

Spór o polską “poezję muzyczną”. Królikowski - Elsner

Agata Seweryn

AGATA SEWERYN Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Lublin

SPÓR O POLSKĄ „POEZJĘ MUZYKALNĄ” KRÓLIKOWSKI – ELSNER

Odrzućmy wszelkie pojęcie muzykalne, a nie pomyślimy nawet o formie wiersza. [...] wiersz czymże jest, jeśli nie muzyką? Jakież to pociąg wewnętrzny jeżeli nie muzykalny mógł pierwszemu podać myśl do pisania wierszem?

– Wiersze są rodzajem muzyki, mówi Kwintylian.

Ale czy Kwintylian znał wiersze polskie?¹

Język polski, któremu gramatyczna budowa tyle pięknego brzmienia nadaje, w którym ostrość skupionych spółgłosek przez spadkowanie i czasowanie niejako się rozplywa, którego ton w zgłoskowaniu najczęściej spoczywa na samogłosce [...], język mówię ten, już z tychże powodów we względnie melodyjnym usposobiony jest do muzyki [...]; mało zatem pozostaje, ażeby język ten i we względnie rytmicznym muzyczne ucho mógł zaspokoić zupełnie².

W literaturze przedmiotu, nawiązującej do rozumienia „śpiewności” poezji przez polskich teoretyków początku XIX wieku, nazwiska Józefa Elsnera i Józefa Franciszka Królikowskiego wymieniane są zwykle jednym tchem jako tych autorów, którzy po Tadeuszu Nowaczyńskim i jego rozprawie *O prozodii i harmonii języka polskiego* (1781), skupionej przede wszystkim na anachronicznej już wówczas idei ścisłego przeszczepienia metryki antycznej do polskiej wersyfikacji, zapoczątkowali nowożytną dyskusję na temat prozodii polszczyzny, jej eufonii i eurytmii, przyznając się do rozwoju rodzimego sylabotonizmu³. Zbitka „Elsner i Królikowski”

¹ J. F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką, do rozszerzenia tej nauki w kraju naszym bardzo użytecznych, i o zastosowaniu poezji do muzyki*. „Pamiętnik Warszawski” t. 10 (kwiecień 1818), s. 434. Do tego dzieła, publikowanego w 7 odcinkach w „Pamiętniku Warszawskim” t. 9–10 (październik 1817 – kwiecień 1818), odsyłam dalej skrótem K. Liczba po łączniku wskazuje numer tomu, a następna liczba – numer stronicy. Chociaż J. F. Królikowski przedrukował to studium w swej książce *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych* (Poznań 1821), cytując *Rozprawę o śpiewach polskich z muzyką*, korzystam z wersji chronologicznie najwcześniejszej, jako tej, którą mógł znać J. Elsner, zanim wydał *Rozprawę o metryczności i rytmiczności*.

² J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności*. Warszawa 1818, s. 20. Dalej do pracy tej odsyłam skrótem E. Liczba po skrócie wskazuje numer stronicy.

³ Zob. zwłaszcza: K. Budzyk, *Spór o polski sylabotonizm*. Warszawa 1957. – M. Dłuska, T. Kuryś, *Sylabotonizm*. Wrocław 1957. – M. Dłuska: *Prozodia języka polskiego*. Warszawa 1974; *Próba teorii wiersza polskiego*. Wyd. 2, poszerz. Kraków 1980; *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*. Kraków 2001. – M. R. Mayenowa, *Prozodia*. Hasło w: *Słownik literatury polskiego oświece-*

dość często pojawia się także w pracach librettologów, wskazujących na wspólną myśl i dążeń obu autorów działających w czasach, kiedy konstytuowała się scena narodowa. Pociągało to za sobą postulaty pisania sztuk teatralnych w języku ojczystym, a w przypadku oper – zarówno tych z librettami oryginalnymi, jak i tłumaczonymi na polski – wiązało się z koniecznością opracowania teoretycznych zasad pozwalających na zgodne współistnienie polskiej poezji z muzyką w formach wokalnych i wokально-instrumentalnych⁴. Stąd i Elsner, i Królikowski wiele uwagi poświęcili podatności polszczyzny na współdziałanie z warstwą muzyczną (także w kontekście innych języków uznawanych za „śpiewne”, szczególnie włoskiego), obaj też wskazywali zgodność akcentu słownego i muzycznego jako podstawowy, konieczny warunek udanej kompozycji wokalne. Udanej, czyli przede wszystkim takiej, w której tekst nie będzie poddawany transakcentacjom wskutek działania rytmu narzuconego przez linię melodyczną kompozycji, nie będzie też nielogicznie dzielony przez muzyczne frazy. Można zatem powiedzieć, że rozważaniom Elsnera i Królikowskiego przyświecał głównie pragmatyzm, a „poezja muzyczna”, w tym rozumieniu, to w pierwszej kolejności tyle, co „poezja przeznaczona do śpiewu”. Dodajmy od razu: nie tylko do śpiewu na scenie teatru narodowego. Elsner, który zyskał w tym czasie popularność jako twórca oper do librett w języku polskim (*Leszek Biały, czyli Czarownica z Łysej Góry* (1809) i *Król Łokietek, czyli Wiśliczanki* (1818), skomponowane do sztuk Ludwika Dmuszewskiego, zaliczane są obecnie do nurtu opery narodowej⁵), prowadził też własną sztycharnię nut w Warszawie. Od 1803 roku zaczął wydawać w niej pierwszy ogólnopolski miesięcznik nutowy *Wybór pięknych dzieł muzycznych i pieśni polskich*, specjalizujący się m.in. w łatwych do wykonania utworach wokально-instrumentalnych do słów autorów wierszy regularnych, czyli w tym ujęciu „śpiewnych”: Franciszka Karpińskiego, Franciszka Dionizego Książnina, Ludwika Dmuszewskiego, Kazimierza Brodzińskiego i innych. Wiele spośród tych pieśni Elsner sam skomponował⁶. Królikowski zaś, który – nie-

nia. Wyd. 2, poszerz. i popr. Red. T. Kostkiewiczowa. Wrocław 1996. – L. Pszczołowska, *Wiersz polski. Zarys historyczny*. Wrocław 1997.

- ⁴ Do zagadnień tych odnoszą się w swoich rozprawach przede wszystkim: E. Nowicka (*Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*. Poznań 2003), A. Borkowska-Rychlewska (*Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*. Kraków 2006; *Przemiany w estetycznej refleksji nad operą w krytyce literackiej i teatralnej XIX wieku*. W zb.: *Dyskursy krytycznoliterackie 1764–1918. Wokół „Słownika polskiej krytyki literackiej”*. Red. M. Strzyżewski. Toruń 2012), A. Wypych-Gawrońska (*Libretto operowe w poglądach polskich kompozytorów, librecistów i teoretyków XIX wieku*. W zb.: *„Natchnienia poety i muzyka żenić się z sobą powinny...” Studia i szkice o librecie*. Red. E. Nowicka, A. Borkowska-Rychlewska. Poznań 2013); również jako autorki haseł w *Słowniku polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje* (Red. nauk. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski. T. 1–2. Toruń–Warszawa 2016): A. Borkowska-Rychlewska: *Libretto* (t. 1, s.v.); *Opera* (t. 2, s.v.). – E. Nowicka, *Literatura i muzyka* (t. 1, s.v.).
- ⁵ Zob. np. R. Ritter, *Czy istnieje wzór dla libretta opery narodowej? Kilka rozważań na przykładzie opery polskiej*. W zb.: *Operowy kontrapunkt. Libretto w Europie Środkowej i Wschodniej*. Red. K. Lisiecka, B. Judkowiak. Poznań 2014.
- ⁶ Na ten temat szczegółowo piszą ostatnio T. Chachulski i M. Sieradz we wstępach do: J. Elsner, *Pieśni/Songs*. Wyd./Ed. M. Sieradz. Edycja tekstów pieśni / Edition of texts of songs by T. Chachulski. Warszawa 2018.

co paradoksalnie – swoje zainteresowanie „wierszem miarowym” motywował nie tyle dążeniem do rozwoju systemu wersyfikacyjnego wiersza polskiego, ile pragnieniem, „ażeby muzykę w kraju naszym, w wyższym stopniu udoskonaloną i upowszechnioną widzieć można” (K-9 145), chciał, by polski język „dopomagał muzyce”, popularyzując ją wśród niemuzykalnych Polaków:

Ażeby [...] dopomagać zamiarowi upowszechnienia muzyki w kraju naszym, potrzeba zaczynać od tych piękności, które w pierwszej zaraz chwili umysł zajmują, a które przed innymi pobudzą i zachęcą każdego do szukania w muzyce coraz dalszych. Z tego powodu sądziłbym rzeczą bardzo korzystną i celowi odpowiadającą, ażeby wychodziły na widok publiczny śpiewy polskie historyczne, narodowe, obyczajowe itp. z przygrywaniem klawikordu, bo ten rodzaj muzyki najprędzej stanie się powszechnym, podoba się największej części i najłatwiej przyłgnie do serca i umysłu. Lecz ażeby rozkrzewiona tym sposobem muzyka odpowiadała zamierzonemu celowi, potrzeba jest, ażeby wychodzące śpiewy były prawdziwie muzycznymi; potrzeba, ażeby nie inne uczucia poezja, inne wzniecała muzyka; ażeby język dopomagał muzyce, muzyka językowi; ażeby myśl ich była ta sama i ten sam akcent mowy, a deklamacja wiersza zgadzała się zupełnie z deklamacją muzyki; inaczej śpiew nie będzie śpiewem; podoba się piękna myśl poety, podoba się piękna i przyjemna muzyka, ale każda podoba się oddzielnie, [...] lecz jeżeli język wspólnie z muzyką działać będzie, natenczas te dwie siły nadludzka jakąś mocą skutkować zaczną na umysłach słuchaczy; muzyka będzie przemawiać do nich głosem dotąd im nie znanym, wyda się im zupełnie inną aniżeli dotąd, a pochlebiając ich tkliwości, zapali w nich najgorętszą chęć posiadania jej w stopniu jak najwyższym. [K-9 147-148]

Punktów łączących intencje i poglądy estetyczne obu autorów można znaleźć znacznie więcej, chociaż należy też pamiętać o charakterystycznej labilności pojęciowej oraz swoistej niekonsekwencji myślowej znamiennej dla refleksji teoretyczno- i krytycznoliterackiej tego okresu⁷. Np. Elsner, głosząc zasadniczo ideę zgodności sztuki dźwięków i sztuki słowa w kompozycjach wokalnych, niekiedy uznawał supremację muzyki nad literaturą twierdząc, że w operze „poezja sama swej siostrze miejsca ustąpić by powinna”⁸, a kiedy indziej, nawiązując do Glucka i powołując się na autorytet Kanta dowodził, że „Muzyka dlatego jedynie pięknym (nie tylko przyjemnym jest kunsztem), że się przykłada do rozumienia poezji”⁹. Królikowski zaś, idąc za myślą Rousseau i Vica, pozostając w zgodzie z Schillerowską ideą „poezji naiwnej”, wskazywał na pieśń ludową oraz archaiczne śpiewy kościelne jako najważniejsze wzory dla „poezji uczonej”, której kunsztowność zaprzepaściła wartości niesione przez pierwotny język natury, i antycypował romantyczne pojmowanie liryczności w opozycji do retoryki¹⁰. Zarazem wymagał np., by poeta, „składając

⁷ Na zjawisko to jako charakterystyczne dla krytyki muzycznej przełomu oświeceniowo-romantycznego przy okazji analizy prac K. Brodzińskiego przekonująco wskazał M. Strzyżewski: *Refleksja krytyczna o muzyce w okresie romantycznego przełomu w Polsce (zapomniany rozdział z dziejów „walki romantyków z klasykami”)*. W zb.: *Z pogranicza literatury i sztuk*. Red. Z. Mocarśka-Tycowa. Toruń 1996.

⁸ [J. Elsner], *Teatr Narodowy* [recenzja opery Sz. Mayera *Genowefa, królowa szkocka*]. Libr. przeł. W. Bogusławski]. „Pamiętnik Warszawski” t. 1 (1809), s. 269-270.

⁹ J. Elsner, *List do redakcji „Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego”*. „Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego” 1813, nr 26, dodatek, s. 353. Najpełniejsze dotąd ujęcie estetyki Elsnerowskiej zawiera rozprawa A. Nowak-Romanowicz *Poglądy estetyczno-muzyczne Józefa Elsnera* (w: T. Strumiłło, A. Nowak-Romanowicz, T. Kuryłowicz, *Poglądy na muzykę kompozytorów polskich doby przedchopinowskiej*. Ogiński – Elsner – Kurpiński. Kraków 1959).

¹⁰ O tym, że Królikowski, opisując „poezję uczucia” (liryczna, „geślową” – jak ją nazywa), bliski jest

wiersze do muzyki”, nie tylko znał szczegółowe wskazania dotyczące prozodii i miar wiersza, ale również opanował i stosował „prawidła retoryki i zdrowej logiki [...]” (K-10 10)¹¹. Powołując się na *Anleitung zur Singcomposition* Friedricha Wilhelma Marpurga, spodziewał się też Królikowski po takim poecie znajomości zasad muzyki, choć jednocześnie, polemizując z Elsnerem, zarzucał mu, że występując w swojej rozprawie *O metryczności i rytmiczności języka polskiego* z perspektywy „nutotwórcy”, jest tym samym niezrozumiały i mało przydatny dla piszących wiersze¹².

Niemniej jednak można powiedzieć, iż refleksję teoretyczno-muzyczną obu autorów znamionuje przede wszystkim napięcie pomiędzy ideami klasycystycznego racjonalizmu i postulatu naśladowania natury, z którym wiąże się także muzyczna teoria afektów, a sentymentalnym sensualizmem, z którego zrodziła się, rozwijana później przez romantyków, idea muzyki jako mowy uczuć¹³. Zarówno Elsner, jak i Królikowski twierdzą zatem, że głos ludzki to najlepszy i najskuteczniejszy instrument. Wpływa on na rozum (Królikowski: „głos ludzki mocniej działa na umysle człowieka [...]” (K-9 147)) i zmysły, a dzięki temu na „czucie”, ponieważ „Ton jego jest tonem natury” (Elsner)¹⁴. Istotę muzyki stanowi „mowa uczucia”, które jednak najlepiej wyrażane jest za pomocą tonów uporządkowanych przez muzyczne metrum (E [21]–[22]), współtworzące „muzyczną matematykę” (Królikowski)¹⁵. „Jednak” – ponieważ pitagorejska koncepcja muzyki jako miary, porządku opartego na relacjach i ustaleniach liczbowych, bardzo popularna w estetycznomuzycznej refleksji epok przedoświeceniowych, zwłaszcza w średniowieczu¹⁶, jest w znacznym stopniu

romantycznego rozumienia liryzmu wspomniała A. Ziółowicz (*Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*. „Ruch Literacki” 1995, z. 3); na opozycję retoryczności i meliczności (śpiewności) w refleksji Królikowskiego przy okazji ody wskazywała T. Kostkiewiczowa (*Oda*. Hasło w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918*, t. 2, s. 121).

¹¹ Stosunek J. F. Królikowskiego do retoryki jest kwestią skomplikowaną i wymagającą osobnego omówienia. Pisząc np. o genetycznym związku poezji i muzyki (*O literaturze. Rozprawa, w której się rozważają istotne cele dzieł smaku i sposoby ich osiągnięcia, tudzież co szczególniejszym przedmiotem literatury narodowej być powinno*. „Pamiętnik Warszawski” t. 14 (maj 1819), s. 20–23), na pierwszym miejscu postawił mimo wszystko wymowę, podporządkowując jej poezję i wskazując na *officia oratoris* jako niezbędny element, pozwalający poezji trafić i do serca, i do rozumu. Gdzie indziej (*O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*. Jw., t. 11 (sierpień 1818), s. 485) dowodził jednak, że w starożytności także retoryka była służebna względem muzyki: „Každy rodzaj mowy przygotowanej był muzyczny i śpiewany”, a „Strabon utrzymuje, że wyraz *dicere* i *canere* za jedno był używany”. Tego typu ambiwalencji jest w piśmiennictwie J. F. Królikowskiego, zwłaszcza w jego *Rysie poetyki [...]* (Poznań 1828), znacznie więcej.

¹² J. F. Królikowski: K 13; *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym”, przez Józefa Elsnera [...], z przykładami rzecz objaśniającymi, przez Kazimierza Brodzińskiego*. Warszawa 1818, *passim*.

¹³ Na temat przemian klasycystycznej teorii afektu pod naporem sentymentalizmu zob. M. Lisiecka, *Afekt i patos po Rousseau: przemiany w definiowaniu wybranych pojęć retoryki muzycznej we francuskich słownikach muzycznych końca XVIII i pierwszej połowy XIX wieku*. „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. 11 (2013). Zob. też L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki: główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od oświecenia po współczesność*. Kraków 1991.

¹⁴ [J. Elsner], *Piękne sztuki. Muzyka. O wirtuozach, którzy w tych czasach popisywali się talentami swymi w Warszawie*. „Pamiętnik Warszawski” t. 2 (1809), nr 5, s. 228.

¹⁵ Królikowski, *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego...”*, np. s. 26. Wątek „muzycznej matematyki” w tej recenzji powraca kilkakrotnie.

¹⁶ Zob. np. na ten temat J. James, *Muzyka sfer. O muzyce, nauce i naturalnym porządku wszech-*

sprzeczna z ideą muzyki jako mowy uczuć. Ryzykując muzyczną metaforę, można powiedzieć, że w pracach Elsnera, a zwłaszcza w rozprawach Królikowskiego, koncepcja muzycznej mowy uczuć ujętej w karby rytmiki i miar liczbowych przypomina uzgodnienia opozycyjnych tematów w repryzie allegro sonatowego. Powiada zatem np. Królikowski, że sztuka dźwięków jako „mowa serca” nie powinna ograniczać się do sprawiania przyjemności lub zadziwiania „uczonością harmonii”, ale „zajmując zmysły”, ma za zadanie „wzbudzać i wzajemnie poskramiać uczucia i namiętności” (K-10 456).

Obaj autorzy także – zgodnie z duchem klasycyzmu – przyznawali muzyce wokalnej prymat nad muzyką instrumentalną. U Elsnera przekonanie to wyraziło się m.in. w jego uprzywilejowaniu opery jako muzycznej formy, nad której rozwojem powinni pracować współcześni kompozytorzy i do której stworzenia konsekwentnie namawiał swego najwybitniejszego ucznia, Fryderyka Chopina (pisał np. w jednym z listów: „to, co krytyk twoich *Mazurkas* nadmienił, dopiero w operze w prawdziwym świetle pokazać się może i nieśmiertelne życie otrzyma”¹⁷). U Królikowskiego – w przekonaniu, że „tylko za wspólnym działaniem i wspólną pomocą obie te siostry [tj. poezja i muzyka] do zamierzonego celu dojść i przeznaczeniu swojemu odpowiedzieć zdołają”¹⁸. Królikowski, jak wiadomo, stworzył też podstawy do odrębnego traktowania opery w polskiej myśli teatrologicznej, wyodrębniając osobną kategorię rodzajową dla gatunków literacko-muzycznych (nazwanych przezeń „poezją uczuciowego działania”, „poezją liryczno-dramatyczną”) i opisując zróżnicowanie strukturalne tekstów arii, recytatywów, duetów, tercetów i chórów oraz wskazując na inne zasady wyodrębniające operę z pozostałych gatunków dramatycznych¹⁹. Tym samym dowartościował operę wbrew dominującym w owym czasie poglądom krytycznoteatralnym, wyrażanym np. przez przedstawicieli Towarzystwa Iksów²⁰.

Elsner i Królikowski podzielali też, charakterystyczne dla dawnych poetów i teoretyków literatury, przekształcone przez późniejszą myśl Giambattisty Vica, przekonanie o pierwotnej jedności poezji i muzyki, zwanych „sztukami siostrzany- mi”, które tworzą pierwszą, naturalną „mowę namiętności”, poprzedzającą pojawienie się kultury i cywilizacji, a wraz z nimi „sztucznej” prozy²¹. Elsner pisze:

Nikomu nie jest tajne pokrewieństwo muzyki z poezją tak dalece ścisłe, że każdy myślący sztukmistrz, jedną lub drugą posiadając i jej istotą głęboko przejęty, musi postrzegać doskonałość, jaką obiedwie te sztuki między siebie podzieliły. Wpływ muzyki na poezję i poezji na muzykę tak jest ważnym, że jedna z nich jako sztuka uważana nie może być bez pomocy drugiej dokładnie i pewnie objaśniona. [E [19]]

świata. Przeł. M. Godyń. Kraków 1996, s. 27–181. Niedawno o tych kwestiach obszernie pisała K. Lisiecka, przywołując także najważniejszą literaturę przedmiotu: *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600–1750 wobec refleksji teoretycznej*. Toruń 2016, s. 41–46.

¹⁷ J. Elsner, *List do Fryderyka Chopina z dn. 14 września 1834*. W: *Korespondencja Fryderyka Chopina*. T. 2. Cz. 1: 1831–1838. Zebrałi, opracowali, komentarzami opatrzyli Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska - Straus. Warszawa 2017.

¹⁸ Królikowski, *Prozodia polska*, s. 2.

¹⁹ J. F. Królikowski: *Rys poetyki wedle przepisów teorii w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej*. Poznań 1928, s. 13–15; *Prozodia polska*, s. 174–214.

²⁰ Zob. np. omówienia zawarte w tomie: *Recenzje teatralne Towarzystwa Iksów 1815–1819*. Oprac., wstęp J. Lipiński. Przypisy oprac. J. Lipiński, Z. Jabłoński. Wrocław 1956.

²¹ O toposie „sztuk siostrzanych” w dawnej poezji i refleksji teoretycznoliterackiej zob. K. Lisiecka, *op. cit.*, s. 47–69.

Królikowski zaś dodaje np.:

za całą zasadę przyjmujemy, że gdy muzyka jest sztuką malowania i wzbudzania namiętności, zatem i poezja muzyczna taką być powinna, że gdy te dwie siostry wspólnie działać mają, zatem zgodnie działać powinny [...]. [K-10 18]

Elsner i Królikowski nie zawsze wszakże mówili jednym głosem, a ich refleksja do pewnego stopnia kształtowała się na drodze polemiki, która nie sprowadza się wyłącznie do „sporu o polski sylabotonizm” czy dyskusji na temat możliwości i istoty polskiego heksametru²² – dotyka też zagadnień zajmujących potem XX-wiecznych badaczy „muzyczności” poezji i antycypuje poniekąd niektóre spory przez nich prowadzone²³.

Na polemiczność dyskursów Elsnera i Królikowskiego zwróciła uwagę Maria Dłuska, analizując przedmowę do nieopublikowanej *Rozprawy o melodii i śpiewie* (1830), pomyślanej przez Elsnera jako druga część *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego*²⁴. W przedmowie tej Elsner odniósł się do opublikowanych przez Królikowskiego *Uwag nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego [...]”, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym, [...] z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego [...]* oraz do krótkiej wzmianki na ten temat we wstępie do jego *Prozodii polskiej, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych*. Badaczka, przedstawiając kontekst dla repliki Elsnera, następująco referuje najważniejsze zastrzeżenia i styl recenzji Królikowskiego:

Królikowski atakuje Elsnera w recenzji bardzo energicznie. Broni rymu męskiego, zarzuca Elsnerowi wiele niekonsekwencji właśnie w traktowaniu i stosowaniu naczelnej tezy o prymacie akcentu w ówczesnym rytmie stopowym i muzycznym języków europejskich. Nie wahając się nawet przed użyciem tak ostrych słów jak „*Quod est absurdum*” (s. 42), wytyka Elsnerowi, że traktuje wszystko po muzycznym i rozprawa jego może się przydać muzykom do tworzenia melodii dla już istniejących słów, ale nie poetom do nauki pisania wierszy metrycznych lub dla muzyki przeznaczonych, jak to było celem *Rozprawy*, bo ci chyba tylko z zamieszczonych na końcu wierszy Brodzińskiego, ale nie z samej *Rozprawy* nauczyć się i skorzystać mogą. Słowem – recenzja kaśliwa²⁵.

Dodajmy, że owa „kaśliwość” raczej nie leżała w naturze Królikowskiego jako

²² Zob. Budzyk, *op. cit.*, s. 41–64 (tutaj o różnicach między „sylabotonizmem” w ujęciu Elsnera i Królikowskiego a współczesnym ujęciem tego problemu). – M. Dłuska, *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach u Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 1, s. 114–118.

²³ Najważniejsze rozprawy powojenne poświęcone „muzyczności” poezji zostały zebrane w tomie *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (Red. A. Hejmej. Kraków 2002). Do klasycznych już monografii dotyczących współczesnego rozumienia tej kwestii należy zaliczyć książkę A. Hejmeja *Muzyczność dzieła literackiego* (Wrocław 2000). Zagadnienie to ma bardzo obszerną literaturę przedmiotu, najbardziej aktualny stan badań można odnaleźć w studium K. Liseckiej (*op. cit.*, s. 13–27).

²⁴ Pełny tytuł nieopublikowanego tomu J. Elsnera brzmi: *Rozprawa o melodii i śpiewie, w której umieszcza się pierwszy oddział drugiej rozprawy o rytmiczności i metryczności polskiego języka [...]* (1830. Bibl. Czartoryskich w Krakowie, rkps 2276). Fragmenty zatytułowane *Wyjątki z pozostających dotąd w rękopiśmie części rozprawy Józefa Elsnera o metryczności i rytmiczności języka polskiego* opublikowane w „Bibliotece Warszawskiej” (1846, t. 3) oraz w artykule Dłuskiej *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach u Mickiewicza*. Badaczka omawia szczegółowo różnicę w pojmowaniu heksametru przez Elsnera i Królikowskiego, stąd te kwestie tutaj pomijam.

²⁵ Dłuska, *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach u Mickiewicza*, s. 104.

polemisty. Jego *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności* [...], próbująca godzić zwolenników klasycyzmu i romantyzmu, czy *Uwagi* [...] nad ostatnim artykułem Pustelnika z *Krakowskiego Przedmieścia: „O sztukach dramatycznych”*, rozsądnie włączające się w prasowy spór o „narodowość” rodzimego dramatu, ujawniają temperament krytyka obiektywnego w sądach, nastawionego koncyliacyjnie²⁶. Skąd więc emocjonalność w recenzji *Rozprawy o metryczności i rytmiczności*? Dłuska, nie bez racji, widzi tu podłoże ambicjonalne: zanim Elsner opublikował swój tekst, Królikowski na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” zdążył już ogłosić szereg artykułów dotyczących prozodii języka polskiego. W lipcu 1817 wystąpił z *Uwagami nad jednozgłoskowym rymem*, odnoszącymi się do polemiki wokół zasadności stosowania w polskich wierszach rymów męskich, od października 1817 zaś do kwietnia 1818 zamieszczał w „Pamiętniku Warszawskim” kolejne odcinki swojej obszernej *Rozprawy o śpiewach polskich z muzyką*, która wywołała ożywioną dyskusję prasową²⁷. Elsner, wówczas dyrektor muzyki w Teatrze Narodowym i pedagog w Szkole Dramatycznej Wojciecha Bogusławskiego, pomiął te fakty ostantacyjnym milczeniem, występując przy tym oficjalnie jako przedstawiciel Towarzystwa Przyjaciół Nauk i dedykując *Rozprawę o metryczności i rytmiczności* Stanisławowi Kostce Potockiemu. Ponadto na pierwszej stronie przedmowy napisał:

jeszcze nie byłbym się ważył niniejszej rozprawy drukiem ogłosić, gdybym do tego nie był wielokrotnie wzywany i powodowany szczególnie przeto, że między innymi ta myśl moja, ażeby metrykę polską, przynajmniej w wierszach do muzyki składanych i śpiewanych na akcencie języka polskiego ugruntować, nie stała się była przedmiotem powszechnego prawie badania i roztrząsania. [E 5]

– by od razu przejść do uwag mówiących, że istotą polszczyzny jest *penultima* (akcent paroksytoniczny), która wyklucza stosowanie w wierszach rymów męskich

²⁶ J. F. Królikowski: *Rozprawa, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności, że owszem, ażeby literatura była narodową i celowi odpowiadającą, romantyczności wyrzekać się nie powinna*. „Mrówka Poznańska” 1821, t. 3 (sierpień) (Przedruk w: S. Ka w y n, *Walka romantyków z klasykami*. Wrocław 1963. BN I 183); *Uwagi* [...] nad ostatnim artykułem Pustelnika z *Krakowskiego Przedmieścia: „O sztukach dramatycznych”*. „Orzeł Biały” 1819, t. 3, nr 5/6.

²⁷ S. Okraszewski w rozprawie *Myśli moje nad rozprawą Pana F. Królikowskiego o zastosowaniu poezji do muzyki* („Pamiętnik Warszawski” t. 10 (styczeń 1818), s. 91) pisał: „Jamby, trocheje, daktyle! A to co za dziwolągi? Niejedno spaste niewiniątko nad Sanem i Bugiem, nie znając innych daktyłów prócz owych, które nam z Tureczczyzny przywożą, darmo sobie mógł smażyć nad odgadaniem Pamiętnikowych, a w utrapieniu swoim cieszy się tylko nadzieją, że autora kiedykolwiek za to robak sumienia gryźć będzie”, dodając, iż za te „materie hieroglificzne” i „talizmaniczne” Królikowski „powinien by być w stawie jak czarownica pławionym” (s. 90). W spokojniejszym już tonie krytyk dodawał: „Lekam się tylko, żeby ta śpiewność zbyt drogo nas nie kosztowała. [...] i mocno przekonany jestem, że byle w wierszu był ogień, imaginacja, gust i czucie, na brednie takowe nikt zważać nie winien” (s. 91–92), by zakończyć w swoim stylu: „I cóż mi bowiem do tego, że Muzy rozegzone zwykłą płci swojej wabnością, gwałtem chcą jedne drugie przepisać. Trzymać dam żywość na wodzy zawsze było mężczyzn udziałem, ale nie trzeba się brać do tego sposobem P. Królikowskiego” (s. 92). Artykuł Okraszewskiego spotkał się z reakcją krytyki warszawskiej, która opowiedziała się po stronie Królikowskiego (zob. m.in. dwa głosy, umieszczone w t. 10 „Pamiętnika Warszawskiego” (luty 1818): *Zdanie o myślach S. Okraszewskiego nad rozprawą J. F. Królikowskiego, okazującą potrzebę zastosowania poezji do muzyki* (autorstwa S. P.) oraz *Parafianin znad Buga do Pana St. Okraszewskiego z powodu myśli jego nad rozprawą o zastosowaniu poezji do muzyki*).

(zob. E [5]–[7]). Nie tylko więc zasugerował, że prezentowana na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” idea „skandowania według akcentu” w „wierszach metrycznych” jest w istocie jego autorstwa, ale też pośrednio odniósł się do dyskusji na temat „jednozgłoskowego rymu”, stanowczo opowiadając się za jego oponentami – przeciwko Królikowskiemu.

Dyskusja ta była już przedmiotem uwagi badawczej²⁸. Przypomnijmy więc tylko, że zapoczątkował ją Stanisław Okraszewski swoim *Panegirkiem nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów*, napisanym w reakcji na częściowo oksytonicznie rymowane wiersze *Złe i dobre* oraz *Dumka* Kazimierza Brodzińskiego²⁹. Okraszewski, hołdując założeniom poetyk klasycystycznych, nazwał rym oksytoniczny „podkasanym”, „kusym śpiewem”, zaburzającym harmonię wiersza, nieeleganckim, prowokującym onomatopoeicność, gdyż kojarzącym się z różnymi dźwiękowymi efektami, jak gulgotanie indyka, odgłosy maszyn tartacznych, werbli i strzelaniny³⁰. Ripostował Królikowski, pytając dobitnie: „Wszystkie poezje mają rym jednozgłoskowy, czemuż by poezja polska mieć go nie mogła?” (pytanie to wariacyjnie powróci w zamknięciu rozprawy: „nie wiem, dlaczego by jedna tylko poezja polska miała go w obrzydzeniu?”³¹), i podkreślając, że zwłaszcza w formach wokalno-instrumentalnych bywa on niezbędny, by zachować zgodność słowa i muzyki. Rym ten – powiada Królikowski – nie tylko nie zaburza wysokiego stylu wypowiedzi, jeśli jest stosowany w sposób „naturalny”, ale też nie zniszczy harmonii wiersza, ponieważ ta rodzi się w wyniku współbrzmienia, a nikt nie czyta dwóch wersów jednocześnie: „harmonia wiersza rodzi się tylko w pamięci, kiedy brzmienie następującego wiersza odpowiada brzmieniu poprzedzającego”³². Zaznacza przy tym autor, że ani terminu „harmonia”, ani „melodia” w przypadku wiersza nie można traktować na sposób muzyczny, ponieważ nie ma tu ścisłej analogii.

Zwróćmy uwagę na dwie kwestie, które okażą się dość istotne w jego sporze z Elsnerem. Królikowski:

1) postuluje swego rodzaju dostosowanie poetyckiego języka polskiego do standardów wersyfikacyjnych panujących w innych literaturach – skoro w poezji obcojęzycznej występuje rym męski, powinien on też występować w polszczyźnie, która odrzucając go, zamyka się na nowatorskie rozwiązania wersyfikacyjne. Występuje tu nasz autor jako reprezentant oświeceniowego uniwersalizmu: „wewnętrzna postać poezji i, że tak powiem, jej dusza, jest we wszystkich językach taż sama, powierzchowność tylko jest rozmaita”³³;

2) wskazuje na konieczność precyzji terminologicznej, odrzucając bezrefleksyjne przenoszenie terminologii muzycznej na grunt wiedzy o literaturze. Podkreśla, że „harmonia” i „melodia” poezji są czymś innym niż harmonika i melodyka muzyczna (a warto dodać, że Królikowski zasady muzyczne znał dobrze). Zatem jeśli

²⁸ Zob. zwłaszcza A. Kwiatkowska: *Podkasany rym*. „Forum Poetyki” 2017; *Piórowe wojny. Polemiki literackie polskiego oświecenia*. Poznań 2001.

²⁹ K. Brodziński: *Złe i dobre; Dumka*. „Pamiętnik Warszawski” t. 6 (listopad 1816). – S. Okraszewski, *Panegiryk nowych a szczęśliwie wynalezionych rymów*. Jw., t. 8 (maj 1817).

³⁰ Okraszewski, *Panegiryk nowych, a szczęśliwie wynalezionych rymów*, s. 68–69.

³¹ Królikowski, *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*, s. 287–288, 291.

³² *Ibidem*, s. 289–290.

³³ *Ibidem*, s. 288.

potraktujemy Królikowskiego jako poprzednika współczesnych, polskich badaczy „muzyczności” poezji, możemy powiedzieć, że zapoczątkowuje on ten nurt, który kontestuje przekonanie o możliwościach ścisłych analogii pomiędzy poezją a muzyką. Można by nawet uznać, dokonując pewnej amplifikacji, że „późnym wnukiem” Królikowskiego jest Tadeusz Szulc jako autor rozprawy *Muzyka w dziele literackim* (Warszawa 1937). Badacz neguje tam zasadność porównań muzyki i literatury na poziomie takich elementów dzieła muzycznego, jak m.in. melodyka i harmonika, twierdząc, że analogie te mają charakter metaforyczny i są oparte na nieporozumieniach terminologicznych, nie respektujących swoistości obu sztuk. Zestawienie Królikowskiego z Szulcem może się wydać paradoksalne, jeśli weźmiemy pod uwagę wyrażane przez XIX-wiecznego teoretyka przekonanie o genetycznych związkach poezji i muzyki, co – jego zdaniem – poświadczają także różne leksemy, które „albo od śpiewu swój początek biorą, albo od muzyki są pożyczone”³⁴, takie jak „oda” (od *ode* – „śpiew”) i inne, w których odnajduje ten źródłosłów (prozodia, tragedia, komedia, parodia, rapsodia, palinodia, epodia, epizod, melodia, psalmodia).

Wszystkie te gatunki poetyckie powinny być według Królikowskiego „zrobione do śpiewania”, podobnie jak te, które są wspólne dla poezji i sztuki dźwięków (np. antyfona, aria, chór, dytyramb, elegia, hymn, pieśń, romans, rondo, wodewil). „Śpiewna” (czyli nadająca się do śpiewu) musi być zresztą każda odmiana poezji lirycznej, czyli – jak ją nazywa – „gęślowej”, ponieważ jej nazwa wywodzi się od instrumentu muzycznego, liry bądź gęśli, który towarzyszył recytacji³⁵. Pisał też Królikowski:

Ale chcąc mówić o tym [tj. o literaturze], nie można nie zwrócić uwagi na ogół pięknych sztuk; tak bowiem z sobą są połączone i w tak ścisłym zostają związku, że jedna bez pomyślenia o drugiej do wysokiego stopnia doskonałości dojść nie może: wszystkie dążą do jednego celu, dopomagają sobie wspólnie i wspierają się nawzajem. Nie na próżno starożytni malowali Muzy trzymające się za ręce, dając przez to poznać, że wszystkie piękne sztuki nierozdzielny spojone są ogniwem³⁶.

Zaraz jednak dodawał, podkreślając odrębność sztuk i antycypując tym samym późniejsze rozważania Szulca:

Mniemanie to [tj. synteza sztuk] nie jest płonnym tylko urojeniem; jeżeli bowiem rozważymy istotę dzieł mówcy, poety, muzyka, malarza lub t.p. mistrza, wszędzie znajdziemy obrazy; z tą tylko różnicą, że każdy z nich do naśladowania natury w odmalowaniu swojego przedmiotu innych używa środków mechanicznych, bo teoria mechanizmu pięknych sztuk jest różna i dla każdej właściwa [...]³⁷.

Zatem poezja i muzyka, zwłaszcza w przypadku gatunków przeznaczonych do śpiewu, powinny ze sobą współdziałać, ale zachowując swoistość. O ścisłej tożsamości, przekroczeniu granic formalnych poszczególnych sztuk, nie ma tu mowy. „Śpiewność”, którą Królikowski definiuje jako polski odpowiednik greckiego słowa „prozodia” (*pros* – „dla”, *ode* – „śpiew”), wiąże się nie tyle z „umuzycznianiem” poezji poprzez przenoszenie na grunt wersyfikacji zasad muzycznych, ile z regularnym ukształtowaniem metrycznym opartym na akcencie języka, dogodnym zwłaszcza

³⁴ Królikowski, *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, s. 484.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Królikowski, *O literaturze*, s. 5. Podkreśl. A. S.

³⁷ *Ibidem*, s. 6.

dla kompozycji wokalnejszej zasadzającej się na popularnej w tym czasie muzycznej budowie okresowej.

Zatrzymajmy się teraz przy tych wątkach *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* Elsnera, które są opozycyjne wobec wskazanych założeń.

Przed wszystkim Elsner, zafascynowany popularyzowaną na gruncie polskim przez Brodzińskiego myślą Herdera i jego poszukiwaniami „istotowości” narodu, z jednej strony skupił się na swoistych dla polszczyzny właściwościach metrycznych i intonacyjnych, z drugiej – próbował wskazać ideał melodii wynikającej z „ducha języka polskiego”. Stąd też stanowczy opór kompozytora wobec rymów męskich, niezgodnych z typową dla języka polskiego paroksytonezą. Dla Elsnera to *penultima* decyduje o owej „istotowości” polszczyzny na tle innych języków słowiańskich i to jest najważniejszą przyczyną jego sprzeciwu wobec oksytonów w klauzulach wierszy. Dobrze to rozumiał redaktor „Biblioteki Warszawskiej” – który w 1846 roku opublikował fragmenty *Rozprawy o melodii i śpiewie* (pt. *Wyjątki z pozostających dotąd w rękopiśmie części rozprawy Józefa Elsnera o metryczności i rytmiczności języka polskiego*) – kiedy w przypisie komentował:

Pomysł autora tworzenia wierszy miarowych polskich niezupełnie był nowym; ale rozwijanie go na zasadzie naturalnego iloczasu języka (długości zgłoski przedostatniej)³⁸ ze względem na oratorski i filozoficzny akcent wyrazów i niezmiennie przy tym pomysle obstawanie, zgodne z duchem języka i silne jednością zasady, są wyłączną pana Elsnera własnością³⁹.

Wątek ten Królikowski, jakkolwiek myśl Herdera nie była mu przecież obca⁴⁰, pomija w swojej recenzji milczeniem, sugeruje natomiast, by Elsner, dla którego – jak wiadomo – polszczyzna nie była językiem rodzimym, poradził się w sprawach jego prozodii „delikatnego ucha polskiego”⁴¹.

Koncentruje się Królikowski na twierdzeniu Elsnera mówiącym, że rym żeński to odpowiednik muzycznej kadencji, w której nie jest najważniejszy akord ostatni, lecz ten, który go przygotowuje. Stąd akcent na przedostatnią sylabę, pozostający w zgodzie z akcentem muzycznym, pozwala położyć nacisk na ów właśnie akord, przygotowujący zamknięcie muzycznej myśli (E [7]). Królikowski, kwestionując takie pojmowanie klauzuli, w pierwszej kolejności zaznacza: „Nie idzie tu o kadencję muzyczną, która powstaje z porządku akordów, ale o kadencję muzyczną, która powstaje z porządku tonów pojedynczych melodii [...]”, odwołuje się zatem do jednogłosowej pieśni. W drugiej kolejności – podkreśla, że kwestie te w zasadzie nie powinny zajmować autora wiersza, bo ani „zamknięcie frazy w ogóle, ani [...] muzyczne przygotowanie kadencji [...] nie jest rzeczą poety [...]”⁴². Mniej może

³⁸ Elsner utożsamiał akcent z długością, nie wiązał go z intonacją.

³⁹ *Wyjątki z pozostających dotąd w rękopiśmie części rozprawy Józefa Elsnera o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, s. 247.

⁴⁰ Wzorem Herdera Królikowski (*O literaturze*, s. 32) twierdził np., że polska poezja, której istota najlepiej zachowała się w twórczości ludowej, powstawała jednocześnie z powstaniem narodu polskiego jako rodzaj ekspresji ducha narodowego. Kwestia narodowości literatury i jej powiązań z poezją ludową dała też Królikowskiemu asumpt do napisania *Rozprawy, w której się okazuje, że nie każda romantyczność przeciwna jest klasyczności*.

⁴¹ Królikowski, *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego”*, s. 45.

⁴² *Ibidem*, s. 12.

w tym momencie istotne, że także w muzyce jednogłosowej zachowane zostają funkcje harmoniczne pozwalające mówić o kadencji i jej przygotowaniu, bardziej zaś – że Królikowski konsekwentnie sprzeciwia się tym wszystkim pomysłom Elsnera, które próbują wskazywać ścisłe analogie między poezją a muzyką albo sugerują konieczność naśladowania muzyki przez poezję.

Tego typu uwag u Elsnera dałoby się znaleźć sporo. Przede wszystkim konsekwentnie utożsamia on poetyckie metrum z muzycznym taktem („Metrum zaś w poezji jest to, co takt w muzyce, ponieważ takt stanowi długość lub krótkość nut mniejszej całości” (E [21])); metrum w poezji to „ustawa, według której w szyku tonów, albo uderzeniu podziwiająca rozmaitość brzmienia, jednakowo się wraca. To samo rozumie się o takcie i jego rodzajach w muzyce” (E [29]); „rytm [...], jak się powiedziało, tak w muzyce jak w poezji nie jest nic innego, jak całością szyku tonów i, że tak powiem, ich postacią w czasie” (E [39])). Takie przekonanie pozwala Elsnerowi np. potraktować anakruzę jako odpowiednik przedtaktu oraz budować analogie między stopami metrycznymi a muzycznym metrami: trochejem a metrum 3/8 (ze względu na jeden akcent, czyli – jak to ujmuje Elsner – jeden „dobry czas”), spondejem a metrum 4/4 (dwa „dobre czasy”) i molosem a metrum 3/2 (trzy „dobre czasy”). To z kolei prowadzi go do takiej refleksji i zachęty kierowanej do poetów:

Godna jest uwagi, że w polskich narodowych tańcach wszystkie te trzy metra spostrzegać się dają, to jest: trocheiczny w mazurku, spondeiczny w krakowiaku, molosyczny w polskim tańcu [tj. w polonezie]. Czemużby język polski nie mógł mieć tyle rytmiczności, ażeby metryczność narodowej melodii w wierszach swoich mógł wyrażać? [E [29]]

W ujęciu tym wiersze „swoiście” narodowe, bo nawiązujące do rytmów rodzimych tańców, miałyby się zatem opierać na toku trocheicznym (co rzeczywiście pozostaje w zgodzie z akcentem paroksytonicznym) oraz spondeicznym i molosycznym – dla polszczyzny nietypowych. Wydaje się jednak, że dla Elsnera istotna przede wszystkim była nie tyle możliwość naśladowania przez poezję rytmów tańców narodowych, ile naśladowania muzycznego rytmu w ogóle. Autor twierdzi np.:

nie tylko w pozostałych wierszach starożytnych, jak nas gramatycy chcą przekonywać, ale także i w dzisiejszej muzyce można wynaleźć materiał dla eurytmii dla terażniejszych, a więc i dla polskich wierszy. [E [45]]

– i dodaje, że rymy, które tworzą harmonię wiersza, słyszą wszyscy odbiorcy poezji. Poczucie rytmu, właściwe dla każdego człowieka na etapie jego dzieciństwa, ulega zatraceniu wraz z dorastaniem (Elsner powołuje się na swoje obserwacje tańczących dorosłych...). Dlatego, jego zdaniem, poezja starożytna opiera się na eurytmii, współczesna zaś – na harmonii. Ideałem byłoby więc połączenie harmonii wiersza z eurytmią wzorowaną na muzyce współczesnej, która – jak powiada autor *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego* – jest pod tym względem zdecydowanie bardziej rozwinięta.

Elsner zatem nie tylko wskazywał rytmikę jako element wspólny dla poezji i muzyki do tego stopnia, że dopuszczający ścisłe analogie. Widział także zbieżność w zakresie harmoniki i melodyki: poetyckim odpowiednikiem harmoniki według niego jest rym, melodyki – instrumentacja głoskowa:

jak w muzyce przyjemne współbrzmienie więcej tonów jeden w drugi harmoniją, brzmienie zaś tonów jeden po drugim melodią się zowie, tak równie dźwięk, który rym nadaje, może być uważany za harmo-

niczny, ten zaś, który z szczęśliwego doboru spółgłosek z samogłoskami powstaje, jako melodyjny uważany być może. [E [43]]

Królikowski wytykał Elsnerowi perspektywę muzykologiczną (rozważanie rytmu „pod względem matematycznym” – nie językowym oraz kierowanie się „metafizyką metryczności”, tajemną dla poetów nie znających zasad muzycznych⁴³). Usiłowania te z przekąsem kwitował, pisząc, iż „rzecz, o którą idzie”, sprawia wrażenie, że „mniej powinna obchodzić literata, albo że będąc tylko muzykalną, przez samych tylko mistrzów w muzyce [...] eksperymentalnej, dochodzoną i zgłębianą być powinna”⁴⁴. Jak przyznawał po latach zasłużony polski badacz słowno-muzycznych relacji, Michał Bristiger:

w studiach muzykologicznych na temat związków muzyki i słowa przeważa z zasady perspektywa muzyczna. Należałoby jednak wzmocnić drugą perspektywę, ażeby mogły się ujawnić niektóre cechy charakterystyczne związków muzyki ze słowem, stuszowanych przez czysto muzyczny punkt widzenia⁴⁵.

Postulatom tym patronuje, dziś już niemal zapomniany teoretyk okresu postanislawowskiego – Józef Franciszek Królikowski.

Józef Elsner jawi się zaś jako poprzednik tych badaczy „muzyczności” poezji, którzy skłonni byli do poszukiwania ścisłych analogii między obiema sztukami – np. Czesława Zgorzelskiego jako autora rozprawy *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, gdzie, zachowując ostrożność badawczą i stwierdzając: „Rytm utworu lirycznego jest rytmem »literackim« – to jasne”, dodaje on jednak: „wśród utworów lirycznych są konstrukcje rytmiczne, o których wolno nam mówić, iż są bliższe lub dalsze od rytmu dzieł muzycznych”⁴⁶, oraz poszukuje lirycznych odpowiedników muzycznej melodyki i harmoniki.

Zgorzelski jako inspirację swych rozważań przywołuje popularne, zwłaszcza wśród badaczy romantycznej *correspondance des arts*, zdania Mickiewicza:

Cóż to jest [...] poezja liryczna bez liry? Kim są poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układają muzyki do swych pieśni, ale zgłoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka nie jest wtórem towarzyszącym poezji lirycznej, lecz stanowi jej istotną część, to jej dusza, życie i światło⁴⁷.

O tym, że Mickiewicz doskonale znał i stosował wskazania Królikowskiego dotyczące prozodii, wiadomo⁴⁸. Zgorzelskiemu szukającemu w tej poezji „elementów

⁴³ Królikowski, *Uwagi nad dziełem „Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego”*, s. 18–21.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁴⁵ M. Bristiger, *Problem związków słowa i muzyki. Założenia wstępne*. „Muzyka” 1979, nr 4, s. 17.

⁴⁶ Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*. W zb.: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*. Red. T. Weiss. Kraków 1984. Przedruk w zb.: *Muzyka w literaturze*, s. 89.

⁴⁷ A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska. Kurs drugi*. W: *Dzieła*. Wyd. Jubileuszowe. Red. J. Krzyżanowski. Tekst i objaśn. przygot. L. Płoszewski. T. 10. Warszawa 1955, s. 169 (przeł. L. Płoszewski).

⁴⁸ Pisze o tym wnikliwie Dłuska (*Józef Elsner o sylabotonizmie i heksametrach u Mickiewicza*, s. 115–118). Gdzie indziej (*Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, s. 292) dodaje zaś: „Prozodia Królikowskiego stanowiła *vademecum* poetów i muzyków epoki. Znał ją nie tylko Mickiewicz, o czym wiadomo z objaśnień do *Konrada Wallenroda*, znał ją Jan Czeczot przekładający piosnki białoruskie i tworzący na ich wzór własne; znał ją Moniuszko piszący muzykę do Mickiewiczowskich *Czatów*, *Budrysów* i do innych wierszy, i znał ją wszyscy”.

»muzyczności«, bliżej jest jednak – jak się wydaje – do poglądów Elsnera wyłożonych w *Rozprawie o metryczności i rytmiczności języka polskiego*.

Rozprawy Królikowskiego i Elsnera były bowiem nie tylko ważnym głosem dochodzącym do kształtowania „wierszy do śpiewania”, a ich dyskusje nie tylko poprzedziły współczesny dyskurs poświęcony sylabotonomii. Zapoczątkowały też one na gruncie polskim rozważania o możliwościach „muzyczności” poezji pojmowanej w kontekście ścisłych zapożyczeń i analogii między sztukami.

Abstract

AGATA SEWERYN John Paul II Catholic University, Lublin
ORCID: 0000-0003-3818-8195

CONTROVERSY OVER “MUSICAL POETRY” KRÓLIKOWSKI—ELSNER

Józef Elsner's and Józef Franciszek Królikowski's literary theoretical statements about the reciprocal relationships between poetry and music form the subject of the article. Marking the numerous convergences in the aesthetic views expressed by the two figures, the author of the paper also concentrates on the polemical threads. She first and foremost focuses on such aspects of Królikowski's thought that allow to view him as an opponent of perceiving the music-literature relationship through the prism of strict conformity between the arts, and she points at Elsner as at an advocate of those views. In this approach, the reflection of Warsaw pseudo-classicist authors concentrated mainly on the modes of forming “poems for singing” not only precedes the modern discourse on the Polish syllabic-accentual verse, but also commences a Polish discussion on the “musicality” of poetry understood in the context of close analogies and *correspondance des arts*.