

MARIE KRYSINSKA
„JAKO MUZYK...”

EWA M.
WIERZBOWSKA



Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

MARIE KRYSINSKA
„JAKO MUZYK...”

EWA M. WIERZBOWSKA

MARIE KRYSINSKA
„JAKO MUZYK...”

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

Gdańsk 2020

Recenzent
dr hab. Anita Staroń, prof. UŁ

Redaktor Wydawnictwa
Ewelina Ewertowska

Projekt okładki i stron tytułowych
Małgorzata Wierzbowska

Skład i łamanie
Mateusz Wierzbowski

Na okładce wykorzystano plakat kabaretu „Chat Noir” z 1896 r. autorstwa Théophile’a Alexandre’a Steinlena

Publikacja sfinansowana ze środków Dziekana Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Gdańskiego, Rektora Uniwersytetu Gdańskiego oraz Zakładu Literatur Romańskich Uniwersytetu Gdańskiego

© Copyright by Uniwersytet Gdański
Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego

ISBN 978-83-8206-037-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel./fax 58 523 11 37, tel. 725 991 206
e-mail: wydawnictwo@ug.edu.pl
www.wyd.ug.edu.pl

Księgarnia internetowa: www.kiw.ug.edu.pl

Druk i oprawa
Zakład Poligrafii Uniwersytetu Gdańskiego
ul. Armii Krajowej 119/121, 81-824 Sopot
tel. 58 523 14 49, fax 58 551 05 32

Spis treści

PRZEDMOWA	7
„NIE MA JEDNEJ MUZYCZNOŚCI...”	11
ROZDZIAŁ I. NA SCENACH KABARETÓW – NARODZINY POETKI	19
„HYDROPATHES”	21
„CHAT NOIR”	25
ROZDZIAŁ II. DOJRZAŁOŚĆ ARTYSTYCZNA – TEATRY, SALONY...	33
1889–1893	34
1894–1899	40
1900–1908	55
PO ŚMIERCI	59
ROZDZIAŁ III. „GUITARES LOINTAINES”	61
INSTRUMENTY	62
POJĘCIA MUZYCZNE	69
KOMPOZYTORZY	80
ROZDZIAŁ IV. PIOSENKI	83
SŁOWA PRZEZNACZONE DO ŚPIEWANIA	86
PROSTOTA PIOSENKI	92
BUDOWA STROFICZNA PIOSENKI	99
PRZYSWAJALNOŚĆ TEKSTU	106
HETEROGENICZNOŚĆ TEKSTU	108
MNOGOŚĆ CELÓW	116
ROZDZIAŁ V. „...POEZJA RAMION I NÓG”	117
TAŃCE	121
ROZTAŃCZONE SŁOWA	140

ROZDZIAŁ VI. W CISZY WIERSZA SŁYSZĘ DŹWIĘKI...	149
DŹWIĘCZNE NAWROTY	156
ALITERACJE I ASONANSE	157
POWRACAJĄCE SŁOWA I ZESPOŁY SŁÓW	165
FALOWANIE MODULACJI INTONACYJNYCH	170
DŹWIĘCZNE DOZNANIA	175
„...CO FASCYNUJE I BOLI”	181
BIBLIOGRAFIA	185
INDEKS WIERSZY KRYSINSKIEJ (WEDŁUG TYTUŁÓW)	197
SPIS RYCIN	205

Przedmowa

Niniejsza książka jest owocem miłości. Miłości czytelniczki do Poezji, która nie daje się pominąć, obok której nie można przejść obojętnie, nie zauważyć, nie odczuć – tak jak ta pisana przez Marie Krysinską. Maria Krysinska, a przez większość swego życia Marie Krysinska, była poetką niezwykłą. Pełna podziwu dla dzieł przeszłych, szukała własnej drogi, własnego sposobu ekspresji – i znalazła. Batalia, którą stoczyła o wiersz wolny, *vers libre*, rozpoczęła się wraz z publikacją pierwszego tomu *Rythmes pittoresques* i trwała, przynajmniej ze strony poetki, niemalże do końca jej życia. Krysinska odważnie broniła swojego miejsca w poezji francuskiej¹, udowadniając, że to jej wiersze wolne, a nie Gustave’a Kahna, który przypisał sobie ojcostwo tej formy poetyckiej, pojawiły się w publicznym obiegu jako pierwsze. Wbrew panującym w owym czasie przekonaniom o wyłącznie imitacyjnych możliwościach kobiet, poetka nie tylko publikowała wiersze w nieznanym dotąd estetyce, ale także ją teoretyzowała, co było „przestępstwem” jeszcze większego kalibru. Krysinska, zwana Kaliopie Czarnego Kota lub Muzą Montmartre’u², jak znakomita większość piszących kobiet po śmierci niemalże zniknęła z mediów, wyjąwszy kilka audycji radiowych czy artykułów prasowych, gdzie przywoływano ją wraz z innymi twórcami kabaretu „Chat Noir”. W Polsce do świadomości społecznej trafiła wraz z pionierską pracą *Maria Krysinska, poetka francuskiego symbolizmu* Marii Szaramy-Swolkieniowej³, która w 1972 roku przypomniała o tej jakże ważnej dla poezji francuskiej postaci. Przez długie lata była to jedyna polska publikacja na temat Krysinskiej. Szarama-Swolkieniowa przedstawiła jej twórczość na tle obyczajowym, uwzględniając problematykę artystyczną epoki, w której po latach panowania parnasizmu wyłaniać się zaczęły nowe koncepcje poezji i języka. Zagadnienie muzyczności w poezji Krysinskiej, które jest przedmiotem oglądu w niniejszej książce, pojawia się u Szaramy-Swolkieniowej w szkicowej formie w podroz-

¹ *La bataille vers-libriste* rozpoczęła się w połowie lat osiemdziesiątych XIX w. W 1883 r. na łamach „La Vie moderne” Gustave Kahn opublikował swój pierwszy wiersz wolny. W tym samym roku i w tym samym czasopiśmie Krysinska zaprezentowała swój słynny poemat *Le Hibou*. Kahn czuł się twórcą nowej formy poetyckiej, *vers libre*, mimo faktu iż w latach 1881–1882 Krysinska ogłaszała drukiem poematy zgodne z estetyką, którą Kahn uznał za własną. Dodajmy, że jeszcze wcześniej przedstawiała je na scenach kabaretu „Chat Noir”. Oskarżona przez Kahna o plagiat formalny, poetka została wciągnięta w spór o wiersz wolny, z którego wyszła zwycięsko (ale było to zwycięstwo pyrrusowe, opłacone żywą nienawiścią do kobiety, która śmiała być i udowodnić, że jest inwencyjna, a nie imitacyjna), udowadniając, że jej utwory pojawiły się wcześniej niż te Kahna. Na ten temat: cf. E.M. Wierzbowska, *Autour du vers libre. Le cas de Marie Krysinska (I^{re} partie. 1885–1900)*, „Cahiers ERTA” 2016, nr 10, DOI www.doi.org/10.4467/23538953CE.16.024.6722; eadem, *Autour du vers libre. Le cas de Marie Krysinska (II^e partie. Après 1900)*, „Cahiers ERTA” 2017, nr 11, DOI www.doi.org/10.4467/23538953CE.17.019.6913.

² F. Goulesque, *Une femme poète symboliste. Marie Krysinska. La Calliope du Chat Noir*, Paris: Honoré Champion, 2001, s. 87.

³ M. Szarama-Swolkieniowa, *Maria Krysinska, poetka francuskiego symbolizmu*, „Zeszyty Naukowe UJ. Prace historycznoliterackie” 1972, z. 23.

dziale zatytułowanym *Impresjonizm muzyczny*, liczącym kilka zaledwie stron⁴. Potrzeba rozwinięcia tego zagadnienia wydała mi się zatem oczywista.

Pisarstwo kobiet we Francji w XIX wieku stało się przedmiotem intensywnych badań zwłaszcza w Stanach Zjednoczonych i stamtąd właśnie wywodzi się badacz Seth Whidden, któremu zawdzięczamy krytyczny wybór poezji Krysinskiej oraz organizację konferencji w stulecie śmierci poetki⁵. We Francji, gdzie kobiety wciąż jeszcze muszą walczyć o uznanie swojego pisarstwa jako równorzędnego do męskiego⁶, badania te mają znacznie mniejszy rozmach, są jednak coraz bardziej widoczne. Pragnę dołączyć mój głos do dyskusji w gronie badaczy, którzy z uwagą pochylają się nad twórczością Krysinskiej oraz przywracają jej zasłużone miano ważnego twórcy francuskojęzycznego na przełomie XIX i XX wieku.

Niniejsza książka składa się z dwóch części: historycznej, poprzedzonej teoretycznym wstępem, oraz analityczno-interpretacyjnej. Termin „muzyczność”, przykładany do literatury, jest wielorako definiowany i niemalże każdy z badaczy proponuje swoje rozumienie zagadnienia relacji pomiędzy słowem a muzyką, co i ja czynię, zawężając je do konkretnego przypadku, czyli poezji Krysinskiej. Uzasadnieniem mojego rozumienia tych relacji i określonej ich prezentacji w części analitycznej są dwa pierwsze rozdziały. Krysinska pojawiła się na francuskiej scenie najpierw jako muzyk i kompozytor, członek stowarzyszeń i kabaretów artystycznych (rozd. I: *Na scenach kabaretów – narodziny poetki*). To w tej przestrzeni zrodziła się poetka, która weszła na sceny teatrów i salony (rozd. II: *Dojrzałość artystyczna – teatry, salony...*). Podstawowym źródłem informacji na ten temat są rubryki w dziennikach, odnotowujące różnorakie wydarzenia artystyczne i ich recepcję. Część analityczno-interpretacyjna daje ogłęd mechanizmów, prowokujących muzyczny odbiór tekstów. Składa się ona z trzech rozdziałów, w których muzyczność tekstów pokazana jest poprzez ich powiązania z terminologią muzyczną (rozd. III: „*guitares lointaines*”), piosenką – gatunkiem muzyczno-literackim (rozd. IV: *Piosenki*) i tańcem (rozd. V: „*...poezja ramion i nóg*”) oraz czwartego, w którym prezentuję utwory, gdzie, implicytnie, muzyczne echa pojawiają się za pośrednictwem udźwięczniających procedur (rozd. VI: *W ciszy wiersza słyszę dźwięki...*). Wziąwszy pod uwagę przenikanie się środków wykorzystywanych przez Krysinską, chcę zasymbozować, że podział rozdziałów analitycznych na tematyczne podrozdziały pełni głównie funkcję porządkującą.

Zważywszy na założony cel badawczy – pokazanie, czym jest muzyczność w poezji Marie Krysinskiej – oraz implikacje konotowane przez pojęcie muzyczności, najbardziej przystającą metodą jego realizacji jest dla mnie pragmatyzm. Zakładam, że twórczość poetki Krysinskiej wpisana jest w kontekst historyczny –

⁴ *Ibidem*, s. 89–94.

⁵ M. Krysinska, *Poèmes choisis suivis d'Études critiques*, Choix, présentation et notes de Seth Whidden, Saint-Étienne: PUSE, 2013. Konferencja w Bibliothèque Polonaise w Paryżu miała miejsce w 2008 r.

⁶ Na ten temat: cf. M. Reid, *Des femmes en littérature*, Paris: Belin, 2010.

do poetyckiego opisu otaczającej rzeczywistości (tej namacalnej i tej mentalnej, abstrakcyjnej). Poetka używa języka, który ją w danym momencie określa, a mój język analizy jest przynależny wspólnocie interpretacyjnej literaturoznawców (posługując się narzędziami stosowanymi do analizy znaków tekstowych). Interpretacja rzeczywistości Krysinskiej jest perspektywiczna, podobnie jak moja interpretacja jej tekstów. Poezja ta zrodziła się z jej jednostkowego doświadczenia rzeczywistości, podobnie jak moja interpretacja. Jako *homo rhetoricus* zakładam, że efekt mojego doświadczenia jej poezji, w postaci niniejszej pracy, jest jedną z możliwości, zarówno dla mnie, jak i dla każdego innego odbiorcy. Zaprezentowane poniżej poglądy odpowiadają moim obecnym przekonaniom, ponieważ wynikły z praktykowania utworów Krysinskiej, z mojego jej rozumienia, a w tym szczególnym przypadku – z mojego ich słyszenia. Oddaję czytelnikowi tylko to, co mnie samej dane było przygodnie posiadać. Dokonując transformacji Bachelardowskiego sformułowania, mogę powiedzieć, że byłam podmiotem i przedmiotem czytania, w efekcie którego powstała niniejsza książka.

Zależy mi bardzo, by to odbiorcy polscy, nieznający języka francuskiego, mogli poznać piękno i bogactwo poezji, która wyrosła z połączenia słowiańskiej duszy i francuskiej kultury. Z tą intencją dokonałam lingwistycznego przekładu fragmentów lub całości analizowanych przeze mnie utworów. Wszelkie tłumaczenia tekstów, gdzie nie podano nazwiska tłumacza, są mojego autorstwa. Lokalizacja poszczególnych wierszy, zarówno w tekście głównym, jak i w przypisach, zaznaczona jest skrótem od nazwy tomu oraz paginacją. W związku z tym, że ściśle przestrzeganie tytulatury grzecznościowej było odzwierciedleniem panującej w owym czasie obyczajowości, w tłumaczonych (lub parafrazowanych) tekstach pozostawiam ją w oryginale (*Madame/Mme, Mlle, Monsieur/M.*). Pozostaję też wierna oryginalnym zapisom w cytatach – italiki, cudzysłowy, wielkie litery pojawiają się w tłumaczeniach zgodnie z oryginałem, stąd różnorodność w zapisie niektórych tytułów czy nazw.

W tym miejscu chciałabym złożyć gorące podziękowania profesor Anicie Staroń, za recenzję tej książki i wszelkie uwagi, które przyczyniły się do jej wzbogacenia, Sethowi Whiddenowi za udostępnienie eseju *Essai sur la danse*, Anne Delsipée za wspólne roztrząsanie zawiloci językowych, Mateuszowi Wierzbowskiemu za pierwszą krytyczną lekturę.

„nie ma jednej muzyczności...”

Zdaniem Michèle Finck w obszarze komparatystycznych badań muzyczno-literackich znajduje się przestrzeń, która szczególnie poddaje się kategoryzacji. Można w niej wyodrębnić typy więzów między muzyką i poezją, w szerokim znaczeniu: tworząc mapę relacji, jakie poeci mogli utrzymywać z muzykami i na odwrót, bądź prezentując sposób, w jaki muzyka może wtargnąć do wnętrza tekstu poetyckiego i „potrząsnąć znaczeniem”, bądź objaśniając struktury myśli, które prowokują poetów do dyskursu o muzyce¹. Pochylając się nad poezją Krysinskiej, muzyka-kompozytorki-poetki, trudno jest pominąć kwestię jej związków z muzyką. Zwłaszcza w obliczu deklaracji odautorskich bezpośrednio te powiązania wskazujących.

Już u zarania kultury/cywilizacji europejskiej łączono kobiecość i muzyczność (Platon), wiek XIX zaś, zarówno w filozofii, jak i w poezji, traktował kobietę jako instrument muzyki². W twórczości Marie Krysinskiej łączą się cechy tradycyjnie uznawane jako „kobiece” oraz takie, które sytuują ją zdecydowanie poza tą kategorią³. Jednym z elementów plasujących autorkę *Rythmes pittoresques* na horyzoncie oczekiwań charakterystycznym dla tzw. poezji kobiecej jest jej formacja muzyczna⁴. Poetka, podobnie jak Marceline Desbordes-Valmore⁵ (która najpierw dała się poznać jako aktorka, śpiewaczka i kompozytorka, potem – jako poetka), miała wykształcenie muzyczne – w zakresie gry, kompozycji i śpiewu. Ten fakt ułatwił jej wejście do życia literackiego, bowiem epoka waloryzowała dialog między sztukami, a muzyka zajmowała miejsce najwyższe⁶.

Wprowadzenie pojęcia muzyczności implikuje jego zdefiniowanie, co jest rzeczą niezmiernie trudną, gdyż, jak powiada Andrzej Hejmej, „nie ma jednej « muzyczności »”⁷. Wielopoziomowy, interdyscyplinarny „termin dopuszcza rozliczne użycia

¹ M. Finck, *Poésie moderne et musique: „Vorrei et non vorrei”*, Paris: Champion, 2004, za: Th. Le Colleter, *Le poète et le musicien. Éléments de méthode pour penser le rapport musique/poésie* [w:] *Le Comparatisme comme approche critique. Littérature, arts, sciences humaines et sociales*, t. 2: *Littérature, arts, sciences humaines et sociales*, Paris: Garnier, 2017, s. 331, DOI www.doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-06527-2.p.0331.

² „La musique est femme” („Muzyka jest kobietą”), Wagner, *Opéra et drame*, za: M. Landi, „*La musique est femme*”. *La pensée musicale des poètes au XIX^e siècle* [w:] *Poésie, arts, pensée*, red. Y. Bonnefoy, P. Née, Paris: Hermann Éditeurs, 2010, s. 19–20, 21, 24 i 29–30.

³ Nazwisko Krysinskiej nie pojawia się w książce Charles’a Maurras (*Le Romantisme féminin – Allégorie du sentiment désordonné*, Paris: À la cité des livres, 1905).

⁴ Ch. Planté, *Marie Krysinska: Une femme poète en France à la fin du XIX^e siècle* [w:] *Marie Krysinska. Innovations poétiques et combats littéraires*, red. A.M. Paliyenko, G. Schultz, S. Whidden, Saint-Étienne: PUSE, 2010, s. 35.

⁵ Marceline Desbordes-Valmore (1786–1859), aktorka, śpiewaczka, kompozytorka, poetka. Autorka pierwszego zbioru poetyckiego w estetyce romantycznej, zatytułowanego *Élégies, Marie et romances*, opublikowanego w 1819 r. To jedyna pisząca kobieta zaakceptowana przez Charles’a Baudelaire’a, który poświęcił jej artykuł w swoich *Rozważaniach o niektórych moich współczesnych* (Ch. Baudelaire, *Pisma*, t. 2: *Sztuka romantyczna*, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2003, s. 153–156).

⁶ Cf. Ch. Planté, *Marie Krysinska...*, s. 35.

⁷ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń: Wydawnictwo UMK, 2012, s. 51.

wyłącznie na własny rachunek”⁸. „Muzyk myśli dźwiękami, tak jak literat – słowami”⁹, pisze Jules Combarieu. Nie sposób uniknąć tu pytania – jak myśli artysta będący zarazem muzykiem i literatem? W którym kierunku następuje transformacja – dźwięku w słowo czy słowa w dźwięk? Krysinska nie pozostawia nas w niepewności i wskazuje muzykę jako pierwotne źródło. Poetka *expressis verbis* określa relacje pomiędzy muzyką a poezją, własną poezją: „jako muzyk, usiłujemy za pomocą środków literackich przełożyć taką impresję muzyczną, z jej kaprysem rytmicznym, czasami nieporządkiem; używając środków prozodycznych jako ornamentów i ozdób dowolnie połączonych, bez obligatoryjnej symetrii”¹⁰. Oznaczałoby to, że pierwotną formą jest muzyka (podobnie jak u Friedricha Nietzschego¹¹), wtórną zaś tekst, niejako pod tę muzykę podłożony. Zauważył to jeden z jej krytyków, pisząc: „Myślę nawet, że ona jest poetką tylko dlatego, że jest muzykiem. [...] Ona raczej śpiewa niż pisze, i ten śpiew jest tylko echem łagodnych harmonii, które delikatne ucho muzyka pozwala jej słyszeć w naturze”¹². Obie wypowiedzi wskazują na możliwe obszary badania, które Hejmej określił jako muzyczność I, II i III¹³. Z mojej perspektywy najważniejsze jest uobecnienie muzyki, wprowadzenie jej w obręb utworu lirycznego. Krysinska nie opisuje¹⁴ dzieła muzycznego, tylko – wedle jej własnych słów – dokonuje przełożenia na słowo muzycznej impresji. Nie mamy zatem bezpośredniego powiązania muzyki z tekstem poetyckim, pomiędzy nimi jest impresja i to ona właśnie, a nie sama muzyka, zostaje uchwycona w strukturę tekstu poetyckiego. Tak więc poezja Krysinskiej jest uchwytnością emocji – bo czymże innym jest impresja – wywołanej muzyką. Wedle Romana Ingardena doświadczenia emocjonalne są realnymi faktami, nie należy jednak mylić

⁸ *Ibidem*.

⁹ J. Combarieu, *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, Paris: Félix Alcan Éditeur, 1894, s. XXIV: „Le musicien pense avec des sons, comme le littérateur avec des mots”.

¹⁰ M. Krysinska, *Intermèdes. Nouveaux rythmes pittoresques: pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*, Paris: A. Messein, 1903, s. XXII/XXIII.

¹¹ Cf. M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowami. Zagadnień analizy muzycznej*, Kraków: PWN, 1986, s. 20.

¹² [s.n.], *Bataille littéraire. Marie Krysinska (I)*, „La Presse” 26.03.1891, s. 3: „Je crois même qu'elle n'est poète que parce qu'elle est musicienne. [...] Elle chante plutôt qu'elle n'écrit, et ce chant n'est que l'écho de suaves harmonies que son oreille délicate de musicienne lui fait entendre dans la nature”.

¹³ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła...*, s. 60–61: „Muzyczność I definiuje w tym świetle ogólnie, chociaż nieporównywalnie bardziej precyzyjnie od terminu w elementarnej postaci, wszelkie przejawy odnoszone do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii, świadomie kształtowane zarówno w związku z muzyką natury, jak i w mniejszym stopniu z muzyką kultury. 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. Muzyczność III dotyczy interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim, charakteryzuje jego mocną specyficzną referencjalność formalną, która odsyła do konstrukcji kompozycji muzycznej i wiąże się *ex definitione* wyłącznie z muzyką kultury”.

¹⁴ W swojej książce Andrzej Hejmej (*Muzyczność dzieła...*, s. 82) przypomina, że „w związku z opisem dzieła muzycznego niewątpliwie funkcjonuje swoisty topos nieopisywalności”. Ale z poezją Krysinskiej pojęcie opisu nie wspólnego nie ma.

ich z muzyką, która je wywołuje¹⁵. To właściwie ucina wszelkie dyskusje na temat zasadności czy niezasadności badania muzyczności w literaturze, bo ta, na płaszczyźnie teoretycznej, rozważana jest jako oddanie muzyki za pomocą środków niemuzycznych. W przypadku Krysinskiej możemy mówić o emocji, która w formie wewnętrznego obrazu prowokuje muzyka do skomponowania dzieła, a wysłuchane dzieło wywołuje emocję, która przekłada się na wewnętrzny obraz u słuchającego, przybierający materialną formę wiersza. W odniesieniu do muzyki powstała teoria ekspresji jako przekazu, której adherenci „utrzymują, że doświadczeniami, które muzyka przekazuje, są nastroje, uczucia i emocje. Stosownie do tego kompozytor to ktoś, kto przetwarza swoje emocje w dźwięki muzyki, a te z kolei zostają ujęte w struktury zapisane w partyturze. Te struktury wreszcie przenosi się na powrót w materiał dźwiękowy, który na koniec zostaje znów przemieniony w emocje, odczuwane przez rozumiejącego słuchacza w procesie odbioru muzyki”¹⁶. Nie inaczej jest w przypadku tworzenia poezji, co objaśnia Malcolm Budd: „[w]iersz liryczny stanowi szczególnie rodzaj słownej reprezentacji osoby ujawniającej swoje myśli i uczucia w mowie, czy też reprezentacji odbywającego się w niej procesu myślenia i odczuwania. Wiersz liryczny wobec tego można odbierać w taki sposób, jak gdyby był wypowiedzią albo wewnętrznym głosem kogoś, kto wobec innych lub siebie samego daje wyraz swoich myśli, nastawień, emocji. Gdy tak doświadczamy utworu poetyckiego, imaginujemy sobie kogoś wyrażającego emocje – skupię się na tym elemencie – które oddaje w słowach składających się na wersy całego wiersza. Ale, jak podkreślał R.K. Elliot, kiedy odczytujemy wiersz tak, jak gdyby był osobowym wyrazem emocji, nasza wyobraźnia może wybrać jedną z dwu dróg: możemy odbierać utwór „od wewnątrz” i „z zewnątrz” (albo na przemian wykorzystywać dwa modusy imaginacji). Interpretując wiersz od wewnątrz, stawiamy się na miejscu „podmiotu lirycznego” utworu i doświadczamy ekspresji emocji oraz samych tych emocji, uobecniających się w takiej właśnie perspektywie. Czytelnik identyfikuje się z osobą, którą przedstawia sobie jako osobę doznającą emocji i wyrażającą je słowami tworzącymi wersy utworu. Doświadczając wiersza z zewnątrz, nie stawiamy się w wyobraźni w sytuacji podmiotu lirycznego. Wyobrażamy sobie kogoś, kto przedstawia emocje w wierszu, lecz z nim się nie identyfikujemy”¹⁷. W poezji Krysinskiej mamy zatem do czynienia z transpozycją – ta kategoria intertekstualnego nawiązania jest obecna w badaniach¹⁸ dużo późniejszych niż teoria, którą poetka sformułowała.

¹⁵ R. Ingarden, *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?*, Paris: Christian Bourgeois Éditeur, 1989, s. 13.

¹⁶ Z teorii Derycka Cooke'a z książki *The Language of Music*, za: M. Budd, *Muzyka i emocje. Wybrane teorie filozoficzne*, przeł. R. Kasperowicz, Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2014, s. 199.

¹⁷ M. Budd, *Muzyka i emocje...*, s. 206.

¹⁸ Cf. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków: Universitas, 2012, s. 36, przyp. 94. Na ten temat pisze także Stefania Skwarczyńska, która „odróżnia styczności i wpływy pomiędzy sztukami dokonujące się przez: a) inspirację (tematyczną, formalno-

Najczęściej nie wiemy, jaka muzyka wywołuje transponowane przez poetkę impresje, choć bezpośrednio nawiązania do sfery muzycznej obecne są już na poziomie paratekstualnym. Wiele tytułów przywołuje bezpośrednio już to gatunki muzyczne, już to instrumentarium muzyka. Nadto w utworach pojawiają się różne formy intertekstualnego nawiązania *in absentia* i *in praesentia*; są to referencje muzyczne (instrument, gatunek), przywołane konkretne nazwiska (kompozytorzy), pojęcia z domeny muzyki czy tytuły. Ale, jak sądzę, najczęściej wyrażana emocja to ta wywołana muzyką, którą poetka słyszy wewnątrz siebie, swoim wewnętrznym uchem. Nie zapominajmy, że Krysinska była także, a może przede wszystkim, muzykiem i kompozytorką. Jak twierdzi Combarieu, „kompozytor przekłada na metafory muzyczne uczucia lub przedmioty znane mu i odbiorcy, [...] znane tylko jemu samemu [...], wreszcie przekłada uczucia, co do których ani on sam ani odbiorca nie mają jasności, ponieważ są ledwie świadome”¹⁹. Najczęściej mamy do czynienia z uchwyconą w manierze impresjonistycznej chwilą, co oznacza jej ulotność, niepowtarzalność, momentalne wpisanie w równie zmienne czas i przestrzeń. Autorka jasno deklaruje chęć stworzenia swoistej mieszanki gatunkowej, która pomieściłaby to, co muzyczne, i to, co poetyckie. Nie stawiam zatem pytania o obecność kategorii muzyczności w twórczości Krysinskiej, gdyż jest ona niezaprzeczalna, ale pochylam się nad sposobami jej uobecnienia w tekstach poetyckich.

Krysinska jest nie tylko odbiorcą muzyki, ale także jej twórcą – jest zatem twórcą emocji. Wedle Jolanty Krzyżewskiej, „emocje w sensie jakości emocjonalnych stanowią niedźwiękową materię muzyki”²⁰, a ja poszerzam jej definicję i jako materię traktuję to, co dostępne zmysłami (co mieści się w jednym z rodzajów materii wyodrębnionych przez Ingardena). „Jako jednostkowe doświadczenie emocja jest zdarzeniem: czymś, co się odczuwa, przeżywa, czemu się ulega w danym momencie – jak wtedy, gdy ktoś na przykład rumieni się zakłopotany, kamienieje ze strachu, śmieje się z konkretnej sytuacji lub współczuje komuś z powodu jego niepowodzenia. Pojmowana jako dyspozycja, emocja pociąga za sobą tendencję do ulegania konkretnemu uczuciu wówczas, gdy towarzyszą jej określone myśli: kiedy ten warunek zostanie spełniony, zachodzi prawdopodobieństwo pojawienia się owej emocji jako jednostkowego przeżycia – gdy ktoś zazdrości komuś talentu i odniesionych sukcesów albo obawia się kogoś i odczuwa strach w jego towarzystwie”²¹. Jak twierdzi Budd, „aspekt przyjemności i przykrości pozostaje kluczowy w różnych koncepcjach emocji (rozważanych jako zdarzenia)”²². Zatem

-kompozycyjną, fakturalną); b) zapożyczenie (jak w a); c) transpozycyjność (jak w a); współdziałanie”. Cf. S. Skwarczyńska, *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 3, za: S. Dąbrowski, *Muzyka w literaturze (Próba przeglądu zagadnień)* [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków: Universitas, 2002, s. 150.

¹⁹ J. Combarieu, *La Musique, ses lois, son évolution*, Paris: Flammarion, 1907, s. 62.

²⁰ J. Krzyżewska, *Emocje jako materia (?) muzyki* [w:] *Materia sztuki*, red. M. Ostrowicki, Kraków: Universitas, 2010, s. 41.

²¹ M. Budd, *Muzyka i emocje...*, s. 12.

²² *Ibidem*, s. 24.

uchwycimy emocję w kontekście zdarzenia muzycznego. Bez popadania w patos możemy stwierdzić, że każde dzieło muzyczne „ma szczególną jakość emocjonalną albo że jest wyrazem stanu uczuciowego, który ujawnia”²³. Dźwięk powstaje w naszej głowie, w naszej wyobraźni. Potem dopiero jest zapisany. I tak jak kompozytor słyszy swoją muzykę, tak odbiorca wiersza może ją usłyszeć w swojej głowie. Dźwięk odpowiada nastrojowi, potrzebie chwili. Dokładnie to samo mówimy o poezji. Liryka jest ekspresją uczuć. W końcu XIX wieku, zgodnie z poetyką tego okresu, ekspresja była „ogniwem łączącym poezję i muzykę”²⁴.

O muzyce mówi się, że jest nieprzekładalna, niedookreślona, niejasna, niedopowiedziana, niedokształtowana. Jednak, zdaniem Aude Locatelli, „nawet jeśli muzyka nie ma charakteru referencyjnego, kiedy wkracza w pole literackie, uczestniczy, bez wątplenia, w poszerzeniu rejestru ekspresyjności literatury [...]”²⁵. Ekspresja wywołuje impresję, inaczej mówiąc – emocję, czyli tworzy referencję. Krysinska, pisząc o wymogach wobec *vers libre*, uznawała jasność idei za jeden z warunków, a co za tym idzie, nie uznawała muzyki – tak silnie z poezją związanej (Krysinska nie akceptowała izolacji słowa od innych form ekspresji) – za tak enigmatyczną i niedookreślona. Pamiętać należy, że na przełomie XIX i XX wieku dominowała synteza sztuk²⁶. Krysinska pisała swoją poezję „jako muzyk”, dosłownie, i tak właśnie – w kontekście muzycznym – można i należy ją ujmować. Zważywszy na to, że lista poetów widzących w muzyce punkt wyjścia swojej twórczości lirycznej jest bardzo długa²⁷, nie widzę potrzeby roztrząsania lub udowadniania, czy na ten temat można i należy mówić. Pozostawiając na boku spór o zasadność mówienia o muzyczności poezji²⁸, chcę poddać poezję Krysinskiej takiemu oglądowi, do jakiego upoważnia czytelnika sama poetka. Nie będę mówić o muzyczności poezji²⁹ Krysinskiej jako oddaniu muzyki za pomocą środków niemuzycznych, ale o jej stosunku do muzyki poprzez uobecnienie różnych form muzycznych w jej poezji. U Krysinskiej obserwujemy wyraźną tendencję do zbliżenia poezji z muzyką oraz silnie obecną ideę, że poezja i muzyka to awers i rewers tej samej Sztuki. Trudno pominąć milczeniem wskazywany przez autorkę kontekst interpretacyjny. Zauważmy, że wszystkie trzy tomy jej poezji mają w tytularze odniesienia do muzyki –

²³ *Ibidem*, s. 38.

²⁴ Teorię Jules’a Combarieu wspomina M. Bristiger (*Związki muzyki ze słowami...*, s. 15).

²⁵ A. Locatelli, *La lyre, la plume et le temps: Figures de musiciens dans le „Bildungsroman”*, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998, s. 163.

²⁶ Tak zresztą powiedzieć można i o latach wcześniejszych. Tendencja do odbioru jednej sztuki przez pryzmat innej widoczna jest np. u Théophile’a Gautier, który w 1866 r. postawił pytanie retoryczne: „Czyż balet nie jest mimiczną symfonią?”, „Le Moniteur universel” 19.11.1866, za: F. Brunet, *Théophile Gautier et la danse*, Paris: Honoré Champion, 2010, s. 110.

²⁷ Ze współczesnych Krysinskiej np. Charles Cros, obecnie np. Federico Garcia Lorca, Maria Modiano.

²⁸ Można tu wspomnieć antologię *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych...*, w której przywołane zostały postawy badaczy wobec tego zagadnienia, sięgające *notabene* głębiej, niż wskazuje na to podtytuł.

²⁹ Termin wywołujący gorące dysputy, o czym pisze A. Hejmej we *Wprowadzeniu* do swojej książki (*Muzyczność dzieła literackiego...*).

rytmy, intermedia, gitary, piosenki. Krysinska, przez antycypację, wskazywała na intertekstualność, w nowoczesnym rozumieniu³⁰ jako na narzędzie badania czy może raczej pryzmat, przez który należy patrzeć i odbierać jej poezję. Pragnę też zaznaczyć, że nie interesuje mnie sama muzyka, ale dźwięczność tekstu Krysinskiej w ogóle.

W jej twórczości obserwujemy synestezję sztuki *à la lettre*. Poezja przedstawiana na scenie współtworzona jest przez muzykę, ruch, intonację i często oprawę plastyczną³¹. Mamy zatem do czynienia ze swoistą superpozycją dwóch triad: Wagnerskiej – poezja/słowo, muzyka, taniec, i tej przypisywanej Ryszardowi Wagnerowi przez Teodora de Wyzewę – poezja, muzyka, obraz. Artystka, podobnie jak Wagner, uprzywilejowała muzykę, poddając jej „tyranii” słowo i obraz. Jej związki z Wagnerem w specyficzny sposób zasygnalizował *Le diable boiteux*, autor rubryki *Nouvelles et échos* w piśmie „Gil Blas”: „Kocha Biel, kwiaty, brzoskwinie, Wagnera i Krysinską, ale woli nade wszystko swojego kochanka i basen Rochechouart”³². Komentarz odnosi się do Renée Derigny, jednej z dwóch aktorek dopuszczonych do udziału w teatrze cieni w „Chat Noir” i prezentujących często utwory Krysinskiej³³. Zestawienie Wagnera i Krysinskiej nie jest tu przypadkowe – poetka plasowała się i była plasowana pomiędzy artystami niezależnymi³⁴, uczestniczyła w spotkaniach grupy twórców odbiegających od „kanonicznych” środków ekspresji.

W mojej refleksji nad poezją Krysinskiej nie chodzi o konfrontację sztuk, o ich porównywanie, ale o współuobecnianie w celu osiągnięcia określonego efektu – wywołania emocji – w akcie recepcji. Jean-Louis Backès przypomina, że w języku greckim „słowo muzyka oznacza wszystko to, czym zawiadują muzy, wszystko to, co odnosi się do rytmu, zatem, oczywiście, poezję, taniec, i to, co nazywamy, po zredukowaniu pola wyrazu, « muzyką »”³⁵. To nawiązanie do pierwotnego rozumienia jest koniecznością, gdy pochylamy się nad twórczością Krysinskiej, poetka bowiem zaciera granicę pomiędzy poezją i muzyką, pomiędzy sztukami, gatunkami, rodzajami. Tu warto przywołać artykuł Krysinskiej poświęcony Fryde-

³⁰ Zwięzłą historię rozumienia i definiowania pojęcia intertekstualności przedstawia A. Hejmej we *Wprowadzeniu* do książki *Muzyka w literaturze...*, s. 13–30.

³¹ Cf. Crispin, *Théâtres et Concerts*, „Le Journal” 29.12.1903, s. 6: „Le 31 décembre aura lieu l’inauguration du Théâtre-Lumineux, du peintre Georges Bellenger et de Mme Krysinska, dans la salle du fond du Conservatoire de Montmartre, 108, boulevard Rochechouart, à 9 h. ¼. MM. Les chroniqueurs, critiques théâtraux, littéraires, musicaux et des beaux-arts sont invités, par la présente note. – Répétition générale, aujourd’hui, à 5 heures”.

³² *Le diable boiteux*, *Nouvelles et échos*, „Gil Blas” 04.12.1892, s. 1: „Aime le Blanc, les fleurs, les pêches, Wagner et Krysinska, mais préfère à tout son amant et la piscine Rochechouart”. Jeden z paryskich adresów Krysinskiej to „boulevard de Rochechouart”, cf. F. Goulesque, *Une femme poète...*, s. 47. Tam też, pod numerem 84, mieściła się siedziba kabaretu „Chat Noir”.

³³ Cf. M. Krysinska, *Poèmes choisis...*, s. 287.

³⁴ E. Marsy, *Derrière la toile*, „Le Rappel” 09.12.1892, s. NP; *idem*, *Derrière la toile*, „Le Rappel” 12.04.1893, s. NP.

³⁵ J.L. Backès, za: A. Locatelli, *La lyre, la plume...*, s. 162: „le mot musique désigne tout ce à quoi président les muses, tout ce qui relève du rythme, donc évidemment la poésie, la danse, et ce que nous appelons, ayant réduit le champ du mot, « musique »”.

rykowi Chopinowi³⁶. Poetka „opowiada” muzykę Chopina obrazami, historiami, uczuciami. Nie ma jednej formuły właściwego odbioru dzieła muzycznego, każdy odbiera je w sposób sobie właściwy i Krysinska pięknie to indywidualne, subiektywne przeżycie muzyki przedstawia. Chopin, „czarodziej klawiatury”, jest ponadczasowym geniuszem, opowiadającym swoją muzyką „wieczną historię Bólu, Namiętności i Marzenia”³⁷. Muzyka Chopina jest tym, co pozwala nawet najbardziej udęzionej duszy „pić z boskiego źródła”³⁸. „Jak to, co boskie, muzyka dotyka człowieka « na odległość » – jej dotyk jest już metaforą – nie prowokując określone reakcje fizyczne (taka jest funkcja każdego instrumentu w dosłownym znaczeniu), ale reakcje psychologiczne, właściwe tajemnicy, w znaczeniu samego dźwięku. Powiedzieć można, że jest ona sama w sobie czystą etyką, poza wszelkimi okolicznościami”³⁹. Krysinska dostrzega analogię w dziele muzycznym i literackim: „Harmonie Chopina posiadają nieskończone bogactwo, oryginalność i nieoczekiwanie; śmiałości zawsze udane. To jest coś podobnego do niespodzianek stylu, które czynią pisarza prawdziwym”⁴⁰.

Marie Krysinska wydała trzy tomy poetyckie: *Rythmes pittoresques: mirages, symboles, contes, femmes, résurrections*, z przedmową J.H. Rosny’ego (1890)⁴¹, *Joies errantes: nouveaux rythmes pittoresques*, z przedmową auktorialną (1894)⁴², *Intermèdes, nouveaux rythmes pittoresques: pentéliques, guitares lointaines, chansons et légendes*, poprzedzone teoretycznym studium autorki, *Introduction sur les évolutions rationnelles. Esthétique et philologie* (1903)⁴³. Stanowią one korpus analityczny niniejszej książki, powiększony o opublikowany na łamach czasopisma i nieujęty w żadnym tomie wiersz *Le loup*.

³⁶ M. Krysinska, *La musique de Chopin*, „Le Figaro. Supplement litteraire du dimanche” 06.07.1895, nr 27, s. 105.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ M. Landi, „*La musique est femme*”..., s. 18: „Comme le divin, la musique touche l’homme « à distance » – son toucher est déjà une métaphore – en provoquant chez lui non pas des réactions physiques déterminées (telle est la fonction de tout instrument au sens propre), mais des réactions psychologiques, inhérentes au mystère, au sens même du son. C’est dire qu’elle est, en elle-même, une éthique pure, non circonstanciée; représentée, il est vrai, par des objets accidentels – les corps qui chantent, les instruments – mais dont la valeur est absolue. Ces corps, en fait, ou ces instruments, ne sont que des témoins: objets ou êtres qui, évidés de toute ontologie propre, consentent, sous l’effet d’une volonté qui les transcende, à rejoindre ses multiples récepteurs”.

⁴⁰ M. Krysinska, *La musique de Chopin...*, s. 105: „Les harmonies du Chopin sont d’une richesse, d’une originalité et d’un inattendu infinis; des audaces toujours heureuses. C’est quelque chose comme les surprises de style qui font le véritable écrivain”.

⁴¹ *Eadem, Rythmes pittoresques: mirages, symboles, contes, femmes, résurrections*, Paris: Lemerre, 1890. Cytaty z niniejszego tomu będą opatrzone skrótem RP, paginacja po skrócie. J.H. Rosny – jeden z pseudonimów literackich braci Josepha Henriego i Séraphina Justina Boex używanych do 1908 r.

⁴² *Eadem, Joies errantes: nouveaux rythmes pittoresques*, Paris: Lemerre, 1894. Cytaty z tego tomu będą opatrzone skrótem JE, paginacja po skrócie.

⁴³ *Eadem, Intermèdes. Nouveaux...* Cytaty z tego tomu będą opatrzone skrótem I, paginacja po skrócie. Wspomniany wstęp, *Wprowadzenie do ewolucji rozumowych. Estetyka i filologia*, cf. E.M. Wierzbowska, *Szkic do portretu literackiego Marie Krysinskiej*, „Pamiętnik Literacki” 2018, nr CIX, z. 1, DOI www.doi.org/10.18318/pl.2018.1.4.

Rozdział I

Na scenach kabaretów – narodziny poetki

Początki III Republiki Francuskiej naznaczone są pojawieniem się kabaretów artystycznych, w których miesza się artystyczny performans, ekspozycja sztuki, spotkanie grup artystycznych i sprzedaż napitków; przestrzeń organizowano tu inaczej niż w *cafés-concerts*¹. Te ostatnie uznawano za sale teatralne, „w których można pić i palić, oglądając spektakl”², w przeciwieństwie do kabaretu, gdzie nie oddzielano artysty od publiczności i wszyscy uczestniczyli w wielkim spektaklu, łącznie z kelnerami³. W znakomitej większości *cafés-concerts* gromadziły mało wyrafinowaną, uboższą publiczność, ale niektóre z nich, bardziej luksusowe, przyciągały bogatych i mniej lub bardziej wykształconych odbiorców. Kabarety zapewniały sobie bardziej wyrafinowaną publiczność za pomocą prostego zabiegu ekonomicznego – wyższych cen za konsumpcję. Światowa (czytaj: bogata i wpływowa) publiczność zapewniała swoistą ochronę przed cenzurą, bardziej tolerancyjną dla miejsc, gdzie uczęszczali politycy i uznani twórcy. Kabaret stał się miejscem specyficznym, kulturowo pomieszanym, konfliktowym, a zatem dynamicznym, miejscem spotkania literatury dominującej z różnymi formami mówionymi i ludowymi. Należy jednak podkreślić, że na scenie kabaretu liczyły się przede wszystkim tekst, osobowość i styl autora; akompaniament był skromny, najczęściej samo pianino. W tym kabaret bliski był oficjalnej, usankcjonowanej literaturze. *Cafés-concerts*, początkowo mocno naznaczone tradycją karnawałową, traciły sukcesywnie charakter subwersyjny; pod wpływem szkoły i prasy, mniej wykształcona publiczność zaadoptowała, w pewnej mierze, wartości sztuki dominującej⁴. Kabarety wykształciły własne formy i tematy: czarny humor, opowieści niezgodne z horyzontem oczekiwań słuchaczy, opowieści zagadkowe... Służyły one pokazaniu, że tak zwana światowa publiczność, burżuazyjna, potrafi odczytać tylko powierzchowną warstwę tekstu, a jego pełne zrozumienie możliwe jest jedynie przez równego autorowi innego artystę⁵. „Artysta awangardy oskarża[ł] społeczeństwo burżuazyjne o niezrozumienie i przyczynianie się do jego śmierci. [...] Poeci dekadenci odcinali się zatem w świątyniach sztuki, eksperymentując każdy ze swej strony z ideami i nowymi formami, by następnie dzielić się nimi w małych grupach, takich jak te, które gromadziły się podczas wieczorów literackich i muzycznych w kabaretach artystycznych”⁶.

¹ Te zrodziły się podczas monarchii lipcowej, cf. E. Pillet, *Cafés-concerts et cabarets*, „Romantisme” 1992, nr 75, s. 43, DOI www.doi.org/10.3406/roman.1992.6000 [dostęp: 10.03.2019].

² *Ibidem*.

³ L. Bihl, J. Schuh, *Les cabarets montmartrois dans l'espace urbain et dans l'imaginaire parisien, laboratoires des avant-gardes et de la culture de masse (1880–1920)*, „COntEXTES” 2017, nr 19, s. 2, www.journals.openedition.org/contextes/6351, DOI www.doi.org/10.4000/contextes.6351 [dostęp: 21.01.2019].

⁴ E. Pillet, *Cafés-concerts...*, s. 44–48.

⁵ *Ibidem*, s. 48.

⁶ F. Goulesque, *Une femme poète...*, s. 29: „L'artiste d'avant-garde accuse la société bourgeoise de ne pas le comprendre et de causer sa mort. [...] Les poètes décadents se retranchaient donc dans le temple de l'art, expérimentant chacun de leur côté avec des idées et des formes nouvelles, mais ils les partageaient

Ewa M. Wierzbowska jest niekwestionowaną specjalistką od twórczości Marie Krysinskiej. Recenzowana monografia potwierdza to ponad wszelką wątpliwość, pozwalając jednocześnie dostrzec i docenić bardzo osobisty stosunek do poetki, w której widzi zarówno oryginalną twórczynię, jak i niebanalną, niezależną istotę ludzką. Czulość i staranność, z jaką Autorka przybliżyła nam postać Krysinskiej, zasługuje na wielkie uznanie. Należy również podkreślić wielką pracę włożoną w (bardzo zręczny!) przekład wierszy na język polski. Oprócz niewątpliwie udanej próby pokazania muzycznego charakteru jej poezji, praca ta ma jeszcze jeden walor, zgodny zresztą z założeniem Autorki: przywraca poetce „zasłużone miano ważnego twórcy francuskojęzycznego na przełomie XIX i XX wieku”.

Z recenzji dr hab. Anity Staroń, prof. UŁ

ISBN 978-83-8206-037-9


Wydawnictwo
Uniwersytetu Gdańskiego