

Paulina Podolska

Uniwersytet Rzeszowski
Rzeszów

**KORNEL UJEJSKI JAKO TŁUMACZ
UTWORÓW MUZYCZNYCH.
WOKÓŁ *WNIEBOWZIĘCIA*
Z CYKLU *TŁUMACZEŃ SZOPENA***

**KORNEL UJEJSKI AS AN INTERPRETER OF MUSIC.
ON *WNIEBOWZIĘCIE* FROM THE SERIES *TŁUMACZENIA SZOPENA***

Słowa kluczowe: Ujejski Kornel, *Tłumaczenia Szopena*, literatura polska, romantyzm, związki literacko-muzyczne

Key words: Ujejski Kornel, *Tłumaczenia Szopena* [*Translations of Chopin*], Polish literature, romanticism, connections between music and literature

Wniebowzięcie
(*Preludia* 7)

1.

Leżę na obłoku
Roztopiony w ciszę,
Mgłę mam senną w oku,
Oddechu nie słyszę;
Fijołkowej woni
Opływa mnie morze,
Dłoń złożywszy w dłońi
Lecę, płynę gdzieś...

2.

Nie wiem, gdzie, czym jestem –
Czym anioł na poły?
Bo z cichym szelestem
Migają anioły.

Chyba Bóg określi
 Moją słodycz; – Boże!
 Ach, nie zbudź mej myśli
 I serca nie wskrześ!...¹

Datowany na lata 1857-60 cykl *Thumaczeń Szopena* stanowi tę część literackiego dorobku Kornela Ujejskiego, która nie została dotąd wyczerpująco opracowana. Wysoko cenione i obdarzone przez badaczy żywym zainteresowaniem *Skargi Jeremiego* zdeterminowały i utrwaliły jednowymiarowy ogląd twórczości „ostatniego romantyka”². Pierwsze próby ujęć monograficznych, podejmowane po śmierci poety, kreślą szczątkowy zaledwie obraz interesującego nas aspektu jego pisarstwa, sytuując je w cieniu nurtu tyrtejskiego i nierzadko znacznie bagatelizując. Julia Dickensteinówna na przykład – przyznając *Thumaczeniom* pewien artyzm – określa je jedynie niezobowiązującym mianem „wierszyków”³. Co znamienne, także krytycy zajmujący stanowisko przeciwne nie poświęcili utworom tym należytej uwagi. Antoni Bądzkiewicz, pisząc o nich jeszcze za życia autora, nazywa je „wiecznotrwałą zasługą poety w literaturze naszej dokonaną”⁴, nie podejmując się jednocześnie ich uszczegółowionego opisu. Poszukujący przyczyny owej badawczej wstrzeźliwości bez trudu natrafią na jej istotę – niemożność jednoznacznej klasyfikacji cyklu, podyktowaną specyficznym powiązaniem jego zawartości z kompozycjami Fryderyka Chopina.

Sposób, w jaki literat wciela się tu w rolę „tłumacza” muzyki, jest przedmiotem również niniejszych dociekań. Jak zauważa Andrzej Hejmej, rozważania na temat muzyczności w literaturze niezwykle rzadko snute być mogą w formie metodologicznie czystszej⁵. Także i tym razem niezbędne okażą się nawiązania do tradycyjnej strategii muzyczno-literackiej, opcji analogicznej i architektonicznej oraz planu biografii⁶. Ujęcie architektoniczne umożliwi analiza *Wniebowzięcia* – utworu stanowiącego prawdopodobnie najdoskonalsze ogniwo cyklu.

Próby „przekładu” muzyki na słowo poetyckie, stanowiące pokłosie rozwoju teorii korespondencji sztuk, były w epoce romantyzmu niezwykle rozpowszechnione. Najczęściej podejmowano je właśnie w odniesieniu do dzieł Chopina, jednak w przypadku Kornela Ujejskiego mają one charakter wyjątkowy⁷. Nie w pełni dają się one wpisać w typologię zaproponowaną dla podobnych „tłumaczeń” przez Marię Cieślę-Korytowską. Interesujące nas *Wniebowzięcie* włącza badaczka do grupy „przekładów emocjonalnych” oraz „metaforycznych”⁸. Słusznie zaakcentowane zo-

¹ Tekst wiersza cytuję za: K. Ujejski, *Wniebowzięcie*. W: tegoż, *Wybór poezji i prozy*, oprac. K. Poklewska, Wrocław 1992, s. 100-101.

² Określenie zastosowane przez Arkadiusza Bałajewskiego w tytule jego książki: *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.

³ J. Dickensteinówna, *Jeremi polski (Kornel Ujejski). Wspomnienie w dziesięć lat po zgonie*, Warszawa 1908, s. 57.

⁴ A. Bądzkiewicz, *Kornel Ujejski: zarys biograficzno-krytyczny*, Kraków 1893, s. 152.

⁵ Zob.: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012, s. 25.

⁶ Szerzej na temat czterech strategii Cupersa zob.: tamże, s. 25-26.

⁷ O rodowodzie i powszechności poetyckich „tłumaczeń” muzyki, a także odmienności cyklu Ujejskiego na tle innych utworów związanych z tematyką chopinowską pisze Kazimierz Maciąg w książce *„Naczelnym u nas jest artystą”. O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010, s. 211-220.

⁸ Zob.: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 217-221.

staje powiązanie z osobistymi przeżyciami, jakie wywołuje w autorze chopinowska muzyka. Jednocześnie pominięte są wyraźne związki strukturalne zachodzące między wierszem i preludium. Deprecjonujące i niewłaściwe byłoby sprowadzenie poety wyłącznie do roli słuchacza notującego swoje wrażenia. Ujejski obserwuje i analizuje budowę utworu muzycznego, czemu nie poddałby na drodze jedynie emocjonalnego odbioru. O szczególnej randze cyklu decyduje zatem wielopłaszczyznowa relacja jego ogniów z dźwiękowymi pierwowzorami. Literat podejmuje się odtworzenia zarówno ich nastrojowości, jak i architektоники. Przedmiot naszych rozważań opisywać będziemy w obydwu tych aspektach.

Z obiektem przekładu konfrontuje czytelnika precyzyjny podtytuł, odsyłający do Preludium A-dur – siódmego ogniwa cyklu *24 Preludiów*. Dziewiętnastowieczne upodobanie do instrumentalnych miniatur oraz nobilitacja fortepianu, skłaniająca do poszukiwania sposobów na możliwie najpełniejsze wykorzystanie jego wyrazowych i technicznych możliwości w grze solowej, sprawiły, że obrana przez polskiego kompozytora forma muzyczna cieszyła się w okresie romantyzmu niesłabnącą popularnością. Jej bogata historia nie przynosi stałych, zrygoryzowanych formuł zapisu i kompozycji. Z tego też powodu zasób przypisanych jej przez Jeana-Jacques'a Eigeldingera cech dystyngowanych jest niezwykle skąpy. Obok naturalnego dlań charakteru otwartego wyróżnia on jedynie monomotywiczność, pojawiającą się zresztą dopiero na przełomie siedemnastego i osiemnastego wieku⁹. Pracując nad zajmującym nas op. 28 (lata 1836-39), Chopin czerpał zarówno z tradycji najstarszej, jak i modelu bachowskiego. Wzorem lipskiego kantora tworzył utwory eksponujące wszystkie tonacje i szeregował je zgodnie z porządkiem chromatycznym, zachowując jednocześnie ich nastrojotwórcze właściwości – spadek po epoce, w której nadrzędną funkcją preludium stawało się wprowadzenie w ton następującego po nim dzieła. Kombinacja ta czyni z nich istotnie „samodzielne idee aforystyczne, stawiające jakiś problem techniczny i ekspresywny do rozwiązania”¹⁰.

Przyjrzyjmy się pierwszemu z tych „problemów”. Próby podziału chopinowskiego cyklu na energetyczne całości, choć rozmaicie przeprowadzane, zgodnie wskazują na pograniczność Preludium A-dur. Sytuowane niezmiennie między pierwszą (1-6) i drugą (8-10 lub 8-12)¹¹ wyodrębnioną grupą, stanowi rodzaj przerywnika, wytechnienia, wprowadzającego harmonię, zaburzoną wcześniej przez kontrast następujących po sobie kantylen i figuracji. *Wniebowzięciu* przypisana została w porządku *Tłumaczeń* rola analogiczna. Między bluźnierczym buntem mężczyzny, któremu śmierć odbiera ukochaną (*Marsz żałobny, Finale*) i tragicznym obrazem walk narodowowyzwoleńczych (*Ostatni bój*), pojawia się ono jako emocjonalny równoważnik, wyciszenie, ukojenie.

Atmosferę spokoju uzyskuje kompozytor dzięki niezwykle klarownej, zwięzłej formie, umożliwiającej lepszą percepcję efektów brzmieniowych. Całość wysnuta jest z jednej tylko myśli muzycznej, zastygającej w przestrzeni i powracającej na

⁹ Zob.: J.-J. Eigeldinger, *Świat muzyczny Chopina*, przeł. B. Świdowska i in., Kraków 2010, s. 127.

¹⁰ I. Poniatońska, *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*, Warszawa 2008, s. 117.

¹¹ Podziały przeprowadzone przez J.-J. Eigeldingera (*Świat muzyczny Chopina...*, s. 137) i I. Poniatońską (*W kręgu recepcji...*, s. 101) zachowują zgodność co do zasięgu pierwszej całości cyklu. Do grupy drugiej Eigeldinger zalicza trzy kolejne preludia, podczas gdy u Poniatońskiej liczy ich sobie ona aż pięć.

nowo. Po każdorazowym jej „przyływie” nie następuje wycofanie, najwyższemu dźwiękowi pozwala Chopin wybrzmieć, rozpląnąć się w sposób oddalający dzieło od imitacji zjawisk ziemskich i odsyłający słuchacza do kręgu wrażeń właściwych sferom niebiańskim. Wszystkie komórki motywiczne – także ta, zamykająca utwór – przyjmują formę zawieszoną, podporządkowując go zasadzie arkadyjskiego trwania bez końca, wieczności. Brak tu gwałtownych napięć, narastaniu niepożądanego dramatyizmu zapobiega wskazywana przez Mieczysława Tomaszewskiego dynamika płaszczyznowa preludium¹². Kompozytor rozpoczyna je w *piano* i moduluje tylko raz, wprowadzając w takcie jedenastym *crescendo*, nieosiągające wszakże natężenia odpowiadającego krzykowi. Jak się zdaje, jest ono raczej głębszym westchnieniem, zdradzającym emocję dodatnią, swego rodzaju zachłyśnięciem się dostąpionym błogostanem. Łatwo dostrzec, że nastrojowości omawianej kompozycji poświęca Chopin szczególnie wiele uwagi. *Expressis verbis* wyraża ją dwoma określeniami wykonawczymi – *dolce* i *semplice* – dzieło odznaczać ma się zatem słodyczą i prostotą. Choć cykl, do którego ono przynależy, zaliczany jest zwyczajowo do publicznego nurtu twórczości „poety fortepianu” (już w fazie powstawania *Preludiów* autor przeznaczył je do druku), Preludium A-dur cechuje intymność¹³. Nie nosi znamion popisu czy manifestu technicznej biegłości. Twórca nie schlebia gustom publiczności, rozkochanej w stylu *brillant*, decyduje o rezygnacji z wszelkich elementów ornamentacyjnych, takich jak popularny tryl, obiegnik czy mordent. Pełnowartościowemu odbiorowi utworu sprzyjają okoliczności kameralne, umożliwiające koncentrację na niuansach brzmieniowych. Dzieło jawi się więc jako rodzaj miniaturowego obrazka idyllicznego.

Idyllizm wiersza Ujejskiego doskonale odpowiada nastrojowi ewokowanemu przez chopinowskie preludium. Tytułowe „wniebowzięcie”, dokonujące się w stanie niepełnej świadomości podmiotu lirycznego, dalekie jest od wyobrażeń, narastających wokół tego pojęcia w tradycji katolickiej. Czytelnik nie odnajduje w utworze żadnych sygnałów świadczących o boskiej w tę „podróż” interwencji, próżno upatrywać ognistego wozu, który uniósłby osobę mówiącą, jak stało się to ze starotestamentowym prorokiem Eliaszem. Poeta świadomie unika nawiązań religijnych, nieobecnych w muzycznym pierwowzorze. Przekraczania granic, dzielących muzykę kościelną i świecką (wzorem Mozarta czy Beethovena), styl chopinowski nie obejmował¹⁴.

Przejście w sfery niebieskie przypomina raczej trudny do jednoznacznego określenia półsen. Obraz leżącego w ciszy, z „senną mgłą” w oku wiele ma wspólnego z oniryzmem, a w sposobie konstrukcji świata przedstawionego dostrzec można wzmiankowane przez Aleksandrę Okopień-Sławińską cechy współtworzące poetykę tej konwencji¹⁵. Relacje czasowo-przestrzenne ulegają zatarciu. Nie wiadomo, w jaki sposób odbywa się ruch – w wersie rozpoczynającym strofę pierwszą podmiot liryczny jest postacią w pełni statyczną, obłok zaś służy mu za posłanie. W kolejnych

¹² Zob.: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 292.

¹³ Wedle Ferdynanda Hoesicka, omawiane preludium powstało wcześniej – Chopin miał wpisać je do albumu Delfiny Potockiej, a dopiero w 1838 roku uzupełnić nim jedną z pozostałych w cyklu luk. Jeśli wierzyć tym ustaleniom (dowód w postaci rzeczzonego albumu nie zachował się), utwór pomyślany był pierwotnie jako prywatny (J.-J. Eigeldinger, *Świat muzyczny Chopina...*, s. 151).

¹⁴ Zob.: P. Wierzbicki, *Migotliwy ton. Esej o stylu Chopina*, Warszawa 2010, s. 87-88.

¹⁵ Zob.: A. Okopień-Sławińska, *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2, s. 12.

partiach tekstu mowa natomiast o locie i płynięciu, do czego sam – z dłonią zastygłą w dłoni – najwyraźniej się nie przyczynia. Porywany przez niezależną od siebie siłę porzuca zatem miejsce spoczynku czy na nim właśnie dryfuje? W jakim kierunku? Niepodobna orzekać. Przestrzeń pozostaje otwarta – nie ma wytyczonych stref ani granic, przenika się w niej to, co ziemskie i niebiańskie, zapach fiołków z polskich łąk współistnieje z chmurami. Zawieszona zostaje kategoria czasu, w otoczeniu zjawisk odwiecznych także wniebowzięty uwikłany jest w nieskończone trwanie. Oddanie niezwykłości tego stanu umożliwia specyficzna metoda, wedle której konstruuje Ujejski opis doznań zmysłowych. Łatwo zauważyć, że część z nich ulega szczególnej intensyfikacji, pozostałe są natomiast tłumione. Poetycką wizję odmalowuje się, przede wszystkim opierając się na słuchu i powonieniu, wzrok i dotyk – uprzywilejowane w codziennej, ziemskiej egzystencji – mają zaś moc ograniczoną. Nozdrza wypełnia aromat kwiatów, o obecności aniołów świadczy cichy szelest ich skrzydeł, lecz zobaczyć ich nie sposób. Na nieliczne elementy świata przedstawionego, które zdolne byłyby emitować bodźce dotykowe, brak reakcji – nie ma tu na przykład mowy o fakturze obłoku.

Mnogość wrażeń nie czyni tej rzeczywistości nieprzyjazną, przeciwnie – panujący tu arkadyjski ład rodzi poczucie bezpieczeństwa. Choć osobą mówiącą kierują nieznane jej siły, a ona sama nie wie, gdzie jest i czym przyjdzie jej się stać, takiego właśnie bytowania pragnie. W kontekście rozważań nad stanem, w jakim pogrążone jest „ja” liryczne, cenne okazują się uwagi Arkadiusza Bağlajewskiego, charakteryzujące świat imaginacyjny poety. Marzenie, sen i śmierć są w nim prawie tożsame, zawsze stanowią też bezpieczny azyl dla skonfliktowanej z rzeczywistością jednostki. Badacz zauważa:

Wyobraźnię Ujejskiego nurtuje, z jednej strony, krążenie wokół doświadczeń tanatycznych, z drugiej zaś – ucieczka w sennie ukołysanie jako przejaw lęku przed światem. Ucieczka „ja” lirycznego w stan sennego marzenia pozwala przynajmniej na chwilę ocalić „ja”, wyzwolić je z lęku przed życiem. W ten sposób „ja” marzące trwa w swoim świecie, odizolowane od świata zewnętrznego. Dlatego dla Ujejskiego i dla całego romantyzmu, marzenie sennie o śmierci staje się doświadczeniem pozytywnym. Pozwala osiągnąć wewnętrzny spokój, możliwy tylko w chwili „przemarzania”¹⁶.

Tytułowe „wniebowzięcie” jest zatem kolejnym takim terapeutycznym eskapizmem.

Wspomnieć należy, że wykreowana w ten sposób sytuacja liryczna w wielu aspektach pokrewna jest innym tematyzacjom Preludium A-dur. Choć kompozytor nie pozostawił żadnych wskazówek pozamuzycznych i granice dozwolonego obrazowania wyznacza wyłącznie idiom stylistyczny, odgrywający rolę podstawowego nośnika sensu¹⁷, podejmowane wielokrotnie próby nadania mu tytułu wskazują na zaskakującą jednorodność pola wywołanych przez nie skojarzeń. Spośród dziewięciu wynotowanych pięć wiąże się ze snem, marzeniem czy wznoszeniem się (*Himmelfahrtstraum*, *Ascension Dream*, *L'ascencion*, *Marzenie*, *A Wish*)¹⁸.

¹⁶ Zob.: A. Bağlajewski, *Ostatni romantyk...*, s. 108.

¹⁷ Szerzej na temat muzycznych idiomów stylistycznych zob.: M. Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia i interpretacje. Seria druga*, Kraków 2010, s. 18-30.

¹⁸ Zob.: I. Poniatowska, *W kręgu recepcji...*, s. 104.

Literat dociera do istoty muzycznej „niebiańskości” – idiomu *semplice* – odtwarzając go następnie z wykorzystaniem dostępnych sobie środków wyrazu. Poczucie harmonii i niezmaconego spokoju, determinowane w dziele muzycznym przez tempo *andantino* (agogika umiarkowana) i statyczną dynamikę, przeniesiono na płaszczyznę poetyckiego obrazowania przy pomocy czasowników określających regularny, łagodny ruch – lot i płynięcie – dzięki którym osoba mówiąca staje się częścią sfery idealnej, włączoną w jej rytm. Światem przedstawionym rządzi we *Wniebo-wzięciu* przeniesiona z Preludium A-dur zasada wiecznego trwania. Postulowane przez kompozytora *dolce* autor *Chorału* osiąga dzięki wdzięcznym, pełnym subtelnego uroku zjawiskom, wprowadzając na przykład „morze fiołkowej woni”. Kwiaty te, jak podaje Władysław Kopaliński, wiąże się tradycyjnie z pojęciem cnoty, miłości i szczęścia, symbolizują nadejście wiosny¹⁹. Doświadczenia podmiotu lirycznego mają wysoce sensualny charakter. Odwołanie do wielu zmysłów i uzyskana w ten sposób wrażeniowość korespondują wyraźnie z impresyjnymi właściwościami fortepianowej miniatury. Obydwa utwory wykraczają zatem poza właściwą sobie (włącznie dźwiękową lub językową) rzeczywistość.

Jak nadmienialiśmy, nie mniej istotny jest tu podjęty przez Chopina „problem techniczny”, schemat konstrukcyjny preludium, z którego literacką adaptacją przyszło się poecie zmierzyć. O niewątpliwym istnieniu takich strukturalnych zależności w cyklu *Thumaczeń* pisał już Andrzej Hejmej, wskazując na ich występowanie w wierszu *Zakochana*, stanowiącym literacki „przekład” Mazurka a-moll, op. 7, nr 2²⁰.

Nie byłoby to oczywiście możliwe bez odpowiedniego zasobu muzykologicznej wiedzy. Kompetencje Ujejskiego poświadczają źródła biograficzne²¹. Wiadomo, że po ukończeniu buczackiego gimnazjum i rozpoczęciu edukacji domowej wyniósł on lekcje fortepianu ponad mniej pasjonujące dyscypliny. Poprzestawszy na pobieżnym przyswojeniu sobie wymaganego podówczas zakresu wiadomości, poświęcił się muzyce. Wiedzę i umiejętności zdobyte w okresie lwowskim pod kierunkiem prywatnego nauczyciela wzbogaciły następnie długie lata samodzielnych studiów. Nie znaczy to, że poeta rościł sobie pretensje do miana wirtuoza. Skromnie nazywał swoje wykonania instrumentalnym „sylibizowaniem”²², choć zachowały się także wspomnienia, w których jego umiejętności oceniane są przez przyjaciół znacznie wyżej²³. Tak postrzegany Ujejski wydaje się szczególnie predestynowany do roli „tłumacza” muzyki.

¹⁹ Zob.: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 91. Warto dodać, że fiołki były także ulubionymi kwiatami Chopina.

²⁰ Zob.: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 210-218.

²¹ Zob.: A. Mazanowski, *Kornel Ujejski*, Złoczów 1898, s. 5; K. Wróblewski, *Kornel Ujejski (1823-1893)*, Lwów 1902, s. 13.

²² Przedruk listu do Leonii Wildowej [Medyka, 6 grudnia 1857] odnaleźć można w zbiorze: *Żyję miłością. Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844-1897*, wstęp i oprac. Z. Sudolski, Warszawa 2003, s. 135.

²³ Pochlebna opinii wyraża w swoich wspomnieniach na przykład Maryla Wolska: „Niespodzianka, najcudowniejsza niespodzianka objawiała się w tych szalonych polkach i walcach Jeremiego... Buńczuczna, szczęśliwa młodość, wszystka ochota kresowych polskich zapust, coś zatajonego latami pod cieniem tragicznej wieszczej maski, co przyśniwało się oto beztroskie, szczerze, nie oglądające się na nic, zdyszane tempem wariackim, kipiące po prostu na przekór starości, wszystkim latom niewoli [...]”. Cyt. za: M. Grabowska, *Wstęp*. W: K. Ujejski, *Wybór poezji*, Warszawa 1975, s. 12.

Zrozumieniu muzycznej struktury sprzyjał dodatkowo sposób pracy nad tekstami. Wedle relacji składanych Leonii Wildowej, powstawały one przy fortepianie, podczas wielokrotnego wykonywania wybranych kompozycji²⁴. Metoda ta, zapobiegająca izolacji od macierzystego kontekstu, poświadcza również, że intencje autorskie wykraczały poza spontaniczne oddanie wrażeń i reakcji emocjonalnych słuchacza.

Opisując siódme ogniwo chopinowskiego cyklu op. 28, Józef Chomiński zwraca uwagę na jego rytmiczno-metryczną jednorodność, podkreślając przy tym, że nie jest on jedynie prostym okresem szesnastotaktowym, lecz formą o spotęgowanej budowie trzeciego rzędu²⁵. Wszystkie cechy dystynktywne okresu pojawiają się już w obrębie czterotaktów, tworzonych przez dwie, organicznie związane ze sobą frazy. Ten architektoniczny zabieg powtórzony zostaje na płaszczyźnie większych rozmiarów i „początkowe całości strukturalne stają się współczynnikami szerszej rozbudowanej formy. [...] podstawą jest tu czterotakt będący okresem. Okres drugiego rzędu tworzy zaś ośmiotakt”²⁶. Każde dwie dwutaktowe frazy powiązane są ze sobą na zasadzie „poprzednika” i „następnika”, stanowiącego jego energetyczny odpowiednik. Dzieło daje się zatem zaklasyfikować jako figuracyjne.

Tworząc swój „przekład”, Ujejski pozostał wierny formule miniatury – wiersz złożony jest jedynie z szesnastu wersów, zgrupowanych w dwóch strofach o jednakowej objętości. Co więcej, poszczególne partie tekstu pełnią wobec siebie funkcje „quasi-następników”, imitując zależności zachodzące wewnątrz okresu. Czterotaktom, tworzonym przez dwie frazy (okres I rzędu), odpowiadają tu cztery wersy, zbudowane z dwóch, rozczłonkowanych w toku przerzutniowym, zdań („Leżę na obłoku/ Roztopiony w ciszę...”). Nie koniec na tym. Zasada konstrukcyjna powtórzyć się musi na większym obszarze tekstu – w obrębie ośmiowersowej strofy, której dwie, rozgraniczone średniówką części odgrywają rolę „poprzednika” i „następnika”. Rozpoczęcie utworu („Leżę na obłoku/ Roztopiony w ciszę./ Mgłę mam senną w oku./ Oddechu nie słyszę...”) wprowadza wrażenie swoistego zawieszenia w bezruchu, a statykę przedstawionego obrazu przełamuje seria łagodnych poruszeń („Lece, płynę...”), ukazanych w drugim czterowersu (następniku). Schemat powtarza się w kolejnej strofie: tu napięcie, zbudowane przez ciąg wyrosłych z dezorientacji pytań („Nie wiem, gdzie, czym jestem –/ Czym anioł na poły?/ Bo z cichym szelestem/ Migają anioły...”), zostaje w następnej części rozładowane („Chyba Bóg określi/ Moją słodycz – Boże!”) i wyrażone w formie apelu („Ach, nie zbudź mej myśli/ I serca nie wskrześ!...”). Należy zauważyć, że pojawienie się istot nadziemskich (aniołów) i pełne ekspresji westchnienie do Boga, stanowiące punkt szczytowy poetyckiego tłumaczenia, następują równolegle z kulminacyjnym *crescendo* Preludium nr 7. Według Arkadiusza Bałajewskiego – jednego z niewielu badaczy podejmujących próbę porównania obydwu tych tekstów kultury – liczba wersów, analogiczna do szesnastu taktów utworu, jest raczej przypadkową, niż zakrawającą na celowy zabieg zbieżnością²⁷.

²⁴ Zob.: List do Leonii Wildowej [Medyka, 6 grudnia 1857]. W: *Żyje miłością...*, s. 135.

²⁵ J. Chomiński, *Preludia Chopina*, Kraków 1950, s. 124-127.

²⁶ Tamże, s. 127.

²⁷ Zob.: A. Bałajewski, *Ut musica poesis – o „Tłumaczeniach Szopena” Kornela Ujejskiego*. W: *Od oświecenia do romantyzmu. Prace ofiarowane Piotrowi Żbikowskiemu*, red. G. Ostasz i S. Uliasz, Rzeszów 1997, s. 252.

W świetle poczynionych wyżej obserwacji ich synchroniczne rozpatrywanie zdaje się znajdować jednak swoje uzasadnienie.

W nawiązaniu do myśli Władimira Jankelevitcha, Irena Poniatowska pisze:

[...] muzyka nie oznacza niczego, a więc może znaczyć wszystko. Ten paradoks wyrazu w muzyce sprawia, że możemy wprojektowywać w partyturę co tylko chcemy – różne przedstawienia wizualne, wirtualne i słowne, możemy nadać muzyce siłę, energię, wpisać treści; muzyka nie zaprotestuje²⁸.

Owa „niemożność protestu” i swoista dowolność w fabularyzacji utworu muzycznego są dziś podstawowymi argumentami kwestionującymi istnienie faktycznych przekładów intersemiotycznych, w których dzieło literackie stanowiłoby wierne odwzorowanie kompozycji dźwiękowej. Jak wskazuje Hejmej, subiektywne, konkretne wyobrażenia poety pozostawać muszą w naturalnej sprzeczności z nieokreślonością, a zatem również uniwersalnością sensu, wpisanego w muzyczny pierwowzór²⁹. Jest to także problem stojący na przeszkodzie jednoznacznej klasyfikacji i ocenie *Tłumaczeń Szopena*.

„Tłumaczem muzyki” jest Ujejski niezaprzecalnie w dziewiętnastowiecznym rozumieniu tego terminu. Nadto jego dokonania w tym zakresie osiągają kształt niewątpliwie doskonalszy niż ten, uzyskiwany przez innych romantyków, podejmujących podobne próby. W toku analizy *Wniebowzięcia* dają się wskazać jego liczne, wielopłaszczyznowe związki z siódmym preludium chopinowskiego cyklu. Poetyckiemu odtworzeniu podlega tu nie tylko ewokowany przezeń nastrój czy emocje, będące udziałem biernego słuchacza. Autor dostosowuje swój utwór do ram budowy formalnej, dynamiki i agogiki muzycznej kompozycji. Nie dokonuje spontanicznego zapisu swoich wrażeń, ale wielokrotnie przygląda się jej strukturze podczas samodzielnej gry. Staje się uważnym badaczem kodu, w jakim stworzony został przedmiot przekładu i szuka dlań ekwiwalentów w systemie językowym.

Inną optykę narzuca współczesna komparatystyka interdyscyplinarna. Szczególnie podkreślana jest obecnie bariera asemantyczności muzyki. Ów sceptycyzm, obcy romantynom, uniemożliwia proste odwołanie do określeń dziewiętnastowiecznych, skutkując istotnym zawikłaniem terminologicznym. Cytowany przez nas kilkakrotnie Andrzej Hejmej wprowadza pojęcie literackiej partytury implikowanej – związku z partyturą muzyczną, tkwiącego immanentnie w utworze literackim³⁰. W ten sposób rozpatruje on wzajemną przystawalność Mazurka a-moll oraz wiersza Ujejskiego *Zakochana*. Podobny status „niepowtarzalnej sytuacji intertekstualnej” miałoby również *Wniebowzięcie*. Obydwa dzieli od miana „przekładu intersemiotycznego” ten sam defekt, wynikający z konieczności semantyzacji, stworzenia w obrębie dzieła mniej lub bardziej sprecyzowanej sytuacji lirycznej.

Podsumowując, zasadność nazywania poety „tłumaczem muzyki”, a *Wniebowzięcia* – „przekładem” nie podlega jednoznacznej ocenie. Problem ten rozpatrywany być musi dwójako – w kontekście romantycznego wyobrażenia o pokrewieństwie sztuk oraz współczesnych ustaleń, określających stopień ich wzajemnej przekładalności.

²⁸ I. Poniatowska, *W kręgu recepcji...*, s. 89.

²⁹ Zob.: A. Hejmej, *Muzyka w literaturze...*, s. 218-219.

³⁰ Tamże, s. 111-131, 195-227.

Bibliografia

- Bagłajewski A., *Ostatni romantyk. Twórczość liryczna Kornela Ujejskiego*, Lublin 1999.
- Bagłajewski A., *Ut musica poesis – o „Tłumaczeniach Szopena” Kornela Ujejskiego*. W: *Od oświecenia do romantyzmu. Prace ofiarowane Piotrowi Żbikowskiemu*, red. G. Ostasz i S. Uliasz, Rzeszów 1997.
- Bądzkiewicz A., *Kornel Ujejski: zarys biograficzno-krytyczny*, Kraków 1893.
- Chomiński J., *Preludia Chopina*, Kraków 1950.
- Cieśla-Korytowska M., *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.
- Dicksteinówna J., *Jeremi polski (Kornel Ujejski). Wspomnienie w dziesięć lat po zgonie*, Warszawa 1908.
- Eigeldinger J.-J., *Świat muzyczny Chopina*, przeł. B. Świdorska i in., Kraków 2010.
- Grabowska M., *Wstęp*. W: K. Ujejski, *Wybór poezji*, Warszawa 1975.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Toruń 2012.
- Hejmej A., *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1991.
- Maciąg K., *„Naczelnym u nas jest artystą”. O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010.
- Mazanowski A., *Kornel Ujejski*, Złoczów 1898.
- Okopień-Sławińska A., *Sny i poetyka*, „Teksty” 1973, nr 2.
- Poniatowska I., *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*, Warszawa 2008.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005.
- Tomaszewski M., *Muzyka Chopina na nowo odczytana: studia i interpretacje. Seria druga*, Kraków 2010.
- Ujejski K., *Wniebowzięcie*. W: tegoż, *Wybór poezji i prozy*, oprac. K. Poklewska, Wrocław 1992.
- Wierzbiński P., *Migotliwy ton. Esej o stylu Chopina*, Warszawa 2010.
- Wróblewski K., *Kornel Ujejski (1823-1893)*, Lwów 1902.
- Żyję miłością. Korespondencja Kornela Ujejskiego 1844-1897*, wstęp i oprac. Z. Sudolski, Warszawa 2003.

Summary

The article fits in mainstream considerations devoted to the ties between romantic music and literature. The author wonders about the importance of creativity of Kornel Ujejski work for nineteenth century attempts of translating music into poetic words. The poem *Wniebowzięcie* from the series *Tłumaczenia Szopena [Translations of Chopin]* is the subject of analysis, which is considered to be one of the best achievement in this regard. The simultaneous description of Chopin's Prelude in A major (op. 28, no 7) leads to indicate the multi layer dependence between the literary work and its musical archetype. Ujejski does not stop at devotion to the moody nature of the composition. The piano preparation of the author as well as a special workflow on the texts enabled broadens range of an interpretation of structural convergence as an important achievement of the poet. The series requires two types of assessment – taking into account the artistic consciousness of the epoch and doubts in contemporary interdisciplinary comparative literature.

Biogram

Paulina Podolska – studentka polonistyki w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego.

p.podolska@wp.pl