

Małgorzata Sokołowicz

Jesienny deszcz - jesienny płacz : między muzyką a poezją (Verlaine i Staff)

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 15, 34-44

2012

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.

Małgorzata Sokołowicz

Jesienny deszcz – jesienny płacz. Między muzyką a poezją (Verlaine i Staff)

Często zdajemy się zapominać, że poezja była w swoich początkach bardzo silnie związana z muzyką. W starożytnej Grecji łączono ją z muzyką i z tańcem; słowo, dźwięk i ruch stanowiły nierozdzielna całość – trójjedną choreję. Z czasem jednak trzy sztuki się rozłączyły. To w epoce romantyzmu zaczęto je na powrót łączyć w sposób najwyraźniejszy.

W haśle *Muzyka i literatura* zamieszczonym w *Słowniku literatury polskiej XIX wieku* Mieczysław Tomaszewski wplótł w definicję opinie o muzyce wyrażone zarówno przez kompozytorów, jak i przez poetów z początku wieku:

Muzyka już „nie jest częścią zabawką”, lecz „mową serca” (Kurpiński), „językiem uczuciów” (Elsner), „mową duszy, serca i namiętności” (J. Królikowski), „serdecznym językiem” (Brodziński), „głosem uczucia” (Mickiewicz)¹.

W swojej przedmowie do tomu *Światła i cienie* z 1840 roku Victor Hugo pisze: „L’esprit de l’homme a trois clefs qui ouvrent tout: le chiffre, la lettre, la note. Savoir, penser, rêver. Tout est là”². Dźwięki, a więc muzyka, łączą się nierozdzielnie z jednym z najważniejszych romantycznych słów – marzeniem. Trzydzieści cztery lata później Verlaine, w swojej *Sztuce poetyckiej* „Nade wszystko muzyki”, powtarzał jakby za Hugo:

Muzyki wszędzie, muzyki zawsze!
Niech z twojej duszy wiersz skrzydlaty
Ulatuje w nieznanych dusz światy,
W niebo innych miłości najdalsze³.

To „niebo innych miłości najdalsze” oznacza romantyczny świat marzeń, ich ukochane *ailleurs* stanowiące ucieczkę przed złym światem.

Za Verlainem symboliści francuscy podnoszą muzykę do rangi „kanonicznego wzoru”, a ich postulatem staje się „melodyzowanie” frazy poetyckiej⁴.

¹ M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 1991, s. 579.

² „Umysł ludzki posiada trzy klucze, które otwierają wszystko: liczbę, słowo i dźwięk. Wiedzieć, myśleć, marzyć. W tym mieści się wszystko” (V. Hugo, *Préface aux Rayons et les ombres*, [w:] *Oeuvres poétiques. I. Avant l’exil 1802–1851*, red. P. Albouy, Paris 1964, s. 1022).

³ P. Verlaine, *Sztuka poetycka*, przeł. M. Jastrun, [w:] J. Lisowski, *Antologia poezji francuskiej*, t. 3, Warszawa 2000, s. 677–679.

⁴ St. Dąbrowski, „Muzyka w literaturze”. (*Próba przeglądu zagadnień*), [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 156.

Zafascynowana symbolizmem francuskim Młoda Polska idzie ich tropem⁵. Jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska:

Poezja zbliża się do muzyki maksymalnie w tych okresach, w których najważniejszym problemem jest taka ekspresja przeżycia wyjściowego, żeby wzbudzić identyczne przeżycie u odbiorcy⁶.

Poezja, tak jak muzyka, ma oddawać pewien nastrój i tym samym pewien nastrój budzić u czytelnika. I tak właśnie dzieje się w poezji Verlaine'a i Staffa. Środki „umuzyczniające”, wykorzystane w ich wierszach, mają wyjątkowy wpływ na recepcję utworu, jego impresyjność oraz osiągnięcie romantycznego ideału, który odżył w Młodej Polsce – oddawania poprzez słowo obrazu duszy.

Dlaczego Verlaine i Staff? Zestawienie to łatwo wytłumaczyć. Verlaine, orędownik muzyki w poezji, był niedoścignionym wzorem zafascynowanego literaturą europejską i estetyzmem drugiego pokolenia Młodej Polski⁷. Staff tłumaczył Verlaine'a i prawdopodobnie był pod jego wpływem, gdy pisał *Deszcz jesienny*, opublikowany w zbiorze *Dzień duszy* z 1903 roku. Oba omawiane wiersze Verlaine'a znalazły się w opracowanym przez Staffa zbiorze *Liryicy francuscy. Wybór poezji od XII do XX wieku*. Pochodzącą ze zbioru *Poèmes Saturniens* z 1866 roku *Piosnkę jesienną* Staff sam przetłumaczył⁸, drugi wiersz, *Łzy padają w serce moje* (tomik *Romances sans paroles* z 1874), zamieścił w tłumaczeniu Bronisławy Ostrowskiej⁹. I tu już warto zwrócić uwagę, że oba wiersze Verlaine'a od razu odsyłają nas do muzyki. Pierwszy zawiera w tytule słowo piosenka („piosnka” w tłumaczeniu), drugi to jeden z cyklu utworów zatytułowanych *Ariettes oubliées*, tłumaczonych na polski przez Lisowskiego jako *Zapomniane piosenki*.

Zwykłym czytelnikom poezji intuicyjnie podobają się wybrane przeze mnie utwory; intuicyjnie, bo w zasadzie trudno im wytłumaczyć dlaczego. Raczej nie ze względu na sytuację liryczną, gdyż w wierszach pozornie nie dzieje się nic. W *Piosnce jesiennej* wśród muzyki „jesiennej skrzypki” (deszcz) bohater idzie przez wiatr i niepogodę, i płacze. W *III Zapomnianej piosence* również pada deszcz, a bohater najprawdopodobniej obserwuje (przez szybę?) skąpane w deszczu miasto i również płacze. Dłuższy wiersz Staffa wcale nie przynosi bardziej

⁵ Od razu chcę zaznaczyć, że symbol rozumiem w tej pracy w kategoriach symbolizmu psychologicznego, w ramach którego symbol to odpowiednik określonej idei lub pewnego nastroju; to symbolizm nastrojowy, który dziś częściej nazwalibyśmy impresjonizmem. Por. K. Wyka, *Modernizm polski*, Kraków 1968, s. 301.

⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 58.

⁷ M. Wyka, *Leopold Staff*, Warszawa 1985, s. 47.

⁸ Co ciekawe, Staff bardzo długo pracował nad tłumaczeniem tego utworu. Pierwszy przekład ukazał się w roku 1902 a drugi poprawiony w 1924. Por.: Z. Naliwajek, *Verlaine en polonais*, [w:] *Paul Verlaine. Colloque de la Sorbonne*, red. P. Brunel, A. Guyaux, Paris 2004, s. 164. Zbigniew Naliwajek pisze także o wielkiej popularności Verlaine'a w Polsce, szczególnie w okresie Młodej Polski. Na polski zostało przetłumaczone około 160 wierszy niektóre z nich w kilku wersjach (istnieje około trzydziestu przekładów *Piosnki jesiennej*), najwięcej tłumaczeń pochodzi zaś właśnie z okresu Młodej Polski (tamże, s. 161-162).

⁹ W mojej pracy zdecydowałam się cytować właśnie te tłumaczenia jako najbardziej związane ze Staffem i jego epoką.

skomplikowanej historii. Bohater też przysłuchuje się dźwiękom bębniącego o szyby deszczu. Zapada zmierzch, a w jego głowie pojawiają się niewyraźne obrazy, jakieś rozstanie, pogrzeb, kilka dramatycznych wydarzeń z życia gmi- nu, i w końcu obraz płaczącego szatana-niszczyciela. Wiersze te są niemalże o niczym, bo nie o treść w nich chodzi, ale o przedstawienie i wydobycie pew- nego nastroju. I tu pojawia się kolejny związek z muzyką. Jak pisze Stanisław Ossowski:

Podobają nam się przedmioty, które sugerują „bezinteresowne” stany uczuciowe w sposób tajemniczy, bez widocznego powodu. Tak działa muzyka, tak działają tzw. „muzyczne” rodzaje dzieł sztuki na terenie plastyki. Utwór muzyczny wzru- sza, wywołuje uczucie melancholii, wesela czy triumfu, wywołuje nastrój wznio- słości lub tęsknej zadumy, „chwytą za gardło” i słuchacz nie zdaje sobie sprawy, dlaczego tak się dzieje. Tego nie sprawia jakaś treść pojęciowa, którą wiążemy z melodią, ani też nie doszukujemy się w tych dźwiękach wyrazu przeżyć kompo- zytora czy wykonawców. Po prostu utwór muzyczny wzrusza nas przez same dźwięki [...]. Większość ludzi tego właśnie uroku szuka w muzyce: słuchają po to, aby się wzruszyć na wesoło czy na smutno, częściej na smutno¹⁰.

Wydaje się, że omawiane utwory wzruszają na smutno i dlatego się podobają.

Jakie zabiegi stosują poeci, by ich wiersze działały jak muzyka? Wykorzy- stują to, co dziś, zgodnie z podziałem Andrzeja Hejmeja, nazywamy muzycz- nością I, czyli muzycznością badaną w przejawach odnoszących się „do sfery instrumentacji dźwiękowej i prozodii”¹¹. *Piosnka jesienna*¹² Verlaine’a w oryginale składa się z trzech sześciowersowych strof, rymowanych na zasadzie *rythmus tripertitus* aabccb. Ciekawy jest tu przede wszystkim rytm 4/4/3¹³, a według

¹⁰ St. Ossowski, *U podstaw estetyki*, [w:] *Dziela*, t. I, Warszawa 1966, s. 222. Cyt. za: I. Macie- jewska, *Wiersze Leopolda Staffa*, Warszawa 1977, s. 25.

¹¹ A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 52.

¹² *Piosnka jesienna* w oryginale za: P. Verlaine, *Chanson d'automne*, [w:] *Oeuvres poétiques complè- tes*, red. Y-G. Le Dantec, Paris 1977, s. 72–73.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon cœur
D'une langueur
Monotone.
Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens
Des jours anciens
Et je pleure;
Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Deçà, delà
Pareil à la
Feuille morte.

¹³ J.-H. Bornecque, *Études verlainiennes. Les Poèmes Saturniens*, Paris 1952, s. 178–179.

Czesława Zgorzelskiego, to właśnie rytm wiąże muzykę i poezję¹⁴. Wersy są wyjątkowo krótkie i to sprawia, że odbieramy je jak piosenkę; poza tym jest to schemat: wolno, wolno, szybko. Staff przekłada 5/5/3 i efekt jest bardzo podobny („Łkanie bezsennej / Skrzypki jesiennej / Sieroczej / Serce mi rani, / Graży w otchłani / Niemocy”¹⁵). Oczywiście mamy tu też do czynienia z eufonią opartą na samogłoskach (o, a) oraz spółgłoskach (m, n, l, s), w tłumaczeniu „o” zanika trochę na rzecz „i”. Rymy są oczywiście dokładne, w oryginale bogate. W wierszu *Łzy padają w serce moje*¹⁶ w oryginale mamy cztery czterowersowe strofy sześćsyłabowe, więc też relatywnie krótkie, z ciekawym rymem abaa, przy czym pierwszy i czwarty wers kończą się tym samym słowem, a ten specyficzny rodzaj powtórzenia też oddziałuje muzycznie¹⁷ (tłumaczenie Bronisławy Ostrowskiej świetnie oddaje oryginał). Znowu mamy eufonie: samogłoskową (œ) i spółgłoskowe (p, r). W obu wierszach występuje bardzo proste słownictwo ułatwiające muzyczny odbiór utworu (nie musimy zastanawiać się nad sensem). Zdania są proste, a w wierszach całkowicie brak zaburzającej rytm przerzutni. Natomiast w *Łzy padają w serce moje* rytm rozbija nieco „Quoi”, nagle pytanie widoczne też w tłumaczeniu:

O harmonio śpiewnej słoty.
Łzy padają bez przyczyny
W serce, które stygnie w męce.
Jak to! nie ma żadnej winy,
Smutek przyszedł bez przyczyny¹⁸.

¹⁴ Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 85.

¹⁵ P. Verlaine, *Piosnka jesienna*, przeł. L. Staff, [w:] *Liryki francuscy. Wybór poezyj od XII do XX wieku*, wydał i przypisami opatrzył L. Staff, Warszawa 1924, s. 461. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

¹⁶ *Łzy padają w serce moje* w oryginale za: P. Verlaine, *Il pleure sur mon cœur*, [w:] *Oeuvres poétiques*, dz. cyt., s. 192.

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville;
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur ?

Ô bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits !
Pour un cœur qui s'ennuie,
Ô le chant de la pluie !

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'éœuvre.
Quoi ! nulle trahison ?...
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi
Sans amour et sans haine
Mon cœur a tant de peine!

¹⁷ E. Zimmermann, *Variété de Verlaine*, [w:] J. Beauvert, J.-H. Bornecque i in., *La petite musique de Verlaine »Romances sans paroles, Sagesse«*, Paris 1982, s. 7.

¹⁸ P. Verlaine, *Łzy padają w serce moje*, przeł. B. Ostrowska, [w:] *Liryki francuscy...*, dz. cyt., s. 465–466. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

Teraz przejdźmy do *Deszczu jesiennego*. Choć nie ma on w tytule piosenki, nawiązuje jednak do niej formą. W wierszu występuje znany wszystkim sześciowersowy refren (z obocznością w pierwszej strofie „O szyby deszcz dzwoni”, w późniejszych „To w szyby deszcz dzwoni”). Refren otwiera i zamyka utwór oraz występuje po każdej z dziesięciowersowych „zwrotek”. Tu także przede wszystkim liczy się rytm. Dobrze wiemy, że *Deszcz...* jest przykładem wiersza sylabotonicznego, opartego na jednakowej ilości sylab (12) i akcencie metrycznym. Każdy wers składa się z czterech amfibrachów o stałym akcencie metrycznym, a te powtarzalne elementy zapewniają odbiór podobny melodii tanecznej. Wśród innych powtarzalności na uwagę zasługują eufonia, szczególnie widoczna w refrenie (d, sz, cz, dz); aliteracje („O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny”¹⁹), anafory („I pluszcze”, „I światła”, „Ktoś dziś mnie opuścił”, „Ktoś umarł”, „Ktoś drogi”), paralelizm składniowy²⁰, ponadto warto pamiętać o funkcji refrenu. Występuje tu również onomatopeja („dzwoni”). Zdania też są proste, a czasem w jednym wersie pojawia się kilka krótkich zdań łamiących nieco rytm („Ktoś umarł... Kto? Próżno w pamięci swej grzebię”). U Staffa zdarza się także, przy stosunkowo prostym słownictwie, lekka komplikacja zdania, mianowicie szyk przestawny („deszcz jesienny”, a nie „jesienny deszcz”) mający jednak znów uwarunkowania brzmieniowe.

Tyle, jeśli chodzi o zastosowanie zabiegów, które mają przemienić materiał słowa na muzykę. Teraz zastanówmy się, czemu to służy. Jak już to zostało powiedziane, muzyka przemawia bezpośrednio do uczuć, podczas gdy słowa wymagają mniej lub bardziej zaangażowanego rozumowo „odkodowania”. Muzyka może więc prościej przekazywać pewne „sensy emocjonalne”²¹. Może „nastroić”, w specyficzny sposób przygotować do wyobrażania sobie uczucio-wo nacechowanych obrazów²². Bardzo ciekawie pisze na ten temat Tadeusz Makowiecki:

Niektórzy badacze mówią, że każde uczucie smutku czy radości ma charakterystyczny rytm wewnętrznych napięć i rozluźnień, a pewne dzieła muzyczne mogą stworzyć w nas analogiczny rytm. Przeżywamy wtedy tak samo²³.

I właśnie z takim zabiegiem mamy do czynienia w trzech utworach (u Staffa takie nastrojenie ujawnia się dwukrotnie przed strofą czwartą i szóstą; strofa druga, o czym będzie mowa później, służy swoistemu przedłużeniu „nastrajania”).

W *Piosnce jesiennej* pierwsza część początkowej strofy to:

Łkanie bezsennej
Skrzypki jesiennej
Sierocej
(*Piosnka jesienna*, w. 1–3)

¹⁹ L. Staff, *Deszcz jesienny*, [w:] *Antologia liryki Młodej Polski*, red. I. Sikora, Wrocław 1990, s. 66. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania.

²⁰ I. Maciejewska, dz. cyt., s. 27–30.

²¹ A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 41.

²² M. Podraza-Kwiatkowska, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Kraków 1975, s. 250.

²³ T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 19.

Czytelnik ma usłyszeć dźwięk skrzypiec, które są tu zapewne metaforą jesienną muzyki, czyli jesiennego deszczu. W *Łzy padają w serce moje* w nastrój wprowadza nas już, niestety nietłumaczony, cytat z zaginionego wiersza Rimbauda²⁴: „Il pleure doucement sur la ville”²⁵; później zaś czytamy:

Łzy padają w serce moje,
Jak deszcz pada ponad miastem.
Jakież dziwne nieukoje
Przenikają serce moje?
O łagodny szmerze słoty;
Na ulicach i na szybach!
Dla tych serc, co mrą z tęsknoty,
O harmonio śpiewnej słoty.
Łzy padają bez przyczyny
(*Łzy padają w serce moje*, w. 1-9)

Znów czytelnik musi usłyszeć opisywane dźwięki, deszcz padający ponad miastem, pięknie przełożone przez Ostrowską „szmer słoty” i „harmonię śpiewnej słoty” (w oryginale „le chant de la pluie” – „pieśń deszczu”). Podobnie u Staffa w słynnym początku:

O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny
I pluszcze jednaki, miarowy, niezmienny,
Dżdżu krople padają i tłuką w me okno...
Jęk szklany... płacz szklany... a szyby w mgle mokną
I światła szarego blask sączy się senny...
O szyby deszcz dzwoni, deszcz dzwoni jesienny...
(*Deszcz jesienny*, w. 1-6)

Czytelnik niemal słyszy w swojej głowie padające krople deszczu, które „dzwonią”, budują pewną melodię. U Staffa to nastrojenie odbiorcy wydaje się jeszcze przedłużone na drugą strofę, w której do wrażeń słuchowych dołączone są wrażenia wizualne. Nastrój smutku ma tworzyć nie tylko deszcz, ale i pora dnia – wieczór, który jest tu zresztą spersonifikowany:

Wieczornych snów mary powiewne, dziewicze
Na próżno czekały na słońca oblicze...
W dal poszły przez chmurną pustynię piaszczystą,
W dal ciemną, bezkresną, w dal szarą i mglistą...
Odziane w łachmany szat czarnej żaloby
Szukają ustronia na ciche swe groby,
A smutek cień kładzie na licu ich miodem...
Powolnym i długim wśród dżdżu korowodem
W dal idą na smutek i życie tułacze,
A z oczu im lecą łzy... Rozpacz tak płacze...
(*Deszcz jesienny*, w. 7-16)

²⁴ Y.-G Le Dantec, *Notes et variantes*, [w:] P. Verlaine, *Oeuvres poétiques...*, dz. cyt., s. 1102

²⁵ Ponad miastem łagodnie pada deszcz.

Odbiorca zaczyna wyobrażać sobie tańczące do muzyki deszczu „powiewne mary”. Natomiast ich „korowód wśród dżdżu” wydaje się odsyłać do trójjedynnej chorei. Ważne są też kolory. Dal pozostaje ciemna, szara i mglista, depresyjne „szaty czarnej żaloby” łączy się z ciemnością psychiczną, do której przystępował nas już niejako jęk, płacz i deszcz²⁶. Staff zdaje się tu łączyć to, o czym pisze Maria Podraza-Kwiatkowska:

Dźwięk i obraz, tkwiące *implicite* – jak podkreślają niektórzy w słowie, kierują tworzoną w słowie literaturę ciągle na nowo ku syntezie: ku muzyce i sztukom plastycznym. W Młodej Polsce sformułowano te tendencje w dwóch dyrektywach: „wyrażanie uczuć za pomocą dźwięków” i „myślenie ze pomocą obrazów”²⁷.

Specyficzne nastrojenie odbiorcy wierszy jest też związane z tym, że deszcz staje się płaczem lub jest do płaczu porównany. Obok melodii, która powstaje w głowie, pojawia się dźwięk płaczu – także czasem melodyjny i smutno-piękny. U Verlaine’a jest to kolejno „łkanie skrzypki jesiennej”, a więc sam deszcz staje się płaczem, tak samo jak u Staffa „jęk szklany”, „płacz szklany” to niejako płacz samego deszczu. Natomiast w wierszu *Łzy padają w serce moje* (znów świetne tłumaczenie „łzy padają” / „pada deszcz” doskonale oddające podobieństwo dwóch wyrażen użytych w oryginale „il pleure” / „il pleut”) płacz wychodzi od podmiotu lirycznego, by potem połączyć się z padającym deszczem.

Po wprowadzeniu odbiorcy w nastrój smutku, autorzy wszystkich trzech utworów przechodzą do opisu stanu duszy. Deszcz, płacz są pokazane jako płacz duszy, a ponieważ stan duszy jest niełatwo wyrażalny w słowach, treść duchowa pozostaje z tego, co zostało zasugerowane przez muzykę²⁸. Bohater *Piosnki jesiennej*, która zresztą jest częścią cyklu zatytułowanego *Paysages tristes* (*Smutne krajobrazy*), co sugeruje niejako treść utworu, mówi:

Drżący i siny
Gdy brzmiały godziny
Tułacze
Wspomnieniem tonę
W czasy minione
I płaczę
(*Piosnka jesienna*, w. 7-12)

Godziny „brzmiały” tak jak deszcz (w oryginale: „l’heure sonne”) a bohater utworu wspomina coś bardzo smutnego, gdyż wspomnienie to powoduje płacz. Nie przekazuje jednak żadnych konkretnych informacji. Verlaine „śpiewa, żeby nie musieć mówić. Tak dobiera słowa, żeby zatrzeć ich jednoznaczny sens”²⁹. Jak pisze Jerzy Kwiatkowski:

²⁶ I. Maciejewska, dz. cyt., s. 32.

²⁷ M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej...*, dz. cyt., s. 57.

²⁸ K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 263.

²⁹ Paul Viallaneix, *De la musique avant toute la chose*, [w:] J. Beauvert, J.-H. Bornecque i in., dz. cyt., s. 86.

...impresjonistyczna mgławicowość sfery realiów, połączona z melodyjnością brzmienia odsuwa jak gdyby warstwę znaczeniową na plan dalszy, zaciera kontury warstwy znaków [...] i pozostaje ogólna, niesprecyzowana dokładnie atmosfera uczuciowa, istotnie: nastroj. Istotnie – coś tajemniczego³⁰.

Warto zauważyć, że opisana technika przełożona na język malarski to technika malarzy impresjonistów.

Takie same smutne, lecz niekonkretne wspomnienia pojawiają się u Staffa w czwartej strofie:

Ktoś dziś mnie opuścił w ten chmurny dzień słotny...
Kto? Nie wiem... Ktoś odszedł i jestem samotny...
Ktoś umarł... Kto? Próżno w pamięci swej grzebię...
Ktoś drogi... wszak byłem na jakimś pogrzebie...
Tak... Szczerście przyjąć chciało, lecz mroków się złąło.
Ktoś chciał mnie ukochać, lecz serce mu pękło,
Gdy poznał, że we mnie skrę roztląć chce próżno...
Zmarł nędzarz, nim ludzie go wsparli jałmużną...
Gdzieś pożar spopielił zagrodę wieśniaczą...
Spaliły się dzieci... Jak ludzie w krąg płaczą...
(*Deszcz jesienny*, w. 25–34)

Bohater liryczny „grzebie w pamięci”, ale ma przed sobą tylko niekonkretne obrazy, rozstanie, pogrzeb (rzeczywisty czy też pogrzeb uczucia?), nieszczęśliwą miłość i wspomniane już wyżej smutne wydarzenia z życia gminu. Zdania malują rodzaj impresjonistycznego pejzażu, wszystko jest nieostre, linie się zacierają. Jerzy Kwiatkowski pisze o *Deszczu jesiennym* jako o „szerokiej skali ponurych, smutnych, melancholijnych nastrojów o [...] monotonnej pulsacji niemiłych wspomnień”³¹. Wspomnienia są na tyle niekonkretne, że może się z nimi utożsamiać każdy, każdy miał bowiem podobne doświadczenia.

Natomiast bohater wiersza *Łzy padają w serce moje* nie szuka nawet w przeszłości powodu dziwnych nieukojów” przenikających jego serce. Mówi za to, że jego serce „mrze z tęsknoty”. Czy to tęsknota za tym, co było? Nawet aż tak niekonkretna informacja odsyła do ogólnego doświadczenia odbiorcy. Prawie każdy za czymś lub za kimś tęskni. Kazimierz Wyka wyjaśnia ten zabieg również poetyką symbolizmu i modernizmu: „słowo powinno z przymglonej odległości sugerować podwójny symboliczny sens wzruszenia i obrazu, a nie wypowiadać go wprost”³². Jak malarz impresjonista, poeta sugeruje, nie chcąc jednak powiedzieć za dużo. Pozostaje za to niezacierające się wrażenie smutku, tego typowego dla Verlaine’a lamentu, płacziwej skargi na własny los³³. Jakż jest powód płaczu? Bohater liryczny mówi wprost:

Jak to! nie ma żadnej winy,
Smutek przyszedł bez przyczyny.

³⁰ J. Kwiatkowski, *U podstaw liryki Leopolda Staffa*, Warszawa 1966, s. 60.

³¹ Tamże, dz. cyt., s. 27.

³² K. Wyka, *Leopold Staff*, [w:] I. Maciejewska, dz. cyt., s. 111–112.

³³ E. Zimmermann, dz. cyt., s. 6.

W tym ból największy gości,
 Że już nie wie się, dlaczego
 Bez niechęci, bez miłości
 Tyle smutku w sercu gości.
 (Łzy padają w serce moje, w. 11-16)

Początkowe „jak to” łamie trochę muzyczność wiersza, żeby uwydatnić jeszcze brak przyczynowości smutku. To „największy ból” cierpieć nie wiadomo dlaczego i wiersz automatycznie odsyła nas do romantycznej choroby wieku, do modernistycznej dekadencji, bezsilności. Modernistyczna niemoc pojawia się zresztą w *Piosnce jesiennej*, choć w oryginale mamy „une langueur monotone”, „monotonną tęsknotę”:

Serce mi rani
 Grąży w otchłani
 Niemocy
 (*Piosnka jesienna*, w. 4-6)

Pozbawione ideałów pokolenie wyznaje swój kompleks niemocy, bezsiły³⁴, wypłakuje żal swojej duszy, własną nieprzystawalność do świata. Bohater *Piosnki jesiennej* jest nieszczęśliwy jakby tylko z tego powodu, że przyszło mu żyć:

I idę smutnie
 W wicher co okrutnie
 Mnie micie
 Swymi podmuchy
 Niby liść suchy
 Po świecie
 (*Piosnka jesienna*, w. 12-17)

Mamy tu do czynienia z metaforą życia jako wędrówki, jednak bohater nawet nie może sam przejść swojej drogi, targany jest przez wiatr (przeznaczenie) jak liść; pokazuje swoje zagubienie w świecie, bezsilność.

U Staffa też mamy motyw podróży. Szatan, który idzie przez ogród, czyli duszę podmiotu lirycznego, zdaje się jego *double*:

Przez ogród mój szatan szedł smutny śmiertelnie
 I zmienił go w straszną, okropną pustelnię...
 Z ponurym, na piersi zwieszonym szedł czołem
 I kwiaty kwitnące przysypał popiołem,
 Trawniki zarzucił bryłami kamienia
 I posiał szal trwogi i śmierć przerażenia...
 Aż, strwożon swym dziełem, brzemieniem ołowiu
 Położył się na tym kamiennym pustkowiu,
 By w piersi lękające przytłumić rozpaczę,
 I smutków potwornych płomienne łzy płacze...
 (*Deszcz jesienny*, w. 41-50)

³⁴ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 80.

Szatan-niszczyciel, a może sam bohater-dekadent niszczący to, co dookoła, siebie, swoje życie. A potem pozostaje tylko płacz, niewypowiedziany smutek. Strofa jest wciąż rytmizowana. Jak pisze Michał Głowiński:

Dla symbolisty muzyka była nie tylko sprawą strony brzmieniowej poezji, była kwestią jej zawartości metafizycznej. Symbolista dąży do „komunikacji pozakodowej” (pojecie Jana Prokopa); język wydawał mu się niewystarczającym środkiem ekspresji, budził jego nieufność³⁵.

Dlatego język sugeruje tylko przeżycia duszy nadawcy, a odbiorca ma sam w sobie poczuć, skonstruować jej obraz.

Jan Marx pisze, że wiersze Staffa to „nastrojowe migawki i werbalizacje ulotnych stanów”³⁶ i rzeczywiście mamy wrażenie, że między muzyką a poezją przesyłane nam są „zagadkowe sygnały prawie-uchwytnej, lecz nieuchwytnej metafizycznej prawdy, metafizycznej istoty rzeczy”³⁷. To samo obserwujemy w wierszach Verlaine’a. Czujemy, że wśród tych tajemniczych obrazów, w rytmizowanych melodyjnych wierszach o deszczu i łzach kryje się jakaś tajemnica. I nagle ma się ochotę zacytować Przybyszewskiego:

I w tej samotni, w tych szlochach i łkaniach wiecznego deszczu, pod tą czarną opo-
ną ołowianego, mglistego nieba, nieba, które się nawet w pokoju gdyby upiorny
ciężar nad głową czuje, poczyna się dusza...”³⁸,

a my poznajemy jej obraz...

Summary

Małgorzata Sokołowicz

Autumn rain, autumn tears – between music and poetry (Verlaine and Staff)

At its beginnings poetry was always connected with music. In Ancient Greece poetry was not only sung, but also danced. Later, the arts separated. However, in Romanticism music became once more a very important notion for poets. Romantics believed that music helped to create the landscape of the human soul. For the same reasons, musicality of poetry fascinated symbolists.

In my article, I am analysing two poems of Paul Verlaine, a French romantic very important also for the Symbolist movement, and a master piece of Young Poland’s Symbolism and Impressionism poetry by Leopold Staff. As the poets use a number of proceedings to change their words into music, the three poems are very musical. Taking

³⁵ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze*, dz. cyt., s. 115-116.

³⁶ J. Marx, *Młoda Polska*, Warszawa 1997, s. 952.

³⁷ J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 58.

³⁸ St. Przybyszewski, *Na drogach duszy. II. Gustaw Vigeland, „Życie”*, Kraków 1898, nr 48. Cyt. za: J. Kwiatkowski, dz. cyt., s. 47.

into consideration that symbolists believed that music was able to transmit emotional meanings, the musical form helped them to prepare their readers to come to a deeper sense.

Not containing any story, all poems are purely lyrical. Each of them evokes autumnal rain which mix with tears, all poetic personae being extremely sad. The musicality lets the readers understand deeper their sadness which reflects also their powerlessness, so famous in the Decadent movement. Briefly, thanks to the use of music the poets manage to draw a beautiful picture of a Decadent soul.