśnia, że melodia jest jednością koloru albo kolorem ogólnym, harmonia odnosi się do współbrzmienia tonów, a sztuka kontrapunktu polega na ich łączeniu. Jeśli zatem muzykę odnaleźć można w idei koloru, nie dziwi stwierdzenie, że Delacroix, jeden z ulubionych artystów Baudelaire’a, ucieleśnia ideał malarza-poety i malarza-muzyka. Poeta przedstawia go nie tylko jako mistrza form i barw, ale także dźwięków i słów:

Delacroix wyraził to, co niewidzialne i niedotykalne, sen, wrażenie, duszę; nie rozporządzając innymi środkami [...] jak kolor i linia: lepiej niż ktokolwiek, z mi-

3 Tenże, *Oddźwięki*, przekł. Antoni Lange, w: *Kwiaty zła*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958, s. 37.

4 Zob. Verónica Estay Stange, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Classiques Garnier, Paris 2014, s. 12–13.

5 Charles Baudelaire, *Salon 1846*, dz. cyt., s. 80–81.

6 Zob. Joanna Guze, *Nieomylny Baudelaire*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 14.

strzostwem doskonałego malarza, z dyscypliną wyrafinowanego pisarza, równie wymownie jak namiętny muzyk. Jest to zresztą jeden ze znamiennych objawów życia duchowego naszego wieku, że sztuki, jeśli nie starają się uzupełniać nawzajem, pragną przynajmniej używać sobie nowych sił⁷.

Opisując dzieła Delacroix, Baudelaire nie przestaje odwoływać się do systemu analogii łączących malarstwo z muzyką i poezją. Obraz *Kobiety z Algieru*, zdaniem krytyka, zawiera w sobie ogromne pokłady fizycznego i moralnego cierpienia oraz szczególnego rodzaju wzniosłej melancholii, która „łśni posępnym blaskiem nawet w jego kolorze: szeroki, prosty, bogaty w harmonie, [...] jest przy tym bolesny i głęboki jak melodia Webera”⁸. Co ciekawe, muzyka Webera zostaje zestawiona z twórczością mistrza-kolorysty również w wierszu *Sygnaly*, gdzie pośród intensywnych tonów czerwieni i zieleni wypełniających płótna malarza, „dziwny ton fanfary / Przebiega jak stłumione westchnienie Webera”⁹. Warto odnotować, że romantyczne tematyzowanie muzyki w odniesieniu do twórczości Delacroix pojawiło się już wcześniej – w jednym ze swoich autobiograficznych tekstów George Sand przywołuje wspomnienie rozmowy z malarzem na temat teorii barwnych refleksów. Delacroix próbował wówczas wytłumaczyć przyjaciółce, a przy okazji także Chopinowi, w jaki sposób kolory łączą się ze sobą i dopełniają, podobnie jak dzieje się to w muzyce. Jak się okazuje, sam Delacroix myślał dwukierunkowo, porównując harmonię barw do współbrzmienia muzycznego. Następstwem tej interartystycznej, niemalże Baudelaireowskiej refleksji mistrza była niezwykle sugestywna improwizacja Chopina, w trakcie której, jak pisze George Sand, wybrzmiała „błękitna nuta”, symbol metafizycznej łączności pomiędzy kreacją malarza i kompozytora¹⁰.

Z kolei Baudelaire, w słynnym artykule z 1861 roku pt. *Ryszard Wagner i Tannhäuser w Paryżu*, wyraził swój zachwyt i po mistrzowsku opisał to, co zbliżało go do Wagnera, wówczas mało znanego paryskiej publiczności kompozytora, w dodatku atakowanego przez francuską prasę. W tekście będącym samym w sobie „małym arcydziełem”, jak go nazywa Grzegorz Zieziula, poeta żarliwie broni niemieckiego twórcę, odwołując się przy tym do wielu innych tekstów i nie zapominając o własnym sonecie *Oddźwięki*¹¹. Po wysłuchaniu i obejrzeniu Wagnerowskiego dramatu, Baudelaire po raz kolejny potwierdził swoje przekonanie o analogiach rządzących światem i, podobnie jak Delacroix, wychodząc od myśli o muzyce, nie zawahał się przyznać:

7 Charles Baudelaire, *Dzieło i życie Delacroix*, w: *Rozmaitości estetyczne*, dz. cyt., s. 371.

8 Charles Baudelaire, *Salon 1846*, dz. cyt., s. 97.

9 Tenże, *Sygnaly*, przekł. Zbigniew Bieńkowski, w: *Kwiaty zła*, dz. cyt., s. 39.

10 Zob. George Sand, *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères, Paris 1873, s. 85–86.

11 Zob. Grzegorz Zieziula, „Tannhäuser” Wagnera w Paryżu: zachwyt Baudelaire’a, śmiech Scuda i ironia Fiorentina, „Muzyka w Mieście”, 06/2013, s. 35.

Byłoby doprawdy rzeczą zaskakującą, gdyby dźwięk nie mógł zasugerować koloru, gdyby kształty nie mogły narzucić wyobrażenia melodii, a gdyby dźwięk i kolor były niezdolne do wypowiedzenia idei, rzeczy bowiem wyrażały się zawsze przez wzajemną analogię, odkąd Bóg ogłosił świat jako złożoną a nierozdzieloną całość¹².

Po tym stwierdzeniu poeta przywołał dwie pierwsze kwartyny *Oddźwięków*, aby następnie zestawzić i wyłowić podobieństwa w trzech różnych literackich „przekładach” innego dzieła Wagnera, uwertury do *Lohengrina*: swoim własnym, Liszta i samego kompozytora, ponieważ „prawdziwa muzyka sugeruje myśli podobne różnym mózgom”¹³. Podkreślając semantyczny, ale jednak nie wieloznaczny charakter muzyki¹⁴, Baudelaire porusza się zatem w przestrzeni muzyczności II (według podziału zaproponowanego przez Andrzeja Hejmeja)¹⁵, która pozwala mu dostrzec w twórczości Wagnera swego rodzaju model dla kreacji poetyckiej. Zresztą już wcześniej odkrycie to zainspirowało Baudelaire’a do skreślenia entuzjastycznego listu do kompozytora, w którym wyznał, że zawdzięcza mu najwspanialsze muzyczne doznania. Nie znając się na muzyce, Baudelaire potrafił rozpoznać wielkość Wagnera i zrozumieć jego artystyczny przekaz. Aby oddać natężenie emocji wywołanych przez muzykę, którą uznał za swoją, poeta wykorzystał charakterystyczne dla niego malarskie porównanie z tłem obrazu wypełnionym coraz bardziej nasyconymi odcieniami czerwieni¹⁶. Zamiłowanie do synestezji i postrzeganie sztuki w perspektywie analogii stawia Baudelaire’a obok Wagnera i jego dążenia do stworzenia dzieła syntetycznego. Wagnerowski dramat muzyczny, nawiązujący do pierwotnej jedności wszystkich dziedzin sztuki, odpowiada na swoistą „obsesję muzyki”¹⁷ w twórczości Baudelaire’a, proponując mu tym samym artystyczny ideał zgodny z estetyczną wizją poety i przez niego poszukiwany.

Ale wracając do wspomnianego credo Valéry’ego i sonetu *Oddźwięki*, muzyczność poezji Baudelaire’a zasadza się nie tylko na poszukiwaniach interartystycz-

12 Charles Baudelaire, *Ryszard Wagner i „Tannhäuser” w Paryżu*, cyt. za Juliusz Starzyński, *O romantycznej syntezie sztuk*. Delacroix, Chopin, Baudelaire, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965, s. 277.

13 Tamże, s. 277.

14 Zob. Ilona Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk*. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008, s. 156.

15 „Muzyczność II ogranicza się do poziomu tematyzowania muzyki, sposobów prezentowania (zwłaszcza deskryptywnych) aspektów dzieła muzycznego w utworze literackim, ale także – akcydentalnie – przedstawiania muzyki w stanie natury”. Andrzej Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012, s. 61.

16 „zdawało mi się, że ta muzyka jest moja”. Zob. Charles Baudelaire, *Lettre à Richard Wagner*, w: *Œuvres complètes*, ed. Yves Gérard Le Dantec, Claude Pichois, Gallimard, Paris 1961, s. 1205–1206.

17 Philippe Lacoue-Labarthe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgeois, Paris 1991, s. 35.

nych, ale istnieje również na poziomie pierwszym – w zakresie instrumentacji dźwiękowej i prozodii¹⁸. Jak pisze Piotr Śniedziwski:

praca nad stroną dźwiękową języka daje możliwość zdefiniowania poezji jako sztuki sugestii. Taka jest również rola aliteracji, która nie jest w oczach poety prostą rozrywką, ale raczej wytrwałą pracą, pozwalającą na niemal niezauważalne przejście od dźwięku do ukrytego znaczenia, być może do tego, co niewyraźne¹⁹.

Tworząc poezję melodyjną Baudelaire zapowiada apel Verlaine'a ogłoszony w *Sztuce poetyckiej*: „Przed wszystkim muzyki”. Zgodnie z tym postulatem należało dążyć do „melodyzowania” frazy poetyckiej, aby w ten sposób zbliżyć się do „kanonicznego wzoru”, jakim okrzyknięto muzykę²⁰. Poezja skomponowana z rytmiczną lekkością nieparzystego wiersza powinna zatem czerpać z zasobów prozodii języka, stając się sztuką bardziej abstrakcyjną i niedookreśloną w zakresie semantycznym.

Krok naprzód na drodze do pełnego, niemalże naukowego wykorzystania możliwości brzmieniowych języka poetyckiego uczynił René Ghil, który w *Traktacie o słowie* opracował teorię instrumentacji werbalnej, wywodzącą się z idei słyszenia barwnego. Inspirując się kolorami samogłosek, które zaproponował Rimbaud w sonecie *Samogłoski*, Ghil poszukiwał swego rodzaju gramatyki wspólnej wszystkim sztukom – uważał, że przez nadanie barw również spółgłoskom oraz określenie ich powinowactwa z symboliką instrumentów i stanami uczuciowymi możliwe jest „odnalezienie pierwotnego «języka-muzyki», niezwykle sugestyjnego słowa poetyckiego, symbolizującego porządek świata”²¹. Zamyśl ten bliski był również Mallarmému, dlatego, pomimo pewnych zastrzeżeń, zgodził się on napisać przedmowę do pierwszego wydania *Traktatu o słowie* z 1886 roku. Jednak już dwa lata później odciął się od teorii Ghila, która ze względu na swoją dogmatyczność nie przystawała do jego poszukiwań estetycznych, zmierzających do stworzenia nowego, indywidualnego języka poetyckiego, mającego sugerować, a nie nazywać. Oparta na postępie naukowym w dziedzinie akustyki, próba transpozycji systemu muzycznego do poezji zaproponowana przez Ghila wykraczała poza możliwości języka literatury

18 Zob. Andrzej Hejmej, dz. cyt., s. 61.

19 Piotr Śniedziwski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s. 146.

20 Zob. Stanisław Dąbrowski, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, redakcja Andrzej Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 156.

21 „retrouver «unelange-musique» originelle, une parole poétique infiniment suggestive symbolisant l'ordre de l'univers”, Verónica Estay Stange, dz. cyt., s. 20. Warto zaznaczyć, że projekt Ghila nawiązywał do idei Rousseau przedstawionych w *Eseju o pochodzeniu języków*.

i zakończyła się porażką. Dążenie do sformalizowania analogii i uczynienie z nich swobodnego narzędzia pracy twórczej okazało się sztuczne, jałowe i stanowiło pewien karykaturalny punkt dojścia w zakresie muzyczności, wynikającej z prozodii języka poetyckiego.

Warto natomiast przyrzeć się zarysowanej w *Sztuce poetyckiej* Verlaine'a idei nieokreśloności i abstrakcyjności, która w ten sposób miała na celu zbliżyć poezję do muzyki. Tak pojęta muzyczność zaznacza się już u Baudelaire'a, który rozpoczyna jeden ze swoich utworów następującym stwierdzeniem: „Muzyka mnie niekiedy ogarnia jak morze!”²². Metafora muzyki jako morza dobrze oddaje symbolistyczne dążenie do tego, co nieogarnione i prawie nierzeczywiste, a jednocześnie pobudzające wyobraźnię. Tematyzowanie muzyki zaczyna stawać się coraz bardziej odrealnione, a w końcu uduchowione, o czym świadczy przede wszystkim twórczość poetycka Stéphane'a Mallarmégo. Zobaczmy chociażby *Popołudnie fauna*, wiersz, który w założeniu autora miał być muzyczny za sprawą formy i samego słowa poetyckiego. Dlatego też, kiedy poeta dowiedział się, że Debussy zamierza skomponować muzykę do jego utworu, miał ze zdziwieniem odpowiedzieć, że, jak mniemał, sam już tego dokonał w akcie tworzenia. Faktem jest, że *Popołudnie fauna* to wiersz nowatorski pod względem budowy, dzięki której dostrzec można dążenie poety do muzyczności aspirującej do wzniesienia się na poziom trzeci, najwyższy, skupiający wszelkie próby przeszczepienia na grunt literatury technik i form charakterystycznych dla dzieła muzycznego²³. Jak słusznie zauważa Suzanne Bernard, poprzez zastosowanie licznych przerzutni Mallarmé zburzył jednostajny rytm aleksandrynu i uzyskał muzyczną płynność wydłużonej frazy. Z kolei, obecność białych miejsc w układzie typograficznym tekstu nawiązuje do pauz w muzyce, które zresztą Debussy starał się oddać w swoim preludium²⁴.

Ale muzyczność *Popołudnia fauna* istnieje również w zamglonym obrazie rzeczywistości i ulotnej atmosferze, którą jedynie „sugerują” odpowiednio dobrane słowa określające dźwięki, barwy i lekkie ruchy. Istotną rolę w kształtowaniu nastroju i wizji świata pełni instrument, na którym gra tytułowy faun. Jego flet, nazywany „ucieczek narzędziem”, posiada w sobie moc wpływania na rzeczywistość. Za sprawą melodii wygrywanej na flecie materia staje się lżejsza, a natura niejako odrealniona. Zresztą flet fauna w pewien sposób „stwarza” naturę na nowo – jego dźwięki zastępują odgłos wody czy szum wiatru:

W tę dyszącą upałem nieruchomą głuszę,
Nie drgnie ni kropla, której graniem nie poruszę
W zroszonym akordami gaju; i jedynie

²² Charles Baudelaire, *Muzyka*, w: *Kwiaty zła*, dz. cyt., s. 79.

²³ Zob. Andrzej Hejmej, dz. cyt., s. 61.

²⁴ Zob. Suzanne Bernard, *Mallarmé et la musique*, Librairie Nizet, Paris 1959, s. 104–108.

Podmuch, co przez dwie rurki fletni mojej spłynie,
 Zanim dźwięk czysty w suchej ulewie rozproszy,
 Jest tym na widnokręgu, którego nie płoszy
 Żadna zmarszczka, kunsztownym natchnienia powiewem,
 Przejrzystym i pogodnym, co łączy się z niebem²⁵

Muzyka w wykonaniu fauna zaczyna stawać się coraz bardziej eteryczna – „przeciągłe solo” fletu przypomina „jedną pustą i dźwięczną, monotonną linię”. Poprzez użycie czasownika „ulotnić” („évanouir”) Mallarmé podkreśla stopniowe zanikanie jednostajnej melodii. Zresztą poniekąd za sprawą muzyki znikają także same nimfy, a faun może jedynie snuć o nich wspomnienia. Zamiast kontemplować piękno żywych, cielesnych istot faun oddaje się marzeniom o pięknie idealnym, które można osiągnąć jedynie dzięki artystycznej kreacji. Muzyka prowadzi zatem do doświadczenia duchowego, bo, jak zauważa Florent Albrecht, Mallarmégo interesuje nie tyle sama sztuka dźwięków, co jej oddziaływanie, pewien metafizyczny sens ukryty w tej poezji bez słów²⁶.

Motyw muzyki, która prowadzi do nieobecności jako wstępu do kreacji poetyckiej, pojawia się również w opowiadaniu *Pan et la Syrinx* [*Pan i Syrinks*] Julesa Laforgue’a. Bożek Pan, niczym faun Mallarmégo, przygrywa sobie na prostej fujarce, która jednak nie posiada żadnej mocy sprawczej – nie jest w stanie wyrazić miłosnej tęsknoty Pana ani tym bardziej wzbudzić uczucia w nimfie Syrinks. Dlatego bohater nie przestaje powtarzać, że pragnie zagrać na doskonalszym instrumencie, który w końcu udaje mu się skonstruować. Niemniej wynalezienie fletni Pana, czyli inaczej syringi, jest jednoznaczne ze zniknięciem nimfy Syrinks, podobnie jak ma to miejsce w mitycznym pierwowzorze historii Pana. Pozbawiony obiektu swoich uczuć, Pan rozpoczyna na nowo swą monotonną pieśń, ale tym razem uczucie miłosnej nostalgii ustępuje miejsca twórczości poetyckiej – pojawia się oddzielna, długo wybrzmiewająca nuta, która wywołuje u bohatera mnóstwo werbalnych skojarzeń. Ostatnie obrazy opowiadania ukazują Pana wznoszącego się ponad otaczającą go rzeczywistość, aby poprzez muzykę zbliżyć się do Ideału poezji.

Historia Pana oddaje w pewnym sensie poszukiwania ideału muzyczności w tekstach Mallarmégo. Zanim myśl poety ewoluuje na tyle, aby skomponować eksperymentalny utwór *Rzut kośćmi*, rodzaj literackiej partytury, w twórczości Mallarmégo tematyzacja muzyki będzie stopniowo ustępować miejsca ciszy, ponieważ, jak czytamy w *Kryzysie wiersza*:

25 Stéphane Mallarmé, *Popołudnie fauna*, przekł. Ryszard Matuszewski, w: *Wybór poezji*, redakcja Adam Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980, s. 43.

26 Zob. Florent Albrecht, *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, redakcja Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Presses Universitaires de Rennes 2016, s. 94.

na pewno nie z elementarnych dźwięków blachy, struny, drewna, lecz z rozumnego słowa, u szczytu jego rozwoju, musi wyczerpująco i jednoznacznie wyniknąć, jako istniejący we wszystkim zespół zależności, Muzyka²⁷.

Poetycki obraz milknących instrumentów tworzy Mallarmé w wierszu *Zjawienie*, gdzie w mglistej atmosferze odbywa się cichy koncert serafinów:

Księżyc się smucił. We łzach serafiny
Ze smyczkiem w palcach w oparach doliny
Kwiecistej snuły z wioł nutę ściszoną,
Białe płacz ginał pod lazurem koron²⁸.

Motyw oparów wskazuje na zanikanie cichych już dźwięków w przestrzeni, a biel stanowi tutaj metaforę ciszy, na podobnej zasadzie, jak funkcjonują białe miejsca w układzie typograficznym *Popołudnia fauna*. W tekście francuskiego oryginału wiole są określone jako „mourantes” („umierające”), co dodatkowo uwypukla aspekt ich zanikania pod palcami duchowych stworzeń, jakimi są serafiny. Motyw niemego instrumentu pojawia się także w sonecie zaczynającym się od słów *Firankę nagle w nic rozwiało...* – mandora przestała już grać i przeobraziła się w symbol pustki i niemocy twórczej:

Mandora w smutku pogrążona
W nicości śpi, muzyczne drżenie,
Tak że musnąwszy jakieś okno
Z brzucha jej nie z innego łona
Dziecinne by się zrodzić mogło²⁹.

Obraz mandory jako źródła życia, które mogło się narodzić (co jednak nie nastąpiło), podkreśla nieobecność muzyki, ale jednocześnie, jak słusznie zauważa Laurence Tibi, zwraca uwagę na wartość samego słowa poetyckiego. Nadchodzi prymat poezji nad muzyką, bo to wiersz może zrodzić poetę, a nie na odwrót³⁰. Chyba najbardziej jaskrawym przykładem tego nieuniknionego procesu jest wiersz *Święta*, w którym całkowitej transformacji ulega postać świętej Cecylii, patronki muzyki kościelnej. W pierwszej części wiersza jest ona przedstawiona w sposób tradycyjny – z instrumentami muzycznymi i księgą liturgiczną. Jednak święta nie

27 Stéphane Mallarmé, *Kryzys wiersza*, przekł. Ewa Dorota Żółkiewska, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 85.

28 Tenże, *Zjawienie*, przekł. Adam Ważyk, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 31.

29 Tenże, *Firankę nagle w nic rozwiało...*, przekł. Mieczysław Jastrun, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 55.

30 Zob. Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIX siècle*, Honoré Champion, Paris 2003, s. 561.

gra na żadnym z instrumentów, gdyż są one jedynie wspomnieniem tego, co należy już do przeszłości:

Drewno sandałowe, przedtem
Złotem swej wioli lśniło,
Aż zmierzchło z lutnią lub fletem³¹.

Jak wynika z drugiej części wiersza, orkiestra złożona z wioli (czyli altówki, w tłumaczeniu filologicznym), lutni (lub mandoli) i fletu nie istnieje, podobnie jak nie ma już księgi Magnifikatu, która nadawała muzyce charakter religijny. Niczym skrzydło Anioła pojawia się jednak nowy instrument, harfa, ale i on pozostaje niemy, będąc jedynie przedmiotem stworzonym w wyobraźni i istniejącym na poziomie słowa poetyckiego. Muzyka przestała rozbrzmiewać, stając się cichą muzyką słów – święta Cecylia, „Muzykantka ciszy”, „Bez drewna starego kołysze / Skrzydlatym instrumentem”, czyli odtąd swym jedynym atrybutem, piórem, zmieniając się tym samym z patronki muzyki w patronkę poezji.

Przedstawienie świętej, która odrzuca instrumenty muzyczne, aby posługiwać się narzędziem do pisanja, symbolizuje ideał muzyczności w ujęciu Mallarmégo. Muzyczność na poziomie pierwszym i drugim okazuje się etapem przejściowym w procesie poszukiwania prawdziwej poezji, która odebrałaby muzyce, to, co ta, zdaniem Mallarmégo, niesłusznie sobie przywłaszczyła, a co tak naprawdę należy właśnie do poezji („jesteśmy w punkcie poszukiwań sztuki ostatecznego przeniesienia w Książkę – symfonii, lub po prostu odebrania naszej własności”³²). Muzyczność w tekście ustępuje miejsca muzyczności samego tekstu poetyckiego, który sprawia, że w umyśle czytelnika rozbrzmiewa cichy koncert:

Samotny koncert, którego jedynie domyślać się można, odbywa się dzięki lekturze w umyśle, który odnajduje, w niższej tonacji, znaczenie: nie zbraknie tu żadnego narzędzia, by uczcić symfonię, będą one jedynie lotniejsze, a wszystko to – dziełem myśli³³.

Tak pojmowana muzyka, rozbrzmiewająca jedynie na sposób duchowy, zostaje podniesiona do rangi czystej abstrakcji. Jako taka może wejść w dialog z innym wcieleniem Idei, którą jest Poezja. Z zapisków zebranych w tekście *La Musique*

31 Stéphane Mallarmé, *Święta*, przekł. Mieczysław Jastrun, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 47.

32 Tenże, *Kryzys wiersza*, dz. cyt., s. 85.

33 Tenże, *Książka, narzędziem duchowym*, przekł. Ewa Dorota Żółkiewska, w: *Wybór poezji*, dz. cyt., s. 90.

et les Lettres wynika, że poezja i muzyka stanowią dwie strony Idei³⁴, jednak, jak pisze Arnaud Buchs, w swoim myśleniu o muzyce Mallarmé zawsze przyjmował ściśle literacką („scripturale”) perspektywę³⁵. Dlatego jego marzeniem stało się stworzenie Książki, idealnej formy myśli artystycznej, dzięki której możliwy byłby tryumf Poezji.

Przekonanie o prymacie Poezji nad Muzyką ukształtowało również stosunek Mallarmégo do twórczości Wagnera, którym zachwycił się Baudelaire. Pomimo tego, że Mallarmé opublikował w „La Revue wagnérienne” *Hommage* [Hold] dla kompozytora, jako poeta pozostawał jednak dość sceptyczny wobec idei dzieła syntetycznego łączącego ze sobą muzykę, słowo i taniec. Teatr muzyczny w ujęciu Wagnera nie mieścił się w pojęciu sztuki idealnej, czyli intelektualnej i abstrakcyjnej, jak pojmował ją Mallarmé, a poza tym, z punktu widzenia ideologicznego, stał w opozycji do „esprit français”. Zdaniem poety nie wystarczy bowiem zestawić poezji z muzyką, ale poprzez pracę nad językiem należy dążyć do „poetyckiego” wykorzystania muzyki, aby zbliżyć się do pewnego rodzaju ideału „muzyki bez muzyki”³⁶. Dlatego też, jak pisze Piotr Śniedziwski, w hołdzie złożonym Wagnerowi przez Mallarmégo nie brakuje ironii i krytyki pod adresem głośnej instrumentacji, która stanowi zaprzeczenie ideału muzyki ciszy – „Wagner jest bardziej przywiązany do hałasu wywołanego przez znaki jego partytury niż do tajemnicy sztuki”³⁷.

Warto przy okazji wspomnieć, że pomimo powszechnego entuzjazmu dla kompozytora, pojawiały się wtórujące Mallarmému głosy krytyki. Jeden z nich dostrzec można w opowiadaniu Villiers de l’Isle Adama ze zbioru *Opowieści okrutnych*. Tekst nosi tytuł *Sekret dawnej muzyki* i mówi o przygotowaniach orkiestry paryskiej Akademii Muzyki do wykonania dzieła niemieckiego kompozytora (ewidentnie chodzi tu o Wagnera, tym bardziej, że to do niego jest skierowana odautorska dedykacja). Jednak w trakcie rozszyfrowania partytury muzycy natrafiają na poważną przeszkodę w pracy nad utworem – w nutach zapisano partię na pewien nieużywany instrument, na którym nikt już nie potrafi grać. Udaje im się w końcu znaleźć starego wirtuoza owego instrumentu, który zgadza się pomóc orkiestrze w wykonaniu dzieła. Jakież więc jest jego zdziwienie, kiedy okazuje się, że jego partia składa się wyłącznie z ciszy, w której dawny artysta dostrzega całkowity upadek sztuki. Chociaż Villiers de l’Isle Adam oparł swoją nowelę na ironii i zakpił z przedstawiciela dawnej muzyki, sens opowiadania pozostaje dwuznaczny.

34 Tenże, *La Musique et les Lettres*, w: *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor et Georges-Jean Aubry, Gallimard, Paris 1945, s. 649.

35 Zob. Arnaud Buchs, *Une pensée du langage*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, dz. cyt., s. 47–48.

36 Tamże, s. 56.

37 Piotr Śniedziwski, dz. cyt., s. 99.

Z jednej strony, widzimy w autorze zagorzałego zwolennika Wagnera, twórcę nowoczesnej muzyki, a z drugiej, w tekście pojawia się cisza, która przeraża muzyka przywiązanego do dawnego ideału sztuki. A przecież muzyka ciszy była nowatorską propozycją Mallarmégo...

W poszukiwaniach muzyczności, która byłaby najbliższa poezji, Mallarmé posuwa się najdalej, komponując zaskakujący w każdym aspekcie wiersz *Rzut kośćmi*, nawiązujący poprzez swą formę do zamysłu idealnej Książki, „całkowitej ekspansji litery”³⁸. W tekście nie znajdziemy żadnego odniesienia do muzyki – jego wymiar muzyczny zasadza się

[...] na poziomie całego wiersza, w białych miejscach, w układzie słów i układzie strony, niemalże książkowym, to znaczy według dwu i trzymwymiarowości poetyckiej: Wiersz sam staje się «przedmiotem muzyki»³⁹.

W koncepcji estetycznej Mallarmégo to raczej oko, a nie ucho, służy do słuchania. Jak słusznie zauważył Paul Valéry w swoim estetycznym zadziwieniu po pierwszym kontakcie z tekstem mistrza, „cały jego wynalazek, wyprowadzony z analiz języka, książki, muzyki, rozwijany przez lata, opierał się na traktowaniu *strony* jako wizualnej jedności”⁴⁰. Dlatego to, co udało mu się stworzyć za pomocą metody architektonicznej, narzędzia muzyczności III, można nazwać „partyturą tekstu literackiego”⁴¹, którą będzie odszyfrowywał każdy czytelnik.

Pojęcie „partytury” pojawia się także w przedmowie do poematu – zgodnie z sugestią autora, czytanie na głos sprawia, że meandry myśli i sam jej rysunek w tekście okazują się partyturą. Z kolei, Michel Butor wprost nazywa eksperymentalny utwór Mallarmégo „partyturą literacką”. Takie określenie lepiej odpowiada zamysłowi poety, niż termin „książka muzyczna” – w istocie, jak to dokładnie przeanalizował Michel Butor, istnieje wiele analogii pomiędzy graficzną stroną tekstu a muzycznym zapisem partyturowym. I tak, zdaniem Butora, różnice w wielkości pisma ilustrują różnice w natężeniu wypowiedzi (chodzi o kwestie związane z dynamiką w muzyce), białe pola pomiędzy akapitami symbolizują ciszę, co do

38 Stéphane Mallarmé, *Książka, narzędziem duchowym*, dz. cyt., s. 89.

39 „[...] à l'échelle du poème tout entier, dans ses blancs, dans l'ordonnance verbale et paginale, livresque même, c'est-à-dire selon une bi- et tridimensionnalité poétique : le Poème devient lui-même «objet musical»”. Florent Albrecht, dz. cyt., s. 93.

40 Paul Valéry, *Le Coup de Dés. Lettre au directeur des Marges*. Cyt. za Michał Paweł Markowski, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stéphane’a Mallarmé*, w: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przekł. Tomasz Różycki, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 21.

41 Andrzej Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008, s. 65.

rozmieszczenia tekstu na górze i na dole strony można mówić o wysokim i niskim rejestrze dźwięku, wreszcie różne rodzaje czcionek odnoszą się w pewien sposób do barwy głosu⁴². Mallarmé zmierza zatem w stronę Muzyki pojmowanej w sensie metafizycznym, muzyki przekształconej w „rozumne słowo”, w którym nie będzie już rozdzwieku pomiędzy dźwiękiem i znaczeniem, a znak językowy straci swój arbitralny charakter. Kartka, na której został zapisany *Rzut kośćmi*, podobnie jak to się dzieje w przypadku partytury muzycznej, funkcjonuje jedynie jako nośnik artystycznego projektu poety, który zaistnieje dopiero w świadomości odbiorcy. Trzeba jednak zaznaczyć, że za sprawą uprzestrzennienia („espacement”) tekstu *Rzut kośćmi* jest utworem nie tyle do czytania, co do oglądania, dzięki czemu otwiera się możliwość wielu interpretacji. Konfrontacja z „zachwycającą doskonałością języka” sprawia, że odbiorca „nie należy już do świata, lecz owładnięty jest magią słów, muzyką idei, które odrywają się od doczesnych ułomności i przenoszą czytelnika w sferę czystej myśli”⁴³. Nawet jeśli, jak twierdzą badacze dzieł Mallarmégo, partytura *Rzutu kośćmi* stanowi jedynie szkic nieosiągalnej w istocie Książki, symbolu literackiej i muzycznej zarazem porażki poety⁴⁴, ten zupełnie nowatorski utwór pozostaje chyba najbardziej zaskakującą inwencją poetycką zwieńczającą twórczość poetów XIX wieku.

Na zakończenie warto odnotować, że Mallarmé podziwiał Baudelaire’a i długo pozostawał pod wpływem jego sugestywnej, melodyjnej poezji. Niemniej przyglądając się dążeniom obu twórców, jak również temu, czego poszukiwali w sztuce inni symboliści, zauważyć można, że muzyczność wyzwala się z ram narracyjnych i przekracza poziom prozodii języka, aby zaistnieć na poziomie samego słowa poetyckiego. Zostaje zatem niejako zredukowana do słowa, jedynego tworzywa literatury, co daje początek zupełnie nowemu podejściu do kwestii literackiej muzyczności. Jak pokazują różnego rodzaju realizacje i poszukiwania ideału muzyczności w literaturze dwudziestowiecznej i współczesnej, okaże się ono niezwykle inspirujące.

Bibliografia

- Albrecht Florent, *L'objet musical chez Mallarmé, instrument des fuites*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, redakcja Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Presses Universitaires de Rennes 2016, s. 79–96.
- Baudelaire Charles, *Kwiaty zła*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1958.

⁴² Zob. tamże, s. 260.

⁴³ Michał Paweł Markowski, dz. cyt., s. 11.

⁴⁴ Zob. Arnaud Buchs, dz. cyt., s. 56–57.

- Baudelaire Charles, *Œuvres complètes*, ed. Yves Gérard Le Dantec, Claude Pichois, Gallimard, Paris 1961.
- Baudelaire Charles, *Rozmaitości estetyczne*, przekł. Joanna Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000.
- Bernard Suzanne, *Mallarmé et la musique*, Librairie Nizet, Paris 1959.
- Buchs Arnaud, *Une pensée du langage*, w: *Mallarmé et la musique, la musique et Mallarmé*, redakcja Antoine Bonnet, Pierre-Henry Frangne, Presses Universitaires de Rennes 2016, s. 47–58.
- Dąbrowski Stanisław, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), w: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, redakcja Andrzej Hejmej, Universitas, Kraków 2002, s. 145–169.
- Estay Stange Verónica, *Sens et musicalité. Les voix secrètes du symbolisme*, Classiques Garnier, Paris 2014.
- Guze Joanna, *Nieomyślny Baudelaire*, w: Charles Baudelaire, *Rozmaitości estetyczne*, przekł. Joanna Guze, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2000, s. 5–16.
- Hejmej Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2012.
- Hejmej Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Universitas, Kraków 2008.
- Lacoue-Labarthe Philippe, *Musica Ficta (Figures de Wagner)*, Christian Bourgeois, Paris 1991.
- Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, ed. Henri Mondor et G.-Jean Aubry, Gallimard, Paris 1945.
- Mallarmé Stéphane, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przekł. Tomasz Różycki, Korporacja Ha!art, Kraków 2005.
- Mallarmé Stéphane, *Wybór poezji*, redakcja Adam Ważyk, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1980.
- Markowski Michał Paweł, *Nicość i czcionka. Wprowadzenie do lektury „Rzutu kośćmi” Stéphane’a Mallarmé*, w: Stéphane Mallarmé, *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, przekł. Tomasz Różycki, Korporacja Ha!art, Kraków 2005, s. 9–23.
- Sand George, *Impressions et souvenirs*, Michel Lévy Frères, Paris 1873.
- Starzyński Juliusz, *O romantycznej syntezie sztuk. Delacroix, Chopin, Baudelaire*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1965.
- Śniedziewski Piotr, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008.
- Tibi Laurence, *La Lyre désenchantée. L’instrument de musique et la voix humaine dans la littérature du XIX^e siècle*, Honoré Champion, Paris 2003.
- Woronow Ilona, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Wydawnictwo UJ, Kraków 2008.
- Zieziula Grzegorz, „Tannhäuser” Wagnera w Paryżu: zachwyt Baudelaire’a, śmiech Scuda i ironia Fiorentina, „Muzyka w Mieście”, 06/2013, s. 34–36.

Anna Opiela-Mrozik

Od Baudelaire'a do Mallarmégo. W poszukiwaniu ideału muzyczności

Streszczenie

Artykuł podejmuje temat ewolucji w postrzeganiu ideału literackiej muzyczności wśród przedstawicieli francuskiego symbolizmu koncentrując uwagę zwłaszcza twórczość Baudelaire'a i Mallarmégo. Pierwszy z nich, uważany za prekursora symbolizmu, stosował prozodię, co można zaobserwować w jego twórczości łączącej różne sztuki i wykorzystującej tematy muzyczne do budowania metaforycznych ujęć malarstwa i poezji. Natomiast poezja Mallarmégo zbliża się do muzyki na poziomie formy. Wykorzystanie akustycznego aspektu tekstu, charakterystyczne dla poezji Verlaine, przechodzi przez sztuczny system instrumentacji słownej René Ghila. Z kolei, utwory Villiers de l'Isle Adama i Jules Laforgue'a pokazują, że tematy muzyczne są stopniowo marginalizowane, co otwiera drogę do milczenia. To pełna cisza, która w najlepszy sposób przedstawia ideał muzyczności Mallarmégo jako cichy koncert, rozbrzmiewający w umyśle czytelnika.

Słowa kluczowe: muzyczność, korespondencje sztuk, francuski symbolizm, ideał, cisza

From Baudelaire to Mallarmé. In search of the ideal of musicality

Summary

This article undertakes the topic of the evolution in perceiving the ideal of literary musicality among representatives of French symbolism, taking into account Baudelaire and Mallarmé. The former, who is considered to be the precursor of symbolism, used prosody and combined the arts and music to convey the metaphor of painting and poetry. On the other hand, in Mallarmé's oeuvre, it is poetry that moves closer to music on the level of form. Next, the utilization of the acoustic aspect of text, which is characteristic of Verlaine, is degraded in René Ghil's artificial system of verbal instrumentation. The work of Villiers de l'Isle Adam and Jules Laforgue shows that music-related topics are gradually set aside and the music

theme is softened and gives way to silence. Silence itself is the best way that presents Mallarmé's ideal of musicality as a silent concert that resonates in the reader's mind.

Keywords: Musicality; Correspondences; French Symbolism; Ideal; Silence

Anna Opiela-Mrozik – dr, adiunkt w Instytucie Romanistyki UW, autorka książki *La Musique dans la pensée et dans l'œuvre de Stendhal et de Nerval* (*Muzyka w myśli i twórczości Stendhala i Nerval*), Honoré Champion, Paris 2015. Jej zainteresowania naukowe dotyczą komparatystyki interdyscyplinarnej, zwłaszcza związków literatury z muzyką, XIX-wiecznej krytyki muzycznej, twórczości francuskich symbolistów ze szczególnym uwzględnieniem Mallarmégo.