

# Katarzyna Wądolny-Tatar

---

## Literacko-muzyczny dyptyk Wacława Rolicza-Liedera

---

Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria 12,  
90-97

---

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

# Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis

Studia Historicolitteraria XII (2012)

*Katarzyna Wądolny-Tatar*

Uniwersytet Pedagogiczny

## Literacko-muzyczny dyptyk Wacława Rolicza-Liedera

Synkretyczny charakter literatury Młodej Polski oznacza otwarcie na sztukę i zachodzącą między jej dziedzinami osmozę. Idea korespondencji sztuk i kultur realizuje się w każdej z nich między innymi poprzez zerwanie z zasadą ciągłości, przekraczanie dotychczasowych ograniczeń, wprowadzanie indywidualnego porządku opartego często na luźnych kompozycjach, emocjonalno-nastrojowy wymiar dzieła, co z pewnością umożliwia lokowanie podmiotu zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz prezentowanego świata. W ramach syntezy sztuk sugerowanie związków między muzyką a literaturą odbywało się na terenie tej drugiej poprzez imitowanie tworzywa muzycznego i uporządkowanie słownego, operowanie terminologią muzyczną i nazwami instrumentów, stosowanie form z tej dziedziny, kontekstowe i intertekstowe nawiązania<sup>1</sup>. Relacje te opierały się nierzadko na zasadach estetyki ogólnej, współtworząc stereotypię analogii, realizującą się w dyskursie artystyczno-postulatywnym oraz kulturowo-intepretacyjnym lub wpisując się w biegunową stereotypię (nie)muzyczności literatury<sup>2</sup>.

Przejawy muzycznych prób i predylekcji odnajdujemy w poezji Wacława Rolicza-Liedera. Ten „z wykształcenia prawnik i orientalista, z wewnętrznego impulsu poeta i językoznawca-amator”<sup>3</sup> – jak go określa Artur Hutnikiewicz – zainteresowany staropolszczyzną, klasyczo-retorycznymi regułami kompozycji tekstu, był jednocześnie wrażliwy na brzmieniowe walory języka, skłonny do eksperymentów gramatycznych i ortograficznych (które *notabene* narażały go na zarzuty o grafomanie), tworzył synestezje wyobrażeniowe i innowacyjne semantyczne konotacje. Poszukiwał nowych struktur wersyfikacyjnych, sprawdzał muzyczność frazy wierszowej. Pozycję poety w modernizmie polskim – jako hermetycznego artysty w wielu

<sup>1</sup> Podkreśla to M. Podraza-Kwiatkowska w szkicu *Przełomowe znaczenie literatury Młodej Polski*, [w:] *Muzyka polska a modernizm*, red. J. Ilnicka, Kraków 1981, s. 7–22. Autorka stawia pytania muzykologom m.in. o analogiczne sposoby wyrażania w obu dziedzinach odejścia od realizmu, autotematyzmu, stosowanie symbolu i sugestii.

<sup>2</sup> Zob. A. Hejmej, *Stereotyp(y) muzyki w literaturze*, [w:] idem, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008, s. 39–57.

<sup>3</sup> A. Hutnikiewicz, *Młoda Polska*, wydanie drugie, Warszawa 1996, s. 147.

kwestiach wyprzedzającego swoją epokę – ustaliła Maria Podraza-Kwiatkowska, publikując w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku monografię na temat jego życia i twórczości. Czytamy w niej:

Spokojna rezygnacja to [...] dominujący ton poezji Liedera, ton, który odróżnia Rolicza od współczesnych mu polskich modernistów. Polskich modernistów – czas bowiem wspomnieć o tym, że sytuacja literacka w kraju zaczęła się powoli zmieniać. Wpływy poezji zachodnioeuropejskiej docierały tu w coraz większym stopniu i przetworzone pod wpływem specyficznym polskich warunków dawały początek modernizmowi polskiemu. W roku ukazania się trzeciego tomiku poetyckiego Liedera, zatem w roku 1895, na półkach księgarskich pojawia się już coraz więcej nazwisk poetów polskiego modernizmu. Wydają swoje pierwsze zbiorki Przesmycki (1893) i Żuławski (1895), kontynuując twórczość poetycką Lange, Tetmajer i Kasprowicz<sup>4</sup>.

Zwątpienie i manifestowanie utraty wszelkich wartości i ideałów, pesymistyczne i dekadentkie nastroje, ale również metafizyczne i idealistyczne aspiracje były obce Liederowi. Tendencje, które „przedwcześnie” ujawniły się w jego poezji („opanowanie i dojrzała rezygnacja”, o której pisze Podraza-Kwiatkowska), doszły później do głosu w twórczości Leopolda Staffa, by najmocniej wyrazić się w tomie *Gałąź kwitnąca* (1908). O estetycznym prekursorstwie Rolicza-Liedera pisał również Kazimierz Wyka: „Jeżeli o kim można mówić, że przedwcześnie dojrzał artystycznie i przez to pozostał w cieniu, to o Liederze. Poezja jego przed udostępnieniem Norwida padała na grunt zupełnie nie przygotowany”<sup>5</sup>. Wyka odnosił się do prac Stefana Napierskiego, który zestawiał cechy liryki Rolicza-Liedera z poetyką Norwida. Krakowski badacz epoki dostrzegł też słowno-muzyczne eksperymenty poety:

idące od epoki tendencje zabarwiają nieraz poezje Liedera w oryginalny sposób. Pisze on fugi wierszowane na organy, koncerty dzwonów i zegarów, wagnerowski koncert swej duszy, ale ta nieokreśloność nastrojowa i powiewność obrazów, do której dążyli najbardziej znamienici dla estetyki pokolenia pisarze, rodzi się u niego z takiego układu wizji, gdzie precyzja i trafność jasnych, wyodrębnionych intelektualnie obrazów symbolicznych poczyna rodzić nastrojową zadumę<sup>6</sup>.

Z pewnością widać w tej poezji fascynację twórczością Baudelaire’a, Mallarmégo, jak i symbolizmem francuskim w ogóle. Rolicz-Lieder wcześniej uległ jego wpływowi w czasie swojego pobytu w Paryżu. Łączyła go też przyjaźń z przedstawicielem nowej poezji niemieckiej Stefanem George, którego twórczość przyswoił polskiej literaturze, a oprócz przekładów o znajomości poetów świadczy również zachowana korespondencja.

Po nieprzychylnym przyjęciu przez krytykę i cenzurę pierwszego tomu poezji (*Poezje I*, 1889) Rolicz-Lieder wydawał kolejne zbiory własnym sumptem, na pracach rękopisu poza głównym obiegiem księgarskim i w bardzo niskim nakładzie. W taki sposób ukazał się również trzeci zbiór jego poezji *Wiersze III* (1895), uznany

<sup>4</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder*, Warszawa 1966, s. 113–114.

<sup>5</sup> K. Wyka, *Młoda Polska*, t. I: *Modernizm polski*, wyd. II, Kraków 1987, s. 194.

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 195.

przez Marię Podrazę-Kwiatkowską za najlepszy tom poety, w którym zamieszczony jest dyptyk *Modlitwa na organy*. Znacznymi epoki zauważa dwa utwory Rolicza-Liedera w kontekście jego muzycznych prób i inklinacji:

Liederowe próby zbliżenia poezji do muzyki to nie tylko liczne koncerty czy „muzyczne” tytuły wierszy. To także umuzykalnienie poezji poprzez zamykanie utworów w strofy kantyleny (jest to wyraźny wpływ Jeana Moréasa), stosowanie refrenów i lejtmotywów, chwytły z zakresu eufonii jakościowej czy wreszcie udane próby tworzenia utworów poetyckich analogicznych do utworów muzycznych, jak np. dwie bardzo piękne *Modlitwy na organy*<sup>7</sup>.

Oba wiersze Podraza-Kwiatkowska zamieszcza w opracowanym przez siebie wyborze poezji twórcy:

Zbudź się, któraś mnie wiodła przez samotne lata,  
Gwiazdo mego żywota szmaragdowa – zbudź się!  
Zbudź się, blasku sfinksowy, już na Anioł Pański  
Z parafialnej wieżyczki wydzwanianą – zbudź się!  
Zbudź się, zioła z pól sennych pachną urodziwie,  
Żaby skrzeczą nad wodą zieloną – zbudź się!  
Zbudź się, oko niebieskie zawarło powieki,  
Pod nocy uroczystej pocałunkiem – zbudź się!  
Zbudź się, wzniosły się ręce moje do modlitwy,  
Wzniosły się jako ptaki dwa dziwaczne – zbudź się!<sup>8</sup>

Śpij, która się nie budzisz, wierna prawom świata,  
Tysiąc i jedno szczęście serca mego – śpijże!  
Śpij pod czasu baldachimem, biało ułożona,  
W wieńcu, któryś na czoło swe włożyła – śpijże!  
Śpij w kwiatach, uszczkniętych ręką myśli zbożnej,  
Na łąkach i narzekaniach Waclawowych – śpijże!  
Śpij przy echu eolskich harmonijek wspomnień,  
Przy krzyku wiłgi żalu wilgotnego – śpijże!  
Śpij do dnia, w którym śpiże wrotnych archaniołów  
Wniścia twego do nieba nie zatrąbią – śpijże!<sup>9</sup>

Relacje między utworami dobrze opisuje figura chiazmu oparta na analogii konstrukcyjno-semantycznej, ale polegająca również na odwróconej symetrii budujących ją części. Przy czym odwrócenie to nie funkcjonuje tu na zasadzie konsekwentnego dwukierunkowego budowania obrazów na poziomie wersów, ale dotyczy wierszy jako całości, które są względem siebie kontrapunktowymi anastrofami.

<sup>7</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, „Słowo największym jest człowieka czynem”. *O poezji Waclawa Rolicz-Liedera*, [w:] *Poezje wybrane*, wstęp, wybór i oprac. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 2003, s. 24.

<sup>8</sup> W. Rolicz-Lieder, *Modlitwa na organy*, [w:] idem, *Poezje wybrane...*, s. 187.

<sup>9</sup> Ibidem, s. 188.

Podmiot mówiący dąży w nich do osiągnięcia dwóch różnych stanów przez „ty”, do którego się zwraca. Jego sugestie i intencje wskazują również na (przynajmniej uprzednią) powtarzalność obu stanów, „rozbudzanka” i kołysanka warunkują możliwy naprzemienny rytm czuwania i snu. W dwuwersowych sekwencjach zamyka się sens pojedynczych próśb, można więc przyjąć, że spaja je w tych granicach jednorodna symploke, ponieważ w obrębie segmentu zmianie podlegają wypowiedzenia między anaforą pierwszego wersu a tożsamą z nią epiforą drugiego wersu (w kołysance epifora ulega wzmocnieniu przez partykułę). Rolicz-Lieder posługuje się trzynastozgłoskowcem z niewielkimi odstępstwami od tej reguły (tylko w kołysance, co potęguje wrażenie chiazmatycznej zamiany cech), z przedziałem wewnątrzwersowym po siódmej sylabie i względnie stałym porządkiem rytmicznym z dominacją trochejów i amfibracha przed średniówką, tylko trochejów – po niej. Dierезowy tok trocheiczno-amfibrachiczny wzmacnia monotonię przekazu. Na podobieństwach zbliżających teksty i różnicach oddalających je zasadza się dyptykowy charakter układu utworów. Tak manifestuje się też idea dualizmu świata<sup>10</sup> aprobowana przez poetę, opisującego w swoich wierszach również doświadczenie dwoistości, ambiwalencji i antynomiczności podmiotu oraz jego otoczenia.

Osobę, do której zwraca się podmiot, określają peryfrazy, opisywane są jej przymioty, ale nie jest bezpośrednio identyfikowalna. Skutkiem peryfrastyczno-metaforycznego obrazowania jest pewna hiperbolizacja opisu, ale również zawiłość stylu. W obu częściach dyptyku pierwsza prezentacja postaci odbywa się z zastosowaniem inwersji, najpierw pojawia się działanie istoty, potem zostaje określona ona sama. W modlitwie-„rozbudzance” zaznacza się czasowość, mocno sugerowany jest antecedenywny składnik peryfrazy („któraś mnie wiodła przez samotne lata”), temporalny aspekt zawiera odwołanie do religijnego zwyczaju („na Anioł Pański/ Z parafialnej wieżyczki wydzwanianą”), a także rozbudowana personifikacja („oko niebieskie zawarło powieki./ Pod nocy uroczystej pocałunkiem”<sup>11</sup>). Rozbudzanie odbywa się w porze dnia i trwa do wieczora. Zachodzi potrzeba ekstensji „ty”, wabionego przez świat widokami, dźwiękami, zapachami, ponaglanego modlitwą. Poetycka deskrypcja opiera się na wrażeniach synestezyjnych, a polisensualizm ma aktywizować adresatkę.

Pierwszy utwór nie zawiera jednak informacji o rezultatach zabiegów „ja”, więc tylko pośrednio można wnioskować, że nie przyniosły one pożądanego efektu, ponieważ druga część dyptyku rozpoczyna się zwrotem odnoszącym się do niezmiennych cech adresatki komunikatu modlitwy-kołysanki: „Śpij, która się nie budzisz, wierna prawom świata”. O bezskuteczności próśb wzmocnionych eksklamacją świadczą również „łzy i narzekania Wacławowe”. Sformułowanie to nawiązuje do retoryki *Trenów* Jana Kochanowskiego (zwłaszcza *Trenu I*) i dodatkowo podkreśla również metaforyczne założenie, że „sen to śmierć”. Perspektywa wiecznego snu (a przynajmniej długiego, bo jego kres jest wyznaczony na dzień, „w którym spiże wrotnych archaniołów/ Wniścia [...] do nieba nie zatrąbią”) anuluje bieg czasu i temporalny wymiar obrazu jest tu zupełnie inny niż w pierwszej części – „czasu

<sup>10</sup> Zbiór interesujących szkiców na ten temat zawiera tom *Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości*, red. M. Cieśla-Korytowska, M. Sokalska, Kraków 2010.

<sup>11</sup> Metaforyzowanie słońca jako „oka dnia” spotykane było również w literaturze staropolskiej.

baldachim” ochrania śpiącą i niweczy próby „ja”. Docieranie do śpiącej myślą i słowem materializującym się w wierszu wskazuje na wiarę podmiotu w wszechpotęgę logosu („Śpij w kwiatach, uszczkniętych ręką myśli zbożnej”) i wiedzy w stronę autotematyki poetyckiej częściej przecież u Rolicza-Liedera<sup>12</sup>. W kołysankowej części dyptyku intensji sprzyja zagłębianie się „ty” w sobie, we śnie, „zasypianie w muzyce”<sup>13</sup> (świadczą o tym metaforyczne „harmonijki wspomnień”, aliteracyjny „krzyk włgi żalu wilgotnego”, antycypowane „spiże archaniołów”) i przy dźwięku słów „ja”, wrażenie to pogłębia kolorystyka ograniczona do bieli.

Modlitwa, jako forma deklarowana w obu wierszach, decyduje o sytuacji lirycznej i zakłada plan melodyczny dzieła literackiego<sup>14</sup>. Ustalona struktura wypowiedzianych prośb, które zanosi modlący się (a nim staje się również podmiot liryczny u Rolicza-Liedera), wzmocnionych czasownikiem użytym w trybie rozkazującym ma być niejako z założenia realizowana przy udziale organów. Dopiero suma obu składników (formy i „wykonania”) składa się na całość projektu artystycznego. Paralelne, ekwiwalentne, a więc i przewidywalne sekwencje wiersza poety są jak konieczne w grze na klawiszowym instrumencie dętym równomierne rozłożenie ciśnienia powietrza w budujących go piszczałkach, bez względu na późniejsze wykorzystanie tych zapasów przez grającego i niezależnie od rytmu tłoczenia strumieni powietrznych. Meandryczny styl autora w *Modlitwie na organy* przywodzi na myśl labirynty kanałów w instrumencie. Niezupełnie zatem można zgodzić się ze stwierdzeniem Marii Podraza-Kwiatkowskiej, która dostrzegała aluzję do utworu organowego zawartą jedynie w tytule dzieła literackiego<sup>15</sup>. W omawianym dyptyku powiązanie literatury i muzyki wydaje się być głębsze i potwierdza twórczą ewolucję poety, o której znawczyni jego życia i dzieł pisała: „Powoli dochodzi Lieder [...] do zrozumienia, że muzyka nie ma być przedmiotem opisu, lecz że należy stworzyć analogiczne do utworów muzycznych utwory poetyckie”<sup>16</sup>. Dobrym tego przykładem jest często przypominany przez badaczy wiersz *Gdy dzwonki szwajcarskie symfonię grają: Oremus!* jako „impresjonistyczny zapis przepływu wrażeń”<sup>17</sup> w formie niespoistego zapisu, mającego oddać luźny tok skojarzeniowy podmiotu, a także *Koncert mojej duszy*, w którym również widoczna jest tendencja do rozluźnienia formy wersyfikacyjnej. Adam Wiedemann, mówiąc o literackich interpretacjach muzyki Ryszarda

<sup>12</sup> M. Podraza-Kwiatkowska na podstawie utworu poety *Moja muza. XIV*, w którym: „Świat cały wstaje z muzycznej fali” – mówi o „genesis poetyckiego świata dokonującego się w słowie”, eadem, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków 1975, s. 212.

<sup>13</sup> Nawiązując w tym sformułowaniu do znanego wiersza Józefa Czechowicza *ze wsi*, zamkniętego zwrotem: „w muzyce śpij”.

<sup>14</sup> Dzieje się tak również we współczesnych utworach literackich (bez wskazania muzycznych), zob. Z. Ożóg, *Formy modlitewne w poezji lat 90. (Różewicz, Herbert)*, [w:] *Literatura polska 1990–2000*, t. 1, red. T. Cieślak, K. Pietrych, Kraków 2002, s. 177. Witold Sadowski traktuje analizowany tu wiersz Rolicza-Liedera jako realizację litanii, wskazując też na inne powinowactwa genologiczne dyptyku – z albą i serenadą. Zob. W. Sadowski, *Litania i poezja. Na materiale literatury polskiej od XI do XXI wieku*, Warszawa 2011, s. 291.

<sup>15</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Wacław Rolicz-Lieder...*, s. 153.

<sup>16</sup> Ibidem.

<sup>17</sup> M. Podraza-Kwiatkowska, *Literatura Młodej Polski*, Warszawa 1992, s. 54.

Wagnera, nazywa ten ostatni utwór „artystycznym substytutem przyrodniczego uniwersum”<sup>18</sup>.

Młodopolskie tendencje syntezy sztuk można postrzegać jako wzbogacanie tworzywa właściwego danej dziedzinie. W muzyce dzieje się to

na drodze sięgania po skale historyczne, ludowe, sztuczne i indywidualne. Wnosiły one do dzieł muzycznych szereg nowych elementów i przekształcały podstawę materiałową w konglomerat układów, często o zupełnie odrębnych właściwościach. Układy te posiadały bowiem różne uporządkowanie wewnętrzne i tworzyć mogły podstawę zupełnie odrębnych systemów dźwiękowych. Nie musiały one ponadto być stałe u danego kompozytora, a nawet w danym dziele. Tworzyły także sprzyjającą platformę do dalszego łamania własności konstrukcji tonacyjnej, do sięgania po nowe struktury współbrzmieniowe i wykształcenia nowych zasad technicznych<sup>19</sup>.

Antoni Poszowski podkreśla, że rezygnacja z dominacji systemu tonacyjnego w muzyce przyniosła interesujące efekty w postaci układu dwunastodźwiękowego, ponadto ułatwiła korzystanie z materiału mikrotonowego, stosowanie różnorodnych układów niegamowych, krystalizowanie się indywidualnych koncepcji porządkujących tworzywo dźwiękowe.

Na tym tle imponująco rysują się modernistyczne eksperymenty językowo-brzmieniowe Rolicza-Liedera, odtwarzanie lub nawet tworzenie etymologii pojęć, archaizowanie, stanowiące próby odkonwencjonalizowania języka poetyckiego, konstruowanie korelatów słowno-muzycznych ze świadomością istoty obu kodów, użytych w połączeniach na poziomie formy i znaczenia, odniesienia tematyczne, estetyczne, architektoniczne. Ten ostatni aspekt odnosi się u poety nie tylko do wewnętrznej organizacji tekstu, ale też do relacji międzytekstowych, jak w omawianym tu dyptyku, ale również w innych utworach młodopolskiego twórcy. Współcześni badacze poezji autora *Mojej muzy* zwracają uwagę na cyklizację jako technikę łączenia utworów, ich znaczące usytuowanie względem siebie. Zofia Mocarska-Tycowa analizuje utwór *Tryptyk*, dla którego pierwszej części inspiracją były dokonane przez Rolicza-Liedera przekłady poezji Georgego. Mocarska-Tycowa opisuje związki z malarstwem (zwłaszcza obrazem Johna Everetta Millaisa *Ofelia*), typową dla tryptyku dominację centralnej części utworu i symetrię składników bocznych, semantyczny porządek całości i elementy spajające (np. symbolika wody), a przede wszystkim wysoko ocenia dzieło krakowskiego poety:

Tryptyk Rolicza-Liedera jest bezsprzecznie utworem wybitnym, mistrzowsko spełniającym formę gatunkową i zarazem – poprzez świetność owej formy reprezentujący wysoki, szlachetny poziom gustu estetycznego swojej epoki. Możemy w nim odnaleźć całe bogactwo instrumentarium modernistycznej wyobraźni – i zrodzonego przez tę wyobraźnię obrazu świata o tonacji minorowej [...]. Wyobraźnia Liedera jest głęboko osadzona w tradycji kulturowej, operująca bogactwem nawiązań do tradycji literackiej,

---

<sup>18</sup> A. Wiedemann, *Sytuacja muzyki współczesnej i wizje jej rozwoju w prozie powieściowej Młodej Polski*, [w:] *Stulecie Młodej Polski*, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków 1995, s. 507.

<sup>19</sup> A. Poszowski, *Przejawy polskiego modernizmu w przeobrażaniu tworzywa dźwiękowego*, [w:] *Muzyka polska a modernizm...*, s. 114–115.

malarskiej, ale i do oralnej, baśniowej, przetwarzająca je. Jego tryptyk posługuje się mową znaków wypracowanych i utwierdzonych w tradycji sztuki – i to go bardzo zbliża do archiwzoru, tryptyku plastycznego<sup>20</sup>.

Powyższy przykład pokazuje także pozamuzyczne poszukiwania Rolicza-Liedera. Badaczka proponuje ikonologiczne odczytanie samego tekstu z uwzględnieniem jego symbolistycznej wielowarstwowości. Nie czyni tego jednak w kontekście ekfrastyczności, chociaż uwzględniła to pojęcie i mogłoby ono znaleźć w analitycznym wywodzie swoje uzasadnienie. Nie można natomiast uznać części dyptyku *Modlitwa na organy* za utwory przyjmujące cechy ekfrazy muzycznej<sup>21</sup>, bo mimo że ich rekursywność przypomina monotonne powtarzanie opartej na ścisłej polifonii fugi, ponawiane epiforyczne „zbudź się” i „spijże” brzmi jak zamykająca koda, a cały utwór wykazuje muzyczne „powinowactwa” – trudno wskazać jednoznacznie konkretne dzieła muzyczne, które Rolicz-Lieder literacko interpretuje.

Trzeba by raczej mówić o intersemiotyczności<sup>22</sup> tej literatury z jednej strony i z drugiej – o jej transsemiotyczności<sup>23</sup>. Intersemiotyczność podkreśla współdziałanie na jakimś obszarze dwóch semiosfer, jednak przy zachowaniu ich odrębności, a w tym wypadku *Modlitwa na organy* stanowi efekt interdyscyplinarnego oddziaływania i twórczych poszukiwań poety w sferze „pomiędzy”, jest rezultatem wyboru i eksponowania określonych cech muzycznych i literackich. Relacje intersemiotyczne prowadzą do zależności intertekstualnych, ujawniających się punktowo i holistycznie, odsyłających też do określonych zabiegów, typów czy gatunków dzieł literackich i muzycznych. Z kolei zespolenie dwóch dziedzin w utworach-komponentach dyptyku, także łącznie stanowiących określoną znakową strukturę, ma w dziele trwały charakter i obejmuje całość, co wskazywałoby na transsemiotyczność. Wszystko jednak odbywa się u Rolicza-Liedera w przestrzeni tekstu literackiego i praktyce tekstowej, to literatura ustala zakres referencji dla muzyki ewokowanej poprzez tekst, a skomplikowane inter- czy transmedialne kombinacje semiosfer przyniosą dopiero następne dziesięciolecia rozwoju technik artystycznego przekazu. Nie ulega jednak wątpliwości, że młodopolski twórca znalazł się wśród animatorów i prekursorów szeroko rozumianej syntezy sztuk.

<sup>20</sup> Z. Mocarska-Tycowa, *O tryptykach Wacława Rolicza-Liedera i Kazimierza Wierzyńskiego*, [w:] *Cykle i cykliczność. Prace dedykowane Pani Profesor Krystynie Jakowskiej*, red. A. Kieźuń, D. Kulesza, Białystok 2010, s. 253–254.

<sup>21</sup> Stworzenie wyznaczników gatunkowych ekfrazy muzycznej postuluje P. Kierzek-Trzeciak, *Ekfrazy muzyczne, czyli o opisie muzyki raz jeszcze. Rozważania wstępne*, [w:] *Młodopolska synteza sztuk*, red. H. Ratuszna, R. Sioma, Toruń 2010, s. 49–59.

<sup>22</sup> Zob. *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. Studia, red. S. Balbus, A. Hejmej, J. Niedźwiedz, Kraków 2004.

<sup>23</sup> Dla obu tych kategorii zakres znaczeniowy próbowała ustalić E. Szczęsna, *Wprowadzenie do poetyki intersemiotycznej*, [w:] *Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk...*, s. 29–38.



## Wacław Rolicz-Lieder's literary and musical diptych

### Abstract

The hybridity of the Young Poland's modernist literature stems from the ideology of correspondence between literature and arts. Wacław Rolicz-Lieder's *Modlitwa na organy* (*A Prayer for Pipe Organ*) from the *Poems III* (1895) volume presents links between literature and music. The poet's fondness for music and his attempts at composing it testify to his sensitivity for musical qualities of language. Rolicz-Lieder was constantly looking for new verse structures, he probed the musicality of his poetic phrases, resorted to musical forms of expressions (e.g. fugue, coda), created multi-sensory synaesthesias with a prominent acoustic component. These features can be observed also in *A Prayer for Pipe Organ*. The relationship between the two parts of the diptych (the lullaby and 'the wake-up song') can be described as a figure of speech called chiasmus, whereby two structures, analogous in terms of semantic content and syntactic construction, are symmetrically reversed. Rolicz-Lieder's diptych is a conscious artistic design, mirroring the specificity and technical capacities of the eponymous organ. Although the referential scope for music is ultimately determined by literary forms, the poet manages nevertheless to reproduce a musical composition in literature.