



Melodyczność i muzyczność poezji młodopolskiej

- [Wprowadzenie](#)
- [Przeczytaj](#)
- [Audiobook](#)
- [Sprawdź się](#)
- [Dla nauczyciela](#)

Bibliografia:

- Źródło: Konrad Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [w:] tegoż, *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 262.
- Źródło: Jan Kasprówicz, *Święty Boże, Święty Mocny*, [w:] tegoż, *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska). Antologia*, oprac. J. Bajda, wybór J. Bajda, Wrocław 2007, s. 214–215.
- Źródło: Maria Podraza-Kwiatkowska, *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, [w:] tegoż, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 51.
- Źródło: Bolesław Leśmian, *Mak [z cyklu „Ballady”]*, [w:] tegoż, *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska). Antologia*, oprac. J. Bajda, wybór J. Bajda, Wrocław 2002, s. 470–471.
- Źródło: Tadeusz Miciński, *Orland szalony (fragmenty)*, [w:] .
- Źródło: Tadeusz Miciński, *Stryga*, [w:] .



Melodyczność i muzyczność poezji młodopolskiej

William Michael Harnett, *Martwa natura ze skrzypcami*, 1886

Źródło: domena publiczna.

Czy wiersz ma swoją melodię? Niektórzy twórcy przełomu XIX i XX wieku uważali, że tak. Zapis tekstowy poezji traktowali podobnie jak muzyczną partyturę – odczytanie wiersza miało wprowadzać odbiorcę w szczególny nastrój, oddziaływać na niego brzmieniowymi właściwościami słów. Upodobnienie języka liryki do muzyki miało oznaczać nobilitację sztuki poetyckiej. Szczególnie symboliści dostrzegali w tym szansę na oddzielenie literatury od przyziemnej rzeczywistości i zbliżenie jej do absolutu.

Twoje cele

- Rozpoznaś melodyczne i muzyczne cechy wybranych młodopolskich wierszy.
- Wyjaśnisz, jaką funkcję w poetyce tych utworów pełnią środki stylistyczne wykorzystujące dźwiękowe właściwości słów.
- Powiążesz muzyczność utworów poetyckich z założeniami symbolizmu.
- Opiszysz, na czym polega śpiewność wiersza.

Przeczytaj

Synteza sztuk

Związek poezji z muzyką ma rodowód starożytny, kiedy liryka była zazwyczaj śpiewana. Dopiero rozpowszechnienie pisma, a później druku zmieniło podstawowy sposób odbioru liryki, a także jej tworzenia. Późniejsze, romantyczne dążenie do łączenia ze sobą różnych przejawów artystycznej twórczości wynikało natomiast z chęci przywrócenia rajskej jedności człowieka z Bogiem, która rozpadła się z powodu upadku pierwszych ludzi. Idea syntezy sztuk, przeciwstawiająca się odchodzeniu od transcendencji na rzecz materii, stopniowo zyskiwała na znaczeniu w XIX wieku. Miała ogromne znaczenie dla romantyków, a w drugiej połowie stulecia zaowocowała odważnymi próbami tworzenia dzieł odwołujących się do różnych dziedzin sztuki, bez wyraźnego podziału na materię słowa i dźwięku. Tendencja ta stała się zauważalna szczególnie w twórczości symbolistów zainteresowanych powinowactwem zmysłów i poszukujących w sztuce środków ekspresji służących do wyrażania doświadczeń duchowych.



Jacek Malczewski, *Muzyka* [lewa część tryptyku], 1906

Źródło: domena publiczna.

Muzyka jako sztuka najczystsza

Dla symbolistów najdoskonalszym wyrazem uczuć i emocji była muzyka – zwłaszcza instrumentalna, jako sztuka całkowicie pozbawiona odniesienia do treści intelektualnych. Zwracali uwagę na to, że melodia utworu muzycznego nie zawiera żadnej konkretnej treści intelektualnej, lecz odzwierciedla bliżej nieokreślone nastroje. Jej znaczenia nie można dokładnie opisać, a mimo to odbiorcy podczas słuchania odnajdują w niej zagadkowe

podobieństwo do własnych wewnętrznych przeczuć. Dlatego też symboliści postulowali zbliżenie języka poetyckiego do muzyki. Odtąd prawdziwa poezja miała oddawać to, czego nie można nazwać zwykłymi słowami i czego nie da się pojąć, lecz warto to przeżyć – tak samo jak przeżywa się słuchanie utworu muzycznego. Specjalizowali się więc w wierszach niejednoznacznych, pełnych poetyckich, metaforycznych obrazów.

Jednocześnie sama muzyka stała się wówczas popularnym tematem literackim. Jak zauważył Konrad Górski:

((Konrad Górski

Muzyka w opisie literackim

Druga połowa stulecia [XIX w. – przyp. aut.] przyniosła dalsze zbliżenie obu sztuk. Z jednej strony wpłynął na to Wagner swoją ideą dramatu muzycznego, mającego być syntezą wszystkich sztuk, ale przede wszystkim muzyki i poezji, z drugiej – doszli do głosu symboliści ze słynną *Art poétique* Verlaine'a jako proklamacją nowej szkoły poetyckiej. Ukształtowanie dzieła poetyckiego według zasad kompozycji muzycznej (przykładem *Hymny* Kasprowicza) stało się ideałem poezji symbolistów.

Wobec stanowiska, jakie zajęła muzyka w świadomości całego społeczeństwa, a zwłaszcza świata intelektualistów, musiała również nabrać znaczenia jako temat literacki. Stało się więc obowiązkiem bohaterów literackich reagować na muzykę i mieć przeżycia muzyczne. Jeśli jakiś autor był sam mało muzykalny, to ograniczał się do kreślenia piorunujących skutków muzyki na słuchaczy [...].

Źródło: Konrad Górski, *Muzyka w opisie literackim*, [w:] tegoż, *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 262.



Jacek Malczewski, *Muzyka* [środkowa część tryptyku], 1906

Źródło: domena publiczna.

Muzyka jako sztuka najczystsza

Poezja Młodej Polski przyniosła liczne przykłady tematyizacji muzyki. Metaforyka oparta na odniesieniach do właściwości dźwięku stała się w epoce niezwykle popularna – wystarczy wspomnieć jeden z najsłynniejszych liryków Kazimierza Przerwy-Tetmajera *Melodia mgieł nocnych* (*Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym*) czy *Dzwony* Leopolda Staffa. Autorzy nazywali swoje utwory, używając terminów muzycznych: Tetmajer pisał „*preludia*”, Tadeusz Miciński stworzył wiersz o tytule *Nokturn*, a Jan Kasprowicz napisał swoje *Hymny*, w których nawiązał do konstrukcji tego rodzaju pieśni muzycznych i wprowadził w nich charakterystyczne środki stylistyczne, takie jak wykrzyknienia, powtórzenia, apostrofy czy *aliteracje*:

((Jan Kasprowicz

Święty Boże, Święty Mocny

[fragment]

O niezgłębione, nieobjęte moce!

Skrzydłami trzepocę
jak ptak ten nocny,
któremu okiem kazano skrawionem
patrzeć w blask słońca...

Święty Boże! Święty Mocny!
Święty a Nieśmiertelny!...

A moje skrzydła plami
krew, która cieknie bez końca
z mojego serca...
A oko moje zachodzi mgłą,
która jest skonem
i mego serca, i duszy mej!

Niech będzie skonem i Twoim!...
Święty Boże! Święty Mocny!
Święty a Nieśmiertelny,
zmiłuj się nad nami!
I niechaj łzy,
które o jasnym poranku
wiszą na kłosach wypoczętych zbóż
lub szkliwą pianą okrywają kępy
w sen otulonych traw,
zmieniają się w głośnie skargi
i bez ustanku
płyną do Twoich zórz...
Niechaj rozszarpią na strzępy
na krwawe szmaty
łuny świtowe, powstałe nad ziemią,
gdzie ból i rozpacz drzemią,
ogromne, przez Szatana zapłodnione światy,
a może przez Ciebie,
o Święty, Nieśmiertelny, Święty, Mocny Boże!

Dlaczego moje li wargi
mają wyrzucać krwawą pieśń?!
Płacz ze mną!
Dlaczego sam mam iść w tę przestrzeń, ciemną,
choć żar południa pali się w przestworze?...

Dlaczego sam mam wlec się na rozdroże,
ku tym pochyłym krzyżom,
którym na czarne ramiona
kracząca siada wrona
i dziobem zmarłe rozsypuje próchno?

Niech głuche żale nie głuchną!...

Idź ze mną!

Źródło: Jan Kasprówicz, *Święty Boże, Święty Mocny*, [w:] tegoż, *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska). Antologia*, oprac. J. Bajda, wybór J. Bajda, Wrocław 2007, s. 214–215.

Dźwiękowe właściwości języka

Samo wykorzystanie dźwiękowych właściwości języka, takich jak widoczne w utworze Kasprówicza powtórzenia i wykrzyknienia, nie oznacza jeszcze, że wiersz jest muzyczny. Recytacja poezji ma wiele wspólnych elementów z melodią utworu instrumentalnego, lecz posługuje się innym tworzywem. Podobnie jak w utworze muzycznym, może występować w niej **rytm**, lecz polega on na regularnym rozłożeniu akcentów i powtarzalnej liczbie sylab w kolejnych wersach, a nie na następstwie taktów. Chociaż w obu przypadkach mówi się o „rytmie”, zjawiska te różnią się od siebie. Rytm w poezji nie jest tym samym, co rytm w muzyce – należy go traktować jako pojęcie metaforyczne. Mechanizmy rządzące poetyką wiersza i kompozycją utworu muzycznego są do siebie podobne, ale nie są tożsame.



Jacek Malczewski, *Muzyka* [prawa część tryptyku], 1906

Źródło: domena publiczna.

Symboliści dążyli jednak do jak najściślejszego zespolenia obu sztuk. Wykorzystywali szeroki wachlarz środków stylistycznych opartych na brzmieniowych walorach słów, a niekiedy opierali na nich całą koncepcję wiersza. Treść poszczególnych wersów traciła wówczas na znaczeniu – wiersz stawał się zbiorem słów dobranych według ich brzmienia. Tak został napisany między innymi *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa: kolejne strofy utworu opisują nowe szczegóły [pejzażu poetyckiego](#), lecz nie wnoszą niczego nowego do jego treści. Ich funkcją jest kreowanie i podtrzymywanie specyficznego nastroju wiersza, podobnie jak ma to miejsce w przypadku sekwencji dźwięków w utworze muzycznym.

Takie podejście do uprawiania sztuki poetyckiej było często krytykowane przez kolejne pokolenie zarzucające młodopolanom beztreściowość i niejasność ich liryki. Jednocześnie – jak wskazuje Maria Podraza-Kwiatkowska – symboliści dali początek nowemu myśleniu o sztuce słowa. Umożliwili usamodzielnienie się poezji, odnalezienie jej nowej roli polegającej na poszukiwaniu indywidualnych sposobów użycia języka. Pojawiło się przekonanie, że poezja nie powinna opisywać rzeczywistości, lecz ją kreować:

((Maria Podraza-Kwiatkowska

Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych

[fragment]

[...] zagrożenie symbiozy muzyki i literatury istniało już *implicite* w teorii [symbolizmu](#). Symbolizm bowiem zwrócił uwagę na tworzywo poezji: na język. Ponieważ poezja nie rozporządza – jak inne sztuki – własnym tworzywem, starano się stworzyć specjalny język poetycki różniący się od codziennie używanej mowy. To oparcie poetyki na teorii językowej doprowadziło do kultu słowa, do wiary w jego możliwości kreacyjne, do eksperymentów językowych, do zerwania z językiem utartym, zbanalizowanym. Zapewne; ów nowy język tworzony był na wzorcu muzyki. Ale samo zwrócenie uwagi na swoje tworzywo zapowiadało usamodzielnienie się literatury. Dlatego Julian Przyboś mógł potem napisać, że w Polsce poeci nie zdają sobie sprawy z tego, iż „od czasu rewolucji symbolistów mowa poetycka zdążyła do swojej specyficzności”.

Źródło: Maria Podraza-Kwiatkowska, *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, [w:] tegoż, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. 51.

Śpiewność poezji Młodej Polski

Poza usiłowaniami zbliżenia kompozycji wiersza do utworu muzycznego, w poezji Młodej Polski istotną była także tradycyjna śpiewność i melodyjność, obecna w liryce od samych jej początków. Artyści tworzyli utwory na podobieństwo pieśni, wprowadzając do nich powtarzane refreny, zachowując strukturę zwrotkową, a także regularność sylab, akcentów i rymów. Stylizowali je niekiedy na piosenki ludowe. Z **folkloru** czerpali zarówno Kazimierz Przerwa-Tetmajer, którego debiutancki tom (1891) uznaje się za początek nowej epoki, jak i Bolesław Leśmian – reprezentant ostatniego pokolenia Młodej Polski, którego większa część twórczości przypada już na następny okres literacki.



Włodzimierz Tetmajer, *Muzykanci w Bronowicach*, 1891

Źródło: domena publiczna.

Leśmian pisał utwory w oparciu o melodię wiersza, lecz w przeciwieństwie do symbolistów nie wyrażał przeżyć duchowych, a sensualne. W swojej niejednoznacznej poezji, pełnej eksperymentów językowych i **neologizmów**, odwoływał się do nieokiełznanej siły zmysłów, do siły natury – tak zwanej :

((Bolesław Leśmian

Mak [z cyklu „Ballady”]

[fragment]

Za chruścianym stanęła witakiem,
A boginiak już czyhał za krzakiem –
Pogiął kibić, zagarnął twarz białą
I mięśniami pościskał jej ciało!
A ty śpiewaj, śpiewulo –

A ty zgaduj, zgadulo!
I mięśniami pościskał jej ciało.

Tchem się swoim do tchu jej przedostał,
Dreszczem nagłym dreszczowi jej sprostał,
Sponiewierał wargami w ustroniu,
Obezdolił pieszczotą na błoniu!
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!
Obezdolił pieszczotą na błoniu.

I wykochał jej nogi i ręce,
I wykochał oddechy dziewczęce,
I z chichotem odrzucił na siano
Tę dziewczynę, przez niego ospaną!
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!
Tę dziewczynę, przez niego ospaną.

„Dokąd pójde – na które cmentarze?
Jak się Bogu na oczy pokażę?
Ni mi klęknąć na grzeszne kolano,
Ni przeżegnać się dłonią zbrukaną!”
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!
„Ni przeżegnać się dłonią zbrukaną”.

Wspominając jego wargi ssące,
Mak czerwony zerwała na łące.
Pełna lęku i wstydu i zmazy
Przeżegnała się makiem trzy razy!
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!
Przeżegnała się makiem trzy razy.

Rozewrzyjcie na niebie rozstaju
Wszystkie wrota do mego wyraju,
Bo ja w niebie dziewczynę mieć muszę
Tę, co makiem przeżegnała duszę!
A ty śpiewaj, śpiewulo -
A ty zgaduj, zgadulo!
Tę, co makiem przeżegnała duszę.

Źródło: Bolesław Leśmian, *Mak [z cyklu „Ballady”]*, [w:] tegoż, *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska). Antologia*, oprac. J. Bajda, wybór J. Bajda, Wrocław 2002, s. 470–471.

Słownik

aliteracja

(fr. *allitération* < ang. *alliteration* < łac. *littera*) – rodzaj instrumentacji głoskowej polegający na powtarzaniu tych samych liter bądź sylab w kolejnych wyrazach w zdaniu (zazwyczaj na początku)

élan vital

(fr. – pęd życiowy) – według filozofii Henri Bergsona wewnętrzna siła rzeczywistości, będąca źródłem i motorem jej rozwoju, twórczej ewolucji

folklor

(ang. *folk-lore* – wiedza ludu) – wieloskładnikowa forma ludowej kultury symboliczno-artystycznej. Wyodrębnia się folklor słowny, muzyczny, taneczny, widowiskowy, a także plastyczny. Przekazy folklorystyczne jako dominujące są typowe dla społeczności pierwotnych i plemiennych. W społeczeństwach stanowo-klasowych funkcjonują jako kultury nieoficjalne, środowiskowe; w społeczeństwie masowym stają się reliktowe bądź występują w postaci subkultur. Folklor charakteryzuje się względnie stabilnym modelem świata, który może funkcjonować w kulturze opartej na piśmie i druku, np. w piśmiennictwie ludowym oraz w literaturze brukowej i popularnej. W społeczeństwach organizacyjnych i masowych problematykę folkloru łączy się ze specyfiką światopoglądu potocznego, niewyspecjalizowanego, charakteryzującego się spontanicznością ekspresji, alternatywnością wzorów i norm zachowań

hymn

(gr. *hýmnos* – pieśń pochwalna) – pieśń pochwalna o charakterze podniosłym i odświętnym, kierowana do bóstwa, bohatera, ojczyzny, idei lub wyjątkowego wydarzenia. Gatunek powstał w starożytności; w średniowieczu miał przede wszystkim charakter religijny – hymny stały się częścią kościelnych nabożeństw; współcześnie są kojarzone przede wszystkim z pieśniami państwowymi

konsonans

(łac. *consonans* – razem brzmiący) – współbrzmienie spółgłosek

neologizm

(gr. *néos* – nowy; *lógos* – słowo, nauka) – jednostka nowo wprowadzona do systemu językowego (wyraz, wyrażenie, forma gramatyczna, znaczenie lub konstrukcja składniowa)

nokturn

(łac. *nocturnus* – nocny) – instrumentalny utwór muzyczny; w okresie romantyzmu miniatura instrumentalna, zwykle w formie 3-częściowej, głównie na fortepian (twórcą tego gat. był John Field, czołowym przedstawicielem – Fryderyk Chopin), również na orkiestrę lub zespół kameralny

pejzaż poetycki

w literaturze świat przedstawiony za pomocą poetyckiego języka

poliptoton

(gr. *polýptōton* – przeniesienie) – zestawienie ze sobą wyrazów powiązanych etymologicznie, jeden z rodzajów powtórzenia

preludium

(łac. *praeambulum*) – początkowo krótki utwór o charakterze improwizacyjnym na organy lub lutnię, z fragmentami akordowymi i figuracyjnymi; w okresie baroku wstęp do suity lub fugi; samodzielne preludia fortepianowe komponowali między innymi Fryderyk Chopin, Claude Debussy i Karol Szymanowski

rytm

(łac. *rhythmus* > gr. *rytmos*) – zjawisko polegające na powtarzaniu elementów wyodrębnionych brzmieniowo w obrębie tekstu

symbol

(gr. *symbolon*) – wieloznaczny, postrzegany zmysłowo odpowiednik jakości niemających określenia w systemie językowym, opierający się na sugerowaniu wzruszeń i nastrojów, w przeciwieństwie do alegorii nie posiadający utrwalonego w kulturze znaczenia

symbolizm

(gr. *symbolon* – symbol) – kierunek w sztuce zapoczątkowany przez poetów francuskich w II połowie XIX wieku, zakładający rezygnację z bezpośredniego opisu emocji, opierający się na sugerowaniu wzruszeń i nastrojów, operujący wieloznacznymi symbolami w celu wyrażenia treści, które nie mają określenia w systemie językowym

Audiobook

Polecenie 1

Na podstawie audiobooka zdefiniuj, czym jest ton ogólny utworu poetyckiego.

Polecenie 2

Wyjaśnij, na czym – według Zgorzelskiego – polega analogia między poezją a muzyką. Sformułuj wypowiedź pisemną.

Audiobook można wysłuchać pod adresem: <https://zpe.gov.pl/b/PRurNB7hk>

Czesław Zgorzelski

Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej [fragmenty]

Refleksje badaczy literatury nad powiązaniem poezji i muzyki prowadziły niejednokrotnie do nieporozumień. Ich źródłem było między innymi specyficzne pojmowanie twórczości lirycznej przez pokolenie Młodej Polski, które podkreślało wzajemne związki obu sztuk silniej niż działo się to na przykład w romantyzmie. Często używana przez nich kategoria „nastrojowości” miała się wiązać między innymi z „muzycznymi” właściwościami liryki. Koncentracja na wartości fonicznej tekstu była charakterystyczna dla twórców impresjonizmu i symbolizmu. Nie posługiwali się oni jednak w tym zakresie ścisłą nomenklaturą, stosując zamiennie pojęcia „melodia” wiersza, „muzyczność” czy „śpiewność”. Ten brak precyzji przeniknął później do badań literackich. Posługiwano się w nich niekiedy fałszywymi analogiami między muzyką a poezją, które stanowią jednak dwa odrębne rodzaje wypowiedzi.

Próbie uporządkowania terminologii badań nad powiązaniem obu sztuk podjął Czesław Zgorzelski w artykule *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*. Podkreślił, że poszczególne środki stylistyczne zwracające uwagę na dźwiękowe walory słów, nie świadczą jeszcze o tym, by cały utwór można było uznać za muzyczny. Decyduje o tym dopiero „koncepcja” wiersza i jego „ogólny ton”. Dla zobrazowania tego stwierdzenia badacz zacytował słowa Bolesława Leśmiana z *Traktatu o poezji*:

„Każdy poeta gra na jakimś instrumencie muzycznym” – powiada Leśmian [...]. „Tym instrumentem, który częstokroć symbolizuje szkołę literacką – mówi dalej – bywa lutnia, lira, flet, cytra, ligawka, fujarka”.

Mowa tu już nie o jakimś jednym wydzielonym elemencie poezji zbliżającym ją do muzyki [...]. Chodzi o niepodzielną całość sztuki lirycznej w jej tradycyjnym nawiązywaniu do muzyki; mowa o jej najogólniejszej, podstawowej, można by rzec: przedwstępnej niejako koncepcji utworu, która towarzyszy jego narodzinom i powstawaniu. Poznajemy ją najczęściej od razu, od pierwszych słów wiersza. I umiemy zazwyczaj nastawić swój odbiór na właściwe fale nadawcze; staramy się dostroić nasze czytelnicze „rozumienie” tekstu do „tonacji” danego dzieła. [...]. Często nie będzie to żaden z wymienionych przez Leśmiana instrumentów muzycznych. Czasem owo odbiorcze „nastawienie” poprowadzić wypadnie nie ku muzyce i nie ku śpiewie, ale na przykład ku retoryce przemówienia, czy kiedy indziej – ku stylizowanej swobodzie rozmowy. Czy – jak bywa w poezji dzisiejszej – ku rzeczowej, pozornie obiektywnej prozie rozważań poznawczych. Wszystko [...] zależy od ogólnej koncepcji wypowiedzi.

To ona wyznacza ów ton ogólny utworu, w którym niekiedy – i nie tak rzadko chyba – dosłuchamy się czegoś, jakby analogii do towarzyszącej „muzyki mimicznej”. W niej właśnie zwykliśmy widzieć indywidualną odrębność utworu, ów ład, który zespała i organizuje go w grę wszystkich środków wyrazu. Jest to może owo jakieś przedwstępne, zapładniające „słyszenie” rodzącego się tekstu przez twórcę, zanim jeszcze utrwalił go na piśmie. Jakaś siła układająca całość w przedziwną organizację różnorodnych czynników wypowiedzi.

Aby wyjaśnić, na czym polega owa muzyczna spójność poezji, Zgorzelski po raz kolejny cytuje Leśmiana:

[...] Leśmian; ową „organizację” poetycką widzi w rytmie szeroko przezeń pojmowanym. Z nim „związane są rozmaite możliwości twórcze wiersza”:

[...] pozwala gromadzić w wierszu coś, co się rozwija i upływa w słowach i poza słowami [...]. To coś upływa na kształt powtarzalnej melodii, którą można raz jeszcze od początku do końca zaśpiewać z tym przeświadczeniem, że znów tak samo jak dawniej zacznie

istnieć i trwać – i tak samo jak dawniej skona, zachowując za każdym zgonem tę samą rytmiczną zdolność zmartwychwstania. Poznajemy wiersz nie tylko po jego słowach i treści, ale i po tej właśnie poza słowami i poza treścią ustalonej w naszej pamięci bezsłownej melodii.

Wiersz – mówi dalej Leśmian – jest „samodzielnym tworem słownym, który się z magii słów narodził i tę magię nadal uprawia”.

Zgorzelski uznaje za „muzyczne” te utwory liryczne, które oddziałują na odbiorcę swym całościowym ukształtowaniem – charakterystycznym tonem zauważalnym podczas lektury. Dostrzega powiązanie między poezją a muzyką wszędzie tam, gdzie kompozycja brzmieniowa słów jest dla wiersza równie istotna, jak jego treść.

Powiedzmy wprost: wśród różnych konstrukcji poetyckich są takie, które swe wartości liryczne wyrażać próbują nie tyle pojęciową, emocjonalną i obrazową wymownością tekstu, ile przede wszystkim nastrojową sugestywnością nieokreślonych, uogólnionych i wieloznacznych jego sugestii, których gra, trudna do przetłumaczenia na język konkretów, przypominać może estetyczne oddziaływanie utworów muzycznych. Jest to coś w rodzaju owej „muzyki literackiej”, o której pisał Borowy, analizując znaczenie figur mitologicznych w „Nocy Listopadowej” Wyspiańskiego. Każda z nich „wciąga z sobą [...] cały łańcuch asocjacji wyobrazeniowych i uczuciowych”, które w miarę rozwijania się utworu „stają się tkaniną asocjacyjną”, pozwalającą wyrazić poecie jego „niezwykłe”, trudne do wypowiedzenia, „stany duchowe”.

Najwyraźniej jawi się to w liryce śpiewnej, w której normalna równowaga pojęciowych i fonicznych wartości zestawień słownych naruszana bywa niekiedy na rzecz nastrojowej i swobodnie asocjacyjnej gry znaczeń podsuwanych głównie przez dźwiękowe, rytmiczne oraz intonacyjne skojarzenia tekstu. Ich poetyckie oddziaływanie może mieć – jak się zdaje – wiele zbieżności z metodą artystycznego wypowiedzania się konstrukcji muzycznych.

Między poezją a muzyką można więc dostrzec analogię. Sztuka liryczna daje liczne przykłady utworów ukształtowanych na podobieństwo dzieła muzycznego, których poszczególne elementy składowe (w tym przypadku słowa) tworzą za pomocą współbrzmienia nową jakość artystyczną, tak samo jak następstwo dźwięków tworzy niepowtarzalną melodię.

Sprawdź się

Pokaż ćwiczenia:   

Ćwiczenie 1



Które kierunki literackie przełomu XIX i XX wieku podkreślały powiązania między poezją a muzyką?

Zaznacz prawidłowe odpowiedzi.

☐ naturalizm

☐ symbolizm

☐ ekspresjonizm

☐ impresjonizm

Ćwiczenie 2



Oceń prawdziwość zdań. Zaznacz Prawda, jeśli zdanie jest prawdziwe, lub Fałsz – jeśli jest fałszywe.

Zdanie	Prawda	Fałsz
W okresie Młodej Polski muzyka stała się istotnym tematem literackim.	☐	☐
Twórcy doby modernizmu jako pierwsi podjęli próbę zbliżenia tworzywa literackiego do muzyki.	☐	☐
Użycie środków stylistycznych opartych na brzmieniowych właściwościach języka oznacza, że wiersz można uznać za muzyczny.	☐	☐
Młodopolanie wykorzystywali dźwiękowe walory poezji, aby wyrazić wewnętrzne przeżycia niemające swojej nazwy.	☐	☐

Ćwiczenie 3



Połącz cytaty z odpowiednim pojęciem.

apostrofa

„Za chruścianym stanęła witakiem, /
A boginiak już czyhał za krzakiem - /
Pogiał kibić, zagarnął twarz białą /
I mięśniami pościskał jej ciało! / A ty
śpiewaj, śpiewulo - / A ty zgaduj,
zgadulo!”

tematyzacja muzyki

„Trombita Sądu nad tobą rozbrzmiewa”

instrumentacja głoskowa

„O niezgłębione, nieobjęte moce!”

refren

„I limb szumy powiewne
i w smrekowym szept borze”

Źródła:

Jan Kasprówicz, *Święty Boże, Święty Mocny* [fragment], [w:] *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska). Antologia*, wstęp, wybór tekstów i opracowanie J. Bajda, Wrocław 2007, s. 214.

Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Melodia mgieł nocnych (Nad Czarnym Stawem Gąsienicowym)*, [w:] tegoż, *Poezje*, Warszawa 1980, s. 230.

Bolesław Leśmian, *Mak* [z cyklu „Ballady”], [w:] *Poezja drugiej połowy XIX wieku (pozytywizm – Młoda Polska). Antologia*, wstęp, wybór tekstów i opracowanie J. Bajda, Wrocław 2007, s. 470.

Jan Kasprówicz, *Dies irae*, [w:] tegoż, *Wybór poezji*, oprac. J.J. Lipski, Kraków 1990, s. 163.

Ćwiczenie 4



Zdefiniuj, na czym polegała „śpiewność” w wybranych wierszach młodopolskich.

Ćwiczenie 5



Wyjaśnij, w jaki sposób Jan Kasprowicz wykorzystał dźwiękowe właściwości języka w hymnie *Dies irae*. Sformułuj wypowiedź pisemną.

Ćwiczenie 6



Wskaż jeden z powodów, dla których – twoim zdaniem – młodopolscy poeci dążyli do zbliżenia języka liryki do muzyki. Sformułuj wypowiedź pisemną.

Tekst do ćwiczeń 7. i 8.

((Boleśław Leśmian

Mak [z cyklu „Ballady”]

Za chruścianym stanęła witakiem,
A boginiak już czyhał za krzakiem –
Pogiął kibić, zagarnął twarz białą
I mięśniami pościskał jej ciało!
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!

I mięśniami pościskał jej ciało.
Tchem się swoim do tchu jej przedostał,
Dreszczem nagłym dreszczowi jej sprostał,
Sponiewierał wargami w ustroniu,
Obezdolił pieszczotą na błoniu!

A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!

Obezdolił pieszczotą na błoniu.
I wykochał jej nogi i ręce,
I wykochał oddechy dziewczęce,
I z chichotem odrzucił na siano
Tę dziewczynę, przez niego ospaną!
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!

Tę dziewczynę, przez niego ospaną.

„Dokąd pójde – na które cmentarze?
Jak się Bogu na oczy pokażę?
Ni mi klęknąć na grzeszne kolano,
Ni przeżegnać się dłonią zbrukaną!”
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!

„Ni przeżegnać się dłonią zbrukaną”.
Wspominając jego wargi ssące,
Mak czerwony zerwała na łące.
Pełna lęku i wstydu i zmazy
Przeżegnała się makiem trzy razy!
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!
Przeżegnała się makiem trzy razy.

Rozewrzyjcie na niebie rozstaju
Wszystkie wrota do mego wyraju,
Bo ja w niebie dziewczynę mieć muszę
Tę, co makiem przeżegnała duszę!
A ty śpiewaj, śpiewulo –
A ty zgaduj, zgadulo!
Tę, co makiem przeżegnała duszę.

Ćwiczenie 7



Wskaż w wierszu Bolesława Leśmiana środki poetyckie oparte na brzmieniowych właściwościach słów. Podaj przykłady.

ŚRODEK STYLISTYCZNY	CYTAT

Ćwiczenie 8



Czy *Mak* Leśmiana można uznać za wiersz muzyczny? Uzasadnij swoją opinię.

Praca domowa

Wskaż przykłady znanych ci wierszy młodopolskich, w których ważną rolę pełnią melodyczne środki stylistyczne.

Dla nauczyciela

Autor: Joanna Oparek

Przedmiot: Język polski

Temat: Melodyczność i muzyczność poezji młodopolskiej

Grupa docelowa:

III etap edukacyjny, liceum ogólnokształcące, technikum, zakres podstawowy

Podstawa programowa:

Zakres podstawowy

Treści nauczania – wymagania szczegółowe

I. Kształcenie literackie i kulturowe.

1. Czytanie utworów literackich. Uczeń:

1) rozumie podstawy periodyzacji literatury, sytuuje utwory literackie w poszczególnych okresach: starożytność, średniowiecze, renesans, barok, oświecenie, romantyzm, pozytywizm, Młoda Polska, dwudziestolecie międzywojenne, literatura wojny i okupacji, literatura lat 1945–1989 krajowa i emigracyjna, literatura po 1989 r.;

4) rozpoznaje w tekście literackim środki wyrazu artystycznego poznane w szkole podstawowej oraz środki znaczeniowe: oksymoron, peryfrazę, eufonię, hiperbolę; leksykalne, w tym frazeologizmy; składniowe: antytezę, paralelizm, wyliczenie, epiforę, elipsę; wersyfikacyjne, w tym przerzutnię; określa ich funkcje;

2. Odbiór tekstów kultury. Uczeń:

6) odczytuje pozaliterackie teksty kultury, stosując kod właściwy w danej dziedzinie sztuki;

III. Tworzenie wypowiedzi.

1. Elementy retoryki. Uczeń:

4) wyjaśnia, w jaki sposób użyte środki retoryczne (np. pytania retoryczne, wyliczenia, wykrzyknienia, paralelizmy, powtórzenia, apostrofy, przerzutnie, inwersje) oddziałują na odbiorcę;

2. Mówienie i pisanie. Uczeń:

- 1) zgadza się z cudzymi poglądami lub polemizuje z nimi, rzeczowo uzasadniając własne zdanie;
- 4) zgodnie z normami formułuje pytania, odpowiedzi, oceny, redaguje informacje, uzasadnienia, komentarze, głos w dyskusji;
- 10) w interpretacji przedstawia propozycję odczytania tekstu, formułuje argumenty na podstawie tekstu oraz znanych kontekstów, w tym własnego doświadczenia, przeprowadza logiczny wywód służący uprawomocnieniu formułowanych sądów;

IV. Samokształcenie.

1. rozwija umiejętność pracy samodzielnej między innymi przez przygotowanie różnorodnych form prezentacji własnego stanowiska;
5. dokonuje krytycznej selekcji źródeł;
7. wzbogaca swoją wypowiedź pozajęzykowymi środkami komunikacji;
9. wykorzystuje multimedialne źródła informacji oraz dokonuje ich krytycznej oceny;

Kształtowane kompetencje kluczowe:

- kompetencje w zakresie rozumienia i tworzenia informacji;
- kompetencje w zakresie wielojęzyczności;
- kompetencje cyfrowe;
- kompetencje osobiste, społeczne i w zakresie umiejętności uczenia się;
- kompetencje obywatelskie;
- kompetencje w zakresie świadomości i ekspresji kulturalnej.

Cele operacyjne. Uczeń:

- rozpozna melodyczne i muzyczne cechy wybranych młodopolskich wierszy;
- wyjaśni, jaką funkcję w poetyce tych utworów pełnią środki stylistyczne wykorzystujące dźwiękowe właściwości słów;
- powiąże muzyczność utworów poetyckich z założeniami symbolizmu;
- opíše, na czym polega śpiewność wiersza.

Strategie nauczania:

- konstruktywizm;
- konektywizm.

Metody i techniki nauczania:

- z użyciem e-podręcznika;
- ćwiczeń przedmiotowych;
- z użyciem komputera;
- mapa myśli.

Formy pracy:

- praca indywidualna;
- praca w parach;
- praca w grupach;
- praca całego zespołu klasowego.

Środki dydaktyczne:

- komputery z głośnikami, słuchawkami i dostępem do internetu;
- zasoby multimedialne zawarte w e-materiale;
- tablica interaktywna/tablica, pisak/kreda.

Przebieg lekcji

Przed lekcją:

1. Nauczyciel prosi trzech chętnych uczniów o przygotowanie (w podziale na role) aktorskiego czytania utworu *Mak* Bolesława Leśmiana. Zaznacza, że – ich zadaniem – jest wydobycie w interpretacji aktorskiej elementów muzyczności wiersza.
2. Uczniowie czytają wiersz na forum klasy.
3. Nauczyciel prosi uczniów „z publiczności” o wypowiedź na temat, co – ich zdaniem – łączy język liryki z muzyką.
4. Nauczyciel może wygłosić krótki wykład na temat genezy gatunków liryki i podkreślić, że poezja grecka zawsze była wykonywana przy akompaniamencie instrumentów.

Faza wprowadzająca:

1. Nauczyciel udostępnia uczniom e-materiał „Melodyczność i muzyczność poezji młodopolskiej” i przybliża uczniom temat lekcji. Określa również cele lekcji i ustala kryteria sukcesu
2. Nauczyciel może w kilku zdaniach rozwinąć treść „Wprowadzenia”.

Faza realizacyjna:

1. Nauczyciel poleca uczestnikom zajęć zapoznanie się z tekstem w sekcji „Przeczytaj”. Następnie prosi uczniów o wspólne stworzenie mapy myśli ujmującej odniesienia do muzyki w okresie symbolizmu. Uczniowie podają propozycje, odwołując się do treści sekcji „Przeczytaj” (muzyka jako wyraz uczuć, tematyzacja muzyki, metaforyka

muzyczna, wykorzystanie brzmieniowych właściwości języka, rytm, kompozycja, stylizacja na pieśni ludowe...).

2. Uczniowie przechodzą do sekcji „Audiobook” i zapoznają się z materiałem. Wykonują indywidualnie polecenia 1 i 2. Wybrane osoby prezentują odpowiedzi. Nauczyciel komentuje.
3. Uczniowie przechodzą do sekcji „Sprawdź się” i wykonują indywidualnie ćwiczenia 1, 2, 3, 5 i 6. Ćwiczenie 4 uczestnicy lekcji mogą wykonać wspólnie – wraz nauczycielem, podając propozycje odpowiedzi. Wybrane osoby prezentują pisemne wypowiedzi. Nauczyciel komentuje. Ćwiczenie 7 uczniowie wykonują w parach, natomiast ćwiczenie 8 może być wykonane indywidualnie lub w formie dyskusji moderowanej.
4. Na zakończenie nauczyciel może zainteresować uczniów realizacjami teatralnymi (z muzyką) wierszy Leśmiana, np. nowatorski *Projekt LEŚMIAN* w wykonaniu krakowskiej aktorki Marzeny Ciuły.

Faza podsumowująca:

1. Wybrany uczeń podsumowuje zajęcia, zwracając uwagę na nabyte umiejętności. Nauczyciel wraz z uczniami ocenia, czy zostały spełnione kryteria sukcesu.
2. Nauczyciel w kilku zdaniach podsumowuje muzyczne inspiracje utworów literackich powstałych w okresie Młodej Polski – Bolesława Leśmiana, Jana Kasprówicza, a także Kazimierza Przerwy-Tetmajera i Tadeusza Micińskiego.

Praca domowa:

1. Wskaż przykłady znanych ci wierszy młodopolskich, w których ważną rolę pełnią melodyczne środki stylistyczne.
2. Wyszukaj w internecie i przeczytaj nieznane ci dotąd wiersze Bolesława Leśmiana z cyklu *Ballady*. Zwróć uwagę na charakterystyczne dla poety melodyczne środki stylistyczne.

Materiały pomocnicze:

- Jan Sochoń, *Muzyczność literatury: Leśmian i inni...*, Instytut Filozofii UKSW, Warszawa 2011.
- *Projekt LEŚMIAN* w wykonaniu krakowskiej aktorki Marzeny Ciuły.

Wskazówki metodyczne

- Uczniowie mogą przed lekcją zapoznać się z multimediami z sekcji „Audiobook”, aby aktywnie uczestniczyć w zajęciach i pogłębiać swoją wiedzę.