

Anna Opiela

Poetyka muzyczności według Mallarmégo

Acta Philologica nr 45, 157-164

2014

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Poetyka muzyczności według Mallarmégo

„Muzyka jest sztuką alegorii, opisuje pejzaż poprzez dźwięki, nigdy nie przedstawia go w sposób bezpośredni; niczego nie nazywa, zawsze przekłada na swój język. Jest doskonałym symbolem, Hegel mówił, że byłaby językiem metafizycznym *par excellence*, gdybyśmy mogli z taką samą łatwością myśleć dźwiękami, jak potrafimy słowami” (Mauclair 78). Tak o właściwościach muzyki pisał w 1901 roku poeta i krytyk Camille Mauclair, odwołując się tym samym do myśli swego mistrza, Stéphane’a Mallarmégo, kluczowej postaci francuskiego symbolizmu. Mallarmé, w latach 1887–1895, skupił wokół siebie młodych twórców stając się dla nich niejako przewodnikiem duchowym, kapłanem nowej religii, jak sam określał poezję. Dlatego też większość przedstawicieli pokolenia lat 70. – Paul Valéry, Pierre Louÿs, André Gide – rozpoczynała aktywność literacką wzorując się na swoim mistrzu. Przejmowali oni opinię Mallarmégo na temat roli języka oraz znaczenia sugestii w przekazie poetyckim, ponieważ zwyczajne nazwanie rzeczy odbiera czytelnikowi trzy czwarte przyjemności estetycznej, która towarzyszy stopniowemu odkrywaniu myśli, gdy jest ona jedynie zasugerowana.

Ważnym elementem estetyki symbolizmu był również postulat muzyczności, który stanowił jeden z najważniejszych wyznaczników nowoczesnej poezji, wyzwolonej spod jarzma klasycznych reguł wersyfikacji i wyrażonej w bardziej elastycznej formie. To właśnie Valéry, uczestnik słynnych wtorków u Mallarmégo, które gromadziły w mieszkaniu poety na paryskiej rue de Rome przedstawicieli młodego pokolenia symbolistów, sformułował poetyckie *credo* oddające istotę rewolucji symbolistycznej. Znajdziemy w nim odwołania do roli sugestii i mocy słów, ale także wskazówki dotyczące muzycznego charakteru wersu, znaczenia rytmu i paraleli pomiędzy poezją a muzyką (Marchal 55–56). W ujęciu Valéry’ego ideał poetycki jawi się jako symfonia, a zatem pobrzmiewają w nim echa romantycznej teorii odpowiedników, która będzie się wyrażać w symbolistycznym dążeniu do stworzenia sztuki totalnej.

Chociaż tekst Valéry’ego był owocem spotkań w gronie wyznawców religii estetycznej Mallarmégo, jego założenia na temat poezji i muzyki różniły się w znaczący sposób od poglądów samego mistrza. Były raczej bliższe koncepcji Verlaine’a, który w swojej *Sztuce poetyckiej* zaapelował: „Przede wszystkim muzyki” (Verlaine 20), określając tym samym potrzebę tworzenia poezji melodyjnej, sugestywnej i mglistej, czerpiącej z zasobów dźwiękowych języka i wyrażonej rytmiczną lekkością nieparzystego wiersza. Verlaine uznał całkowity prymat muzyki, która stała się wzorem dla poezji. Do pełnego, niemalże naukowego wykorzystania możliwości harmonicznego języka dążył natomiast inny z symbolistów, René Ghil, który w *Traktacie o słowie* przedstawił teorię instrumentacji werbalnej wywodzącą się z idei słyszenia barwnego. Inspirując się kolorami samogłosek, które zaproponował Rimbaud w sonecie „Samogłoski”, Ghil żywił przekonanie, że barwy można nadać również spółgłoskom, a rozszerzając te powinowactwa o symbolikę

instrumentów i uczucia jest możliwe stworzenie syntetycznego „Dzieła-Jednego” porównywalnego do kreacji Wagnera (Ghil 109–130).

Mallarmé w swych artystycznych poszukiwaniach zmierzał jednak w inną stronę. O ile dokonania Verlaine’a, przyczyniając się do „załamania wielkich rytmów literackich” („Kryzys wiersza” 85), stanowiły dla niego pewien krok na drodze ku nowoczesnej poezji, o tyle pomysły Ghila wzbudziły w nim pewne zastrzeżenia, nawet jeśli zgodził się zrehabilitować przedmowę do *Traktatu o słowie* (Bernard 17). Dla Mallarmégo to nie muzyka stała na szczycie hierarchii sztuk, ale, podobnie jak u Hegla, była to poezja. Muzyka miała stanowić środek do stworzenia dzieła idealnego, które Mallarmé nazywał Książką i które miało być najwyższym osiągnięciem umysłu. W tym celu należało odebrać muzyce to, co sobie niesłusznie przywłaszczyła, a co należało pierwotnie do poezji. Poeta wyjaśnił swój zamysł w rozważaniach pt. „Kryzys wiersza” z 1895 roku: „jesteśmy w punkcie poszukiwań sztuki ostatecznego przeniesienia w Książkę – symfonii, lub po prostu odebrania naszej własności” (85). Według Mallarmégo nie chodziło o naśladowanie czy transponowanie muzyki na grunt literatury, jak czyniło wielu symbolistów, ale o odnalezienie samej istoty muzyki, pierwotnego elementu, który dopełni kreację poetycką. Co ciekawe, jak wynika z jednego z listów poety, tworzenie Muzyki poprzez poezję nie polega na relacjach dźwiękowych pomiędzy słowami, lecz na sile i sugestywności samego słowa zapisanego na karcie papieru (*Correspondance* 301). Pomiędzy liniami wiersza a spojrzeniem czytelnika tworzy się coś na wzór orkiestry, pozbawionej instrumentów a posługującej się jedynie słowem i ciszą. Prawdziwa Muzyka jest zatem po prostu Poezją albo raczej ideałem Poezji: „bo na pewno nie z elementarnych dźwięków blachy, struny, drewna, lecz z rozumnego słowa, u szczytu jego rozwoju, musi wyczerpująco i jednoznacznie wyniknąć, jako istniejący we wszystkim zespół zależności, Muzyka” („Kryzys wiersza” 85).

W twórczości Mallarmégo słowo jako tworzywo poetyckie odgrywa kluczową rolę w osiągnięciu muzyczności, która polega w istocie na sztuce sugestii i konstrukcji samego tekstu. Nadrzędnym celem poety staje się stworzenie formy doskonałej, w pełni wykorzystującej możliwości słowa. Punkt dojścia stanowi muzyka ciszy oraz poszukiwania zmierzające w stronę partytury literackiej. Spróbujmy zatem prześledzić ewolucję myśli Mallarmégo na temat muzyki i muzyczności poprzez analizę kilku spośród jego utworów poetyckich i poematów prozą.

Jak zauważa Laurence Tibi, uprzywilejowaną pozycję w pismach Mallarmégo zajmuje instrument muzyczny, który przestał być narzędziem akompaniującym głosowi stając się autonomicznym obiektem wyposażonym w funkcje metapoetyckie (510–13). Już w młodości Mallarmé interesował się muzyką instrumentalną – w jednym z jego wczesnych tekstów można dostrzec niemalże religijne postrzeganie sztuki dźwięków. Muzykę bowiem, podobnie jak poezję, otacza aura tajemniczości, a obcowanie z nią wymaga pewnego namaszczenia: „Otwórzmy beztróska Mozarta, Beethovena lub Wagnera, spójrzmy na pierwszą stronę ich dzieła beztróska, a obejmie nas jakieś religijne zadziwienie na widok tych makabrycznych procesji znaków poważnych, czystych, nieznanych. I zamknijmy mszał, który nie został splamiony świętokradczą myślą” („Hérésies artistiques” 257). Niemniej należy zaznaczyć, że rozumienie muzyki było u Mallarmégo dość specyficzne. Jako poeta stawiający swoją sztukę na najwyższej pozycji, traktował on muzykę jak rywalkę poezji. Dlatego też słuchając muzyki starał się zrozumieć pewne techniki czy schematy, które

można byłoby przeszczepić na grunt literatury. Jak wspomina Debussy, podczas jednego z koncertów Mallarmé skrzątnie coś notował, co bardzo zainteresowało kompozytora, jednak nigdy nie było mu dane poznać treści tych zapisków (cyt. za Bernard 23–24). Odkrycie muzyki łączyło się dla Mallarmégo ze znalezieniem formy pośredniej pomiędzy Naturą a Poezją czy, ogólnie, językiem, o czym pisze w „Kryzysie wiersza”. Przejście od Natury, czyli obrazu, wrażenia wizualnego, do Muzyki, czyli sfery ulotności, przybliżyło poetę do poziomu operacji czysto intelektualnych, które są istotą poezji (90).

Muzyka zapoczątkowuje proces odkrywania abstrakcyjnej Idei. Sztuka dźwięków nie opisuje, ale przekazuje myśl poprzez sugestię i aluzję, może zatem sugerować naturę. To właśnie tę właściwość muzyki Mallarmé starał się przetransponować do literatury. Poezja, jego zdaniem, powinna „wrażać, w pożądanym cieniu, milczący przedmiot, przez słowa aluzyjne, nigdy bezpośrednie, ograniczając się do niezmałowanej ciszy, co jest usiłowaniem bliskim tworzeniu” („Magie” 400). Pojawia się tutaj kwestia ciszy, która, jak wynika z późniejszych tekstów poety, stanowi najwyższą formę muzyki. Zresztą nadając muzyce status pośrednika pomiędzy rzeczywistością materialną a duchową Mallarmé traktował dźwięk instrumentu jako model w procesie dematerializacji czy „ulatniania”, jak nazwał ten zabieg Jean-Pierre Richard (392). Tę właściwość muzyki poeta wykorzystał następnie w akcie tworzenia poezji: „Mówię: kwiat! i, z za niepamięci, gdzie głos mój odsyła wszelki zarys, muzycznie się wznosi, będąca czymś innym niż płatki znajome, myśl sama i upajająca, nieobecna w żadnym bukicie” („Kryzys wiersza” 86).

Poeta poddaje dźwięk procesowi sublimacji i poprzez odciążanie materii stara się dotrzeć do ostatecznej formy zanikania, jaką jest cisza. Ciekawy przykład takiego podejścia do dźwięków różnych instrumentów dostarcza poemat prozą „Skarga jesienna”. Melodia wygrywana przez katarzynkę współgra z nastrojem jesiennego wieczoru i stanem duszy poety, przygnębionego śmiercią siostry, ale jednocześnie, zestawiona z dźwiękami innych instrumentów, staje się istotnym elementem w procesie uduchowienia: „Instrument ludzi smutnych, tak, to prawda: pianino iskrzy, skrzypce dają światło starganym fibrom, ale katarzynka każe mi beznadziejnie marzyć o zmierzchu wspomnienia” (67). Aby zbudować tę metaforę, Mallarmé użył zabiegu synestezji, zjawiska często spotykanego w literaturze XIX wieku, wystarczy wspomnieć choćby słynny sonet Baudelaire’a „Oddźwięki”. Jednak łączenie przez Mallarmégo wrażenia wzrokowego z wyobrażeniem muzyki ma na celu podkreślenie duchowego charakteru tej sztuki. Narrator przywołuje dźwięki instrumentów, by następnie przejść do sfery nieokreślonego marzenia.

Zjawisko uduchowienia instrumentu muzycznego przy udziale synestezji jest także zaznaczone w tekstach Mallarmégo, które opisują dźwięk jako parę czy opary. W „Popołudniu fauna” dostrzec można próbę osiągnięcia efektu mglistości poprzez fragmentacje rytmiczno-foniczne wewnątrz wersu. Jak przyznaje sam autor, jego zamiarem było zaburzenie monotonii aleksandryny za pomocą „delikatnego pobrzękiwania” (cyt. za Bernard 104–106). Co ciekawe, gdy Debussy zapytał Mallarmégo, co ten sądzi o muzyce, którą skomponował do „Popołudnia fauna”, poeta miał odpowiedzieć, że w jego odczuciu on sam stworzył muzykę do tego utworu w trakcie redagowania tekstu. Rzeczywiście, porównawszy od Teodora de Wyzewy, krytycy byli zgodni w postrzeganiu wiersza Mallarmégo jako dzieła muzycznego, płynnego rytmicznie, w którym autor, za pomocą środków literackich, stworzył rodzaj tła muzycznego towarzyszącego głównym wątkom. Ulotny

charakter muzyki jest oddany także poprzez ciągłe metamorfozy obrazów poetyckich, przenikanie się rzeczywistości i marzenia, aluzje i swego rodzaju impresjonizm słowny.

Warto zauważyć, że ważną rolę w „Popołudniu fauna” odgrywają odstępy pomiędzy strofami czy akapitami, obecne zwłaszcza na początku i na końcu utworu. Nawiązują one do pauz w muzyce, które zresztą Debussy starał się zachować w swojej kompozycji. Tak, jak białe miejsca tworzą ciszę w układzie typograficznym tekstu, podobnie biały kolor stanowi synestezyjny odpowiednik milczenia. W wierszu „Zjawienie” w mglistej atmosferze odbywa się cichy koncert serafinów: „Księżyc się smucił. We łzach serafiny / Ze smyczkiem w palcach w oparach doliny / Kwiecistej snuły z wioł nutę ściszoną, / Białą płacz ginął pod lazurem koron” (31). Instrument muzyczny łączy się w wierszu z ideą braku – nieobecności ukochanej osoby, która niespodziewanie pojawia się pod koniec utworu. Muzyka jest zatem wyrazem „rozedrganego zniknięcia”, o którym Mallarmé pisze w „Kryzysie wiersza” (85). Odwoływanie się do muzyki, tej metafory nieobecności, prowadzi do zanikania referencyjnego charakteru słów i służy poezji w odkrywaniu czystych pojęć. Jest to widoczne w syntetycznej wizji zawartej w artykule dedykowanym Baudelaire’owi, pochodzącym ze zbioru *Symphonie littéraire* (264). W niebiańskim hymnie wykonywanym w otoczeniu bieli, rytm śpiewu nabiera wymiaru przestrzennego, przypominając rozetę dawnego kościoła. Aniołowie posługują się świetlistymi instrumentami, przypominającymi ich skrzydła, co dodatkowo świadczy o lekkości materii. Niewątpliwie, jak twierdzą krytycy, wizja Mallarmégo jest metaforą wiersza, w którym poszczególne elementy zajmują odpowiednie miejsce, podobnie jak postaci rozmieszczone na rozecie, a niebiańskie wyobrażenie wiąże się z czystością Idei.

Motyw skrzydła ślizgającego się po strunie instrumentu pojawia się także w poemacie prozą „Demon analogii”. Wrażenie muzyczne, jakim jest nieokreślone drżenie skrzydła, przekształca się w Głos, który w umyśle poety wypowiada tajemnicze zdanie „w tonie opadającym” (69). Zarysowuje się tutaj pewna dialektyczna zależność pomiędzy obecnością a nieobecnością, życiem a śmiercią: głos rodzi się poprzez kontakt skrzydła z instrumentem, z głosu, z kolei, rodzi się zdanie, które pojawia się jedynie po to, by oznajmić, że „Penultima nie żyje” (69). Brzmienie tego zdania w świadomości poety łączy się z dźwiękiem nuli wydawanym przez napiętą strunę zapomnianego instrumentu muzycznego. Jak sugeruje sama nazwa, dźwięk ten w istocie nie istnieje, jest zatem również elementem relacji pomiędzy istnieniem a nicością. Zanika ustępując miejsca intelektualnemu doświadczeniu twórcy. Jeśli weźmiemy pod uwagę także kontekst osobisty utworu (poeta nawiązuje do śmierci bliskiej mu osoby, najprawdopodobniej matki), głos i instrument muzyczny jawią się jako narzędzia niezbędne w ewolucji duchowej i twórczej poety. Ogłaszają odejście od wartości związanych z religią i postacią matki i zwiastują nową poezję, uwolnioną od materialności przedmiotu: „Znękany, pozwoliłem smutnym słowom błąkać się na moich ustach i szedłem ulicą mrucząc z intonacją przypominającą współczucie: »Penultima nie żyje, ona nie żyje, naprawdę nie żyje, zrozpaczona Penultima«, wierząc, że tym opanuję niepokój, nie bez skrytej nadziei, że go zagrzebię w psalmodycznej amplifikacji, aż nagle – o zgrozo! – dzięki łatwej do przewidzenia magii nerwów poczułem, [. . .] że mam ten sam głos (pierwszy i niewątpliwie jedyne)” (69–70). Głos rodzący się z nicości i oznajmiający śmierć przedmiotu poezji zapowiada zniknięcie wypowiedzi poety, który przekazuje inicjatywę słowom.

Nowa poetyka zaznacza się w późniejszym utworze „Święta” (1883), wierszu muzycznym w każdym tego słowa znaczeniu. Postać świętej Cecylii, patronki muzyki, ulega tutaj przeobrażeniu. W pierwszej części wiersza święta jest przedstawiona w sposób tradycyjny, z instrumentami muzycznymi i księgą liturgiczną. Niemniej przedstawienie to nie jest do końca prawdziwe, ponieważ stanowi jedynie wspomnienie pewnej tradycji, która należy już do przeszłości: „Drewno sandałowe, przedtem / Złotem swej wioli lśniło, / Aż zmierzchno z lutnią lub fletem” (47). Jak wynika z drugiej części wiersza, orkiestra złożona z wioli (czy altówki, w tłumaczeniu filologicznym), lutni (lub mandoli) i fletu już nie istnieje, podobnie jak nie ma już księgi Magnifikatu, której obecność nadawała muzyce charakter religijny. Pojawia się zatem nieobecność, która jednak przekształca się w obecność w wymiarze duchowym. Z nicości, niczym skrzydło Anioła, wyłania się harfa, ale instrument pozostaje niemy, będąc tylko wyobrażeniem poety, czystym tworem estetycznym. W swym nowym *credo* poetyckim, Mallarmé odrzuca więc efekty akustyczne na rzecz muzyki ciszy: święta nie wydobywa dźwięków z harfy, a jej jedynym atrybutem pozostaje pióro. Można zatem powiedzieć, że patronka muzyki staje się patronką poezji: jako „Muzykantka ciszy” tworzy symboliczną muzykę słów (47).

Wiersz „Święta” potwierdza przekonanie Mallarmégo o wyższości poezji nad muzyką i primacie języka, za sprawą którego odbywa się cichy koncert. Poeta pisze o tym w tekście „Książka narzędziem duchowym”: „Samotny koncert, którego jedynie domyślać się można, odbywa się dzięki lekturze w umyśle, który odnajduje, w niższej tonacji, znaczenie: nie zbraknie tu żadnego narzędzia, by uczcić symfonię, będą one jedynie ulotniejsze, a wszystko to – dziełem myśli. Poezja, której bliskim pojęciem jest, w całym tego słowa znaczeniu, Muzyka, nie zgadza się na podrzędność” (90). Odzwierciedleniem tej myśli poprzez zaprzeczenie może być sens wiersza zaczynającego się od słów „Firankę nagle w nic rozwiąło...”. Pojawia się w nim wizja instrumentu przypominająca harfę z utworu „Święta”, jednak mandora wyraża tutaj pustkę i niemoc poety: „Mandora w smutku pogrążona / W nicości śpi, muzyczne drżenie” (55). Chociaż jest to wiersz nieobecności mówiący o narodzinach, które nie nastąpiły, Mallarmé zdaje się tym samym, w pośredni sposób, potwierdzać twórcze właściwości słów. W tym kontekście wiersz jest w stanie zrodzić poetę a nie na odwrót.

Założenia Mallarmégo odnośnie sztuki poetyckiej wpłynęły również na jego postawę wobec twórczości Wagnera, emblematycznej figury okresu symbolizmu we Francji. Nawet jeśli Mallarmé twierdził, że nie widział żadnego dzieła Wagnera, jego artykuł na temat niemieckiego kompozytora zamieszczony w *La Revue Wagnérienne* zdaje się temu zaprzeczać. Niemniej jest rzeczą pewną, że Mallarmé nie do końca podzielał entuzjazm symbolistów wobec dokonań Wagnera a jego refleksje poświęcone kompozytorowi nie mogły się równać z zachwytem Baudelaire’a wyrażonym w artykule z 1861 roku „Ryszard Wagner i *Tannhäuser* w Paryżu” (Baudelaire 1208–1215). Postawę Mallarmégo dobrze oddaje wiersz „Hołd” z 1886 roku, dedykowany Richardowi Wagnerowi. Jak twierdzi Piotr Śniedziwski, jest to ironiczny hołd, z którego dowiadujemy się, że poeta dostrzeżę rysę na potęgze i boskości kompozytora. W pośredni, bardzo wyrafinowany sposób, oskarża go o zdradę sztuki – dystansuje się od wiernych wyznawców jego religii twierdząc, że Wagner „czyni ze swej muzyki rodzaj świętyni, w której on sam jest jedynym

bogiem” (99). Przywołując obraz „pierwotnego zgiełku” i dźwięk trąbek poeta krytykuje hałaśliwy charakter twórczości Wagnera, zupełne przeciwieństwo idealnej muzyki ciszy. Także wagnerowska idea stworzenia dzieła totalnego, łączącego w jedno wszystkie sztuki, nie znajduje uznania w oczach poety. Mallarmé nie potrafił zaakceptować zrównania poezji, muzyki i tańca w dramacie muzycznym Wagnera i nie zgadzał się na prymat muzyki, ponieważ dla niego na najwyższym miejscu stało słowo i Idea poetycka. Kreacja Wagnera potwierdziła i uświadomiła Mallarmému słuszność jego własnej estetyki Książki. Poeta podziwiał geniusz kompozytora, ale jego dokonania nie były dla niego punktem dojścia w ewolucji myśli artystycznej: traktował je jako pewien etap w procesie poszukiwania wyższej i czystszej formy Sztuki (Guichard 95–98).

W ostatnim wersie swojego „Hołdu” Mallarmé zawarł krytyczną uwagę na temat wagnerowskiego zamiaru zagarnięcia Poezji przez Muzykę. U Wagnera „chodzi o partyturę i muzykę dla ucha a nie – jak chciałby tego poeta –, dla ducha” (Śniedziwski 99). Jak pokazuje forma „Popołudnia fauna”, w muzyce ciszy, która rozbrzmiewa podczas wewnętrznej lektury słów, istotny jest dla Mallarmého układ typograficzny tekstu. W jego koncepcji estetycznej to raczej oko, a nie ucho, służy do słuchania. W tym „niemym koncercie” muzyczność może zostać uzyskana w wyrafinowany sposób – za pomocą metody architektonicznej, o czym świadczy forma eksperymentalnego utworu *Rzut kości* wydanego w 1897 roku. Ten zaskakujący dla ówczesnych odbiorców utwór pokazuje, że owocem refleksji estetycznych Mallarmého było całkowite odrzucenie reguł klasycznej wersyfikacji i nadanie poezji przestrzennego charakteru, dzięki czemu powstał rodzaj partytury. Zresztą w przedmowie do swojego utworu Mallarmé objaśnił zasady zapisu tekstu poetyckiego jako partytury, czyli wypowiedział się na temat koncepcji partytury literackiej, która zainspirowała wielu późniejszych twórców. Poeta, w nowatorski sposób, zrealizował w swoim utworze ideę syntezy sztuk odwołując się do trybu intermedialnego, jak nazywa to zjawisko współczesna komparatystyka interdyscyplinarna. Według Michela Butora, który wnikliwie przeanalizował tekst Mallarmého, istnieje wiele analogii między graficzną stroną tekstu a muzycznym zapisem partyturowym. I tak, według Butora, różnice w wielkości pisma oddają różnice w natężeniu wypowiedzi (kwestie związane z dynamiką w muzyce), przestrzenie między akapitami symbolizują ciszę, poza tym, ze względu na rozmieszczenie tekstu na górze i na dole strony można mówić o wysokim i niskim rejestrze dźwięku, wreszcie różne rodzaje czcionek odnoszą się w pewien sposób do barwy głosu. Te przemyślenia doprowadziły Butora do stwierdzenia, że tekst Mallarmého stanowi klasyczny przykład partytury literackiej i zachęciły do dalszego badania zjawiska tekstu-partytury (Hejmej 259–260).

Ten krótki przegląd twórczości Mallarmého pokazuje, jak ważne miejsce zajmuje muzyka w jego idealistycznej koncepcji sztuki. Refleksja na temat muzyki jest ściśle połączona z zamiarem tworzenia muzycznej poezji, w której najważniejszą rolę odgrywa słowo. Próby odebrania muzyce tego, co należy do poezji, doprowadziły Mallarmého do nowatorskich rozwiązań twórczych, których zwieńczeniem jest partytura *Rzutu kości*, najbardziej wyszukana forma muzyczności poetyckiej. Być może to prekursorskie dzieło ogłoszone pod koniec życia poety przybliżyło nas w pewnym sensie do idei „Książki, całkowitej ekspansji litery” („Książka narzędziem duchowym” 89).

Bibliografia

- Baudelaire, Charles. „Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris”. *Œuvres complètes*. Paryż: Gallimard, 1975, s. 1208–1215.
- Bernard, Suzanne. *Mallarmé et la musique*. Paryż: Nizet, 1959.
- Ghil, René. *Traité du verbe*. Paryż: Nizet, 1978.
- Guichard, Léon. *La musique et les lettres au temps du wagnérisme*. Paryż: PUF, 1963.
- Hejmej, Andrzej. „Tekst-partytura Michela Butora (*Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*)”. *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków: Universitas, 2008. 247–280.
- Mallarmé, Stéphane. *Correspondance*. Paryż: Gallimard, 1965.
- Mallarmé, Stéphane. „Demon analogii”. Tłum. Adam Ważyk. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 68–70.
- Mallarmé, Stéphane. „Firankę nagle w nic rozwiało...”. Tłum. Mieczysław Jastrun. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 55.
- Mallarmé, Stéphane. „Kryzys wiersza” (fragment). Tłum. Ewa Dorota Żółkiewska. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 83–90.
- Mallarmé, Stéphane. „Książka narzędziem duchowym”. Tłum. Ewa Dorota Żółkiewska. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 90–92.
- Mallarmé, Stéphane. „Popołudnie fauna”. Tłum. R. Matuszewski. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 44–46.
- Mallarmé, Stéphane. „Skarga jesienna”. Tłum. Adam Ważyk. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 66–67.
- Mallarmé, Stéphane. „Święta”. Tłum. Mieczysław Jastrun. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 47.
- Mallarmé, Stéphane. „Zjawienie”. Tłum. Adam Ważyk. *Mallarmé. Wybór poezji*. Red. Adam Ważyk, Warszawa: PIW, 1980. 31.
- Mallarmé, Stéphane. „Hérésies artistiques”. *Œuvres complètes*. Red. Henri Mondor i G. Jean-Aubry. Paryż: Gallimard, 1945. 257–260.
- Mallarmé, Stéphane. „Magie”. *Œuvres complètes*. Red. Henri Mondor i G. Jean-Aubry. Paryż: Gallimard, 1945. 399–400.
- Mallarmé, Stéphane. „Symphonie littéraire”. *Œuvres complètes*. Red. Henri Mondor i G. Jean-Aubry. Paryż: Gallimard, 1945. 261–265.
- Marchal, Bernard. *Lire le Symbolisme*. Paryż: Dunod, 1993.
- Mauclair, Camille. *L'Art en Silence*. Paryż: Société d'éditions littéraires et artistiques, 1901.
- Richard, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paryż: Seuil, 1961.
- Tibi, Laurence. *La Lyre désenchantée. Instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*. Paryż: Honoré Champion, 2003.
- Śniedziewski, Piotr. *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2008.
- Verlaine, Paul. *Wybór poezji*. Warszawa: PIW, 1980.

Streszczenie

Szkicując tło aspiracji muzycznych symbolizmu, wyrażonych m.in. przez Verlaine'a czy Valéry'ego, artykuł omawia poglądy estetyczne Stéphane'a Mallarmégo, który upatrywał w muzyce środek do stworzenia idealnego dzieła poetyckiego. Według mistrza symbolistów ideał muzyczności zasadzał się na słowie, a jego punktem dojścia miała być muzyka ciszy i tekst-partytura. Analiza kilku utworów poetyckich oraz poematów prozą Mallarmégo pokazuje funkcję instrumentu w procesie uduchawiania poezji. Muzyka jako metafora zanikania i nieobecności pozwala tworzyć poezję czystą, opartą na doświadczeniu intelektualnym. Prymat języka poetyckiego nad dźwiękiem wyraża się w symbolicznej muzyce słów, którą ilustruje postać świętej Cecylii („Święta”), a której zdaje się zaprzeczać idea dramatu muzycznego w ujęciu Wagnera.