

POLSKI UNIWERSYTET NA OBCZYŹNIE
W LONDYNIE

ZESZYTY NAUKOWE

SERIA TRZECIA, NR 8, 2020

EWA LEWANDOWSKA-TARASIUK

AKADEMIA PEDAGOGIKI SPECJALNEJ IM. MARII GRZEGORZEWSKIEJ, WARSZAWA
POLSKI UNIWERSYTET NA OBCZYŹNIE, LONDYN

MUZYCZNE ŚWIATY W POEZJI KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

Muzyka na pewno organizowała wyobraźnię Kazimierza Wierzyńskiego i dlatego pozostając w jej światach, poeta werbalizował swoje istnienie w bogactwie znaczeń słownych. Muzyka i sposoby jej wyrażania nie stanowią w tekstach poetyckich ich autora ornamentu artystycznego wyrazu, nie nawiązują do muzyczności dla niej samej, spowitej w jej językowe kody. Przeciwnie, uczyniło to z muzyki w wierszach autora światy sztuki z ich bogactwem myśli. W nich to muzyka, czy muzyczność, począwszy od przywołania muzycznych kodów do muzycznej czasoprzestrzeni, od próby opisu muzyczności ludzkiej duchowości do precyzyjnych skojarzeń ze światem muzycznej sztuki, jej dźwięków, form, gatunków i twórców kreuje świat ludzkiego istnienia na miarę artystycznego, literackiego przekazu w kontekstach muzycznych.

Dlatego właśnie biograficzny portret twórcy tej poezji pozostaje tak silnie związany z egzystencjalnym jestestwem, bogactwem kulturowym, wrażliwością i intelektualną głębią. A muzyczne światy tych wierszy wyrażają i odsłaniają ich tajemnicę ludzkiego trwania. To swoisty fenomen uwikłania własnego jestestwa w muzyczność, wyrażanie jej słowem, obrazem, a nawet dźwiękiem, przywoływanie muzycznych twórców: kompozytorów i wykonawców w kontekstach ich

artystycznego geniuszu, niezapomnianych fraz, zapisanych w muzycznej pamięci ich odbiorców na wieki.

A bywa też i tak, że z muzycznych światów wyłania się myśl, by pozostać w umyśle i sercu poety, i to z nią, z jej tajemnicą będzie pozostawać on w niemilknącym dialogu..., a czytelnik będzie podążać jej tropem. Wierzyński odsłania we frazach swej poezji, w jej muzycznych światach bogactwo dialogów z najróżnorodniejszymi tekstami kultury, których muzyczność opisu wyraża nieprzewidywalne tajemnice istnienia. Niezwykle istotne w ujęciu z tej skróconej perspektywy opisu muzycznych światów poezji Kazimierza Wierzyńskiego jest to, iż występujące tak licznie w tej poezji różnorodne motywy muzyczne nie nawiązują do muzykologicznych, sformalizowanych analiz, lecz sprowadzają poetykę opisu muzyczności do jej artystycznych, wyobrażeniowych, intelektualnych wrażeń i subiektywnego odbioru.

Literacki opis muzyki w różnych jej ujęciach łączy w sobie pierwiastki zarówno obiektywne, jak i subiektywne. Pierwiastkiem obiektywnym jest na pewno np. muzykologiczna wiedza o wykonywanym utworze muzycznym. Tę wiedzę o kompozycji dostarcza czytelnikowi najczęściej np. wytrawny, kompetentny słuchacz, a takich literackich bohaterów –słuchaczy muzyki – można przypominać wielu. Tak jest np. w świecie Iwaszkiewiczowskiej Sławy i chwały, z której m.in. dzięki Edwardowi Szyllerowi czytelnik dowiaduje się, że „Szeherezada” jest cyklem czterech pieśni na głos i małą orkiestrę. Pierwsza pieśń cyklu rozpoczyna się *pizzicatem* kontrabasów w rytmie ostinatowym, a fraza fletu zostaje powtórzona o kwintę niżej przez obój. Podobnie obiektywne informacje zawiera przekaz odbioru Kwartetu *d-moll* tego samego kompozytora i słuchacza. Czytelnik ma już jasno określoną *tonację* i jej mollowy charakter. Kompozytor wspomina też nawet o imitacjach i kontrapunkcie linearnym, informuje o tym, że będzie scherzo z mazurkiem w środku. Kompozytor zdradza także charakter części drugiej, jako *lento assai guai una canzona*. Można by podać wiele literackich interpretacji muzycznych, pamiętając, że właśnie Jarosław Iwaszkiewicz był muzykiem kształconym w konserwatorium w Kijowie, autorem m.in. także monografii o Chopinie, kuzynem Karola Szymanowskiego, ale też twórcą literatury, w której muzyczność i muzyka z perspektywy muzykologicznej przemówiły silnie i pięknie.

Najróżniejsze literackie interpretacje muzyki odnaleźć można w bogatej literaturze polskiej. Wielkie wrażenie robiła niegdyś na czytelnikach pod tym względem powieść Marii Kuncewiczowej pt. *Cudzoziemka*, a *Allegro giocoso ma non troppo vivace*, trzecia część Koncertu skrzypcowego *D-dur* Brahmsa arty-

styczny, muzyczno-literacki *leitmotiv* utworu Kuncewiczowej pozostał w wielu odbiorach tej powieści symbolem podejmowanych ludzkich zmagañ z sobą samym, zmagañ, którym muzyka nie przyszlaby z pomocą, jeśli zabrakłoby żyjących z nią i dla niej.

A jak owa muzyczność wyraża się w poetyckich światach Kazimierza Wierzyńskiego?... Imponujący wyraz muzyczności odczuć i poczucie obecności muzyki w otaczającej czasoprzestrzeni wyrażają frazy *Koncertu w Molignes*, dedykowanego Marii Dąbrowskiej, w tomie *Rozmowy z puszcza* (1929). To poetycki koncert słów utrwalający efekty i doznania z zewnątrz, w których i z których płyną dźwięki w ich różnorodności brzmień i znaczeń:

*We mgłę snuje się, błądzi muzyka,
Drży w dzwoniących organach na wieży
[...]
I tak grać i tak grać, jak ta wieża
Pod półsenną, promienną powieką
[...]
Jeszcze trzeba mi tylko księżycy,
Tylko wiatru, by w liściach zaszumił...*

(*Koncert w Molignes*, tom *Rozmowa z puszcza*, 1929)

Muzyka w tym świecie wiersza błądzi, drży w dzwoniących organach, gra na podobieństwo wieży, a podmiot tej relacji potrzebuje jedynie: księżycy, wiatru, by ten zaszumił w liściach... I tak muzyczność ogarnia świat ludzkich doznań, wypełniając przestrzeń różnorodnością brzmień dzwoniących z wieży, słyszalnych dźwięków wibracji i... zmierzchu, który nasyci ziemię. Nie trzeba odbierać tej muzyczności świadomie, odkodowując jej muzyczne sensory, których w niej brak. Wystarczy i staje się to bardziej wyobrazeniowe i intuicyjne, a może nawet scalające odbiór we własnej percepcji i dostarczające poczucia komfortowej harmonii samoistnienia, poczucia siebie nasyconego dźwiękiem, tajemniczą magią dźwiękowego bądź muzycznego obrazu, rytmiką i kolorystyką przestrzeni, w której będą się rodzić tajemnicze, nowe znaczenia.

Inaczej zaistniała muzyka w *Koncertie zimowym* z poetyckiego tomu Kazimierza Wierzyńskiego *Korzec maku* (1951). W muzycznych światach *Koncertu* są znani, wielcy kompozytorzy, wykonawcy ich muzyki i jest ona sama – muzyka, w swojej dramaturgii znaczeń, wzruszeń, różnorodności wyobrazeniowych

skojarzeń. Są odwołania biograficzne i zadziwiające wizualizacje, a w nich duch muzyki, jej gatunków i fraz, fragmentarycznie przywoływane znane i nieznanne epizody z życia wielkich muzycznych twórców i ich muzycznych doznań. I tak nie stanowi to muzykologicznych opisów, choć nawiązania do konkretnych twórców i ich dzieł spowite w różnorodne tropy artystyczne tworzą światy muzyczne, w których muzyka i muzyczność istnieje jako przestrzeń człowieczej egzystencji. Ale ową przestrzeń tworzy wyobraźnia poety nasycona muzycznością własnej, subiektywnej duchowości. I można postawić tezę, że to właśnie w owej duchowej muzyczności poety zawiera się istota i jakże ważny sens kreowania i przeżywania subiektywnego, muzycznego *ego*.

Nie jest zapewne dziełem przypadku, że w poszczególnych częściach tego czteroczęściowego *Koncertu* występują portrety trzech wybitnych twórców muzyki: Domenica Scarlattiego, Jana Sebastiana Bacha i Fryderyka Chopina. W zimowej aurze pobrzmiwające perliste tony sonat Scarlattiego, w wirtuozowskim wykonaniu Horowitza tak interpretuje poeta:

Sonaty. Rozarium. Plastry. Miód.
Zbierały go wartkie pszczoły nut
[...]
Horowitz z niego wytrząsa dziś deszcze
Włoskie. Hiszpańskie, Bóg wie jakie jeszcze
Na nas w Ameryce,
W zamkniętym pokoju.

W następnej części *Koncertu* nawiązanie do Bacha – w analogii do Boga wyraża głęboką wiarę, a samego kompozytora kreuje poeta na mistrza muzycznej sztuki, którym był, której usymbolizowaniem perfekcji i harmonii staje się Jego boskie tkactwo:

Jak sam Bóg obłoki tkął.
Pochylony w pokorze
Wzór wyszywa po wzorze,
Na podobieństwo boże

(*Koncert zimowy*, tom *Korzec maku*, 1951)

Kończąca tę część wokalną chóralna fraza, którą coraz triumfalniej śpiewają aniołowie parafialni i jej piękna melodyka „Gloria in excelsis Deo” odsyła do Wielkiej Mszy *h-moll*. Trzecia część *Koncertu zimowego* to wykonanie Scherza *cis-moll* op. 39 Fryderyka Chopina przez Artura Rubinsteina w Valdemossie. Chopin napisał je na przełomie 1838 i 1839 roku, podczas wyjazdu na Majorkę

(z tego okresu pochodzą również „Preludia op. 28”), ostateczną formę nadał mu w 1840 w Paryżu. I tak preludia w części czwartej, ostatniej, zabrzmiały tajemnicą istnienia, która towarzyszyć będzie do końca podróżnikom życia.

W dramatycznym tekście wiersza *Koncert Szopena w Nowym Jorku* z tomu *Róża wiatrów* (1943) ujawniła swe tragiczne oblicze fascynacja poety Chopinowskim recitalem, by stworzyć dramaturgiczny obraz mistrzowskiej, muzycznej, poetyckiej narracji:

*Pianista na wieko spoziera otwarte,
Z instrumentów się wzbiły ćmy błyskawicowe.
Gdzie lecą? Na karnawał? Na wojnę? Na wartę?
Patrz, welon z ciem i ptaków rozwinął się długi,
Kołuje nad orkiestrą i strzępi się w dole,
Teraz pachną zapachy i łączą się w smugi.
W sny chłopiące, mgły rzeczne i wierzby w padole.
Aż wszystko się zmieszało, buchnęło jak wici
I męczeńską rozkoszą przenika do kości:
Słuchamy przerażeni, szczęśliwi, pobici,
Słuchamy nie muzyki, słuchamy wolności*

(*Koncert Szopena w Nowym Jorku*, tom *Róża wiatrów*, 1943)

Jest też w poezji Kazimierza Wierzyńskiego wiersz zatytułowany *Koncert*, pochodzący z poetyckiego tomu *Kufer na plecach* (1964). W tym tekście wyraża Wierzyński inne doświadczanie muzyczności niż to, które towarzyszyło mu do tej pory, jako odnoszące się do różnych oblicz muzycznej sztuki, pozostającej w niewątpliwie różnorodnych kontekstach jej odbioru, a nawet tworzenia czy symbolicznie doznań z nią związanych, ale zawsze odnoszących się do bogactwa doświadczeń obcowania z muzyką jako ze sztuką. Tymczasem w wierszu *Koncert* muzyka jawi się jako konkurencja wobec pragnienia bycia z kimś, a pozostaniem w samotności z „partyturą sufitu, akustyką osamotnienia”.

I tak zrodziła się sytuacja negująca muzyczność jako podmiotowość doznań. Czasoprzestrzeń pozostającego w samotności stała się bezdźwięczna, pozbawiona możliwości zaspokojenia oczekiwanych pragnień. Muzyka i pasja spędzenia z nią czasu odsunęła alternatywę erotyzmu i pozostawiła *pustą sypialnię*. Muzyka staje się niezależna od cielesności i zmysłowości, uniezależnia się coraz śmieiej od ludzkiego bytowania. To niejako nowa zmienna wynikająca z próby analizy kreowanych muzyczno-ludzkich interakcji w poetyckich tekstach Wierzyńskiego.

W wierszu *Szopen* z tomu *Kurhany* autor podjął niebagatelną próbę rozliczenia się z jakże silnie utrwalonym w zbiorowej świadomości mitem wieszczca, tak ważnego dla rodaków wtedy i stanowiącego do dziś obiekt refleksji Polaków. Chopin przyjmie na siebie rolę Konrada i rzeknie: *Podajcie mi szpadę, ja jestem Konradem*. Dlatego w tej poezji tak wiele patosu i wzniosłości, uzasadnionych dramatem narodowych dziejów, a jej autor będzie pozostawać współtwórcą tego mitu, w którym sztuka, a w niej muzyka będzie przekazywać moc oddziaływania... na wszystkich. Fortepian w tych poetyckich obrazach odgrywa rolę nie tylko instrumentu muzycznego, ale staje się symbolem zarówno ekspansji sztuki walczącej, ale także bierze udział w pochodzie jako *pełen czaszek i kurzu popiołów*. Tak jak grający *na harmoniki kręgach* Konrad, wybraniec Boga, tak z *Bogiem i choćby mimo Boga* ogłosi siebie Konradem jego następcą – Chopin. To jego muzyka, Chopinowski geniusz mają ukoić serca ciemiężonych Polaków wtedy i potem. To na pewno nieujarzmione przekonanie poety o sztuce, która nie zna granic, która kreując moc jej oddziaływania przekazuje siłę ducha. Muzyka zagarniana jest przez śmierć, ale potrafi także ją przewycięzać. Poeta powie:

*Rozwalać pięścią groby i rozbijać trumny.
Piszczałami bić w bęben, kością przez klawisze,
Wskrzesać śpiących i pędzić!*

(*Szopen*, tom *Kurhany* 1938)

Jest we frazach tego wiersza głębia intelektualnych skojarzeń z epizodami historii, dramatem jej przeżywania i zwyczajnej niemocy, jest też bunt przeciwko krzywdzie, emocjonalny szal, rozpaczliwe pragnienie spełnienia patriotycznego obowiązku walki z wrogiem. I tak romantyczny mit polskich dziejów i bohaterstwa rodaków różnych miejsc i czasów przybiera aktualność znaczeń. Jakże istotną rolę pełni w tej wizualizacji, nierzadko metaforycznej, jak i symboliczno-dosłownej sztuka, a w niej muzyka. Są przy klawiszach anioły, ale też upiory, jest omdlewający fortepian, perspektywa głuchych strun, połamanych palców, jeśli wolność uznana byłaby za grzech, bowiem to właśnie sztuka broniła i będzie bronić wolności.

W *Balladzie o Haydnie*, dedykowanej Halinie Rodzińskiej, Kazimierz Wierzyński zderza dwa motywy artystycznego wyrazu, odwołując się do anegdoty, według której Mozart miał skomentować nieznamość języka Haydna, przygotowującego się do wyjazdu do Londynu w 1790 roku, który to odpowiedział mu znacząco: „Ale mój język jest na całym świecie zrozumiały”. Nauka języka

angielskiego przez Haydna została dokumentacyjnie potwierdzona, zaś autorka *Ballady* szczególnie zainteresowała muzyczna Haydnowska poetyka w kontekście przywołanych wątpliwości związanych z (nie)znajomością przez artystę języka angielskiego. Muzyka Haydna unosi się od ziemskiej, wizualnej potoczności, by podążać za boskością, przybierając postać – jak nazwał to trafnie Wojciech Ligęza – *muzycznego zbawienia*¹. I tak muzyka Haydna wraz z jego przybyciem do nieba będzie wykonana przez najdoskonalszą orkiestrę anielską, a święci słuchacze znajdą się pod wpływem pięknych kompozycji mistrza. I tak kolejny raz w poezji Wierzyńskiego nastąpiło muzyczne „przeanielenie”.

Stwierdzenie, iż Wierzyński w swych poetyckich tekstach prezentuje ogromną wrażliwość na słowo, trąci wręcz truizmem. Jest bowiem prawdą, iż w wierszach tego poety, i to nie tylko w tych związanych z muzyką, wyraża się ogromna wrażliwość na słowo – jego brzmienie, niuansy semantyczne, różnorodność jego werbalnego stosowania. Okazuje się poeta mistrzem sztuki słowa, tworząc jego artystyczny wyraz, nadający szczególny charakter słownym frazom. Sztuka słowa staje się dla tego twórcy obiektem nie tylko wirtuozerii artystycznej, ale świadomym powołaniem, w którym sam autor odnajduje fenomen silnej potrzeby słownej kreacji. Jakże okazuje się poeta przekonujący, gdy mówi:

*Aby coś okazało się piękne,
Stało się faktem i nie dało się cofnąć,
Aby odtąd trwało niedosięgle dla nikczemności,
Aby przy nim bezsilna była nienawiść i przemoc,
[...]
Po to piszę i gdybym nie był pewny, że mam rację,
Nie wiedziałbym, po co istnieję.
(Po co piszę, tom Siedem podków, 1954)*

*A także np. jeszcze w tych frazach:
Ma cztery ściany i cztery strony.
Jest domem, nazywa się: słowo.
Mieszkam w nim otoczony i zachwycony
Ziemią majową.
[...]*

¹ Por. W. Ligęza, *Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ”, 2014, nr specjalny 5 (I). Inne opracowania wykorzystane do napisania niniejszego artykułu zostały wymienione w bibliografii na końcu.

*Ma cztery trony,
Jest pieśnią
Nie wyśpiewaną
Do końca
Nigdy*

(Strofa, tom *Tkanka ziemi*, 1960)

To właśnie ogromna wrażliwość na słowo, świadomość powołania i obowiązku w posługiwaniu się nim, pozwoliła poecie uczynić zeń instrument prawdy, tej jedynej, płynącej z serca i nieprzeciętnego umysłu wielkiego pasjonata sztuki, który stając się wędrowcem po jej światach, absolut muzyczny uczynił obiektem swych doznań, radosnej percepcji i zsynkretyzowanych doświadczeń. Wszystko to zostało wyrażone SŁOWEM, które czelując bogactwo znaczeń i słownych kształtów, wypełnia czasoprzestrzeń wyrażanych i opisywanych realiów, odsłaniając różnorodne oblicza ludzkiego trwania w symbiozie ze sztuką, która nie zna granic...

Fenomenem wyrazu różnorodności obcowania z muzyką czy muzycznością w słowie, które wyraża ją w potoczności istnienia, jest m.in. wiersz *Fuga* z tomu *Siedem podków* (1954). Z łacińskiego: *fuga* to 'ucieczka', *fugare* 'gonić', jej polifonia wyraża wielogłosowość znaczeń, a w poetyckim obrazowaniu wiersza dynamika jazdy, ucieczki, pracy, spotkań... itd. Wszystko to tonie w dźwiękach śpiewu, wołania, śmiechu i kochania, bo: *I śpiew, śpiew i wołanie, I śmiech, śmiech i kochanie*, a panny biegną za tą hulaszczą wyprawą. Radość została wyrażona w tym obrazie śpiewem i śmiechem, głosem wołania i erotyzmu. To piękny obraz ludzkiej radości, która staje się dynamiką dźwięków, towarzyszących człowiekowi, gdy ten pragnie pozostawać w euforii ich brzmień i dzięki nim doznawać chwil spełnienia.

Niezwykle interesujący jest fakt sięgania przez Kazimierza Wierzyńskiego do pewnych nowych wrażeń, którym nadał ich twórca, można by rzec, wręcz innowacyjny wyraz artystyczny. A to dlatego, że poeta ten potrafił już dużo, dużo wcześniej, wydając tomik *Pieśni fanatyczne* (1929), postrzec cywilizacyjne zmiany jako obiekt poetycki. I tak powstał wiersz *Pieśń o wynalazku*, w którym nowa cywilizacja techniczna, stając się wręcz współczesnym *sacrum*, tworzy nową muzykę, a tony nowej elektryczności zabrzmiały w niej inaczej. Jan Bielatowicz w swoim eseju *Wielka przygoda życia* w księdze wspomnień o Kazimierzu Wierzyńskim napisał: *Wierzyński odważył się [...] napisać „Pieśń o wynalazku”, gdzie aż warczy i tętni od telefonów, telegramów, automobili i aeroplanów. Dotąd*

tego w poezji nie było. Bo sztuka, a w niej muzyka nie zna granic, osiąga dzięki zderzeniu realiów z nią samą nowy wyraz, na miarę cywilizacyjnych transgresji.

Ciekawe komentarze odnoszące się do muzycznych fascynacji Wierzyńskiego, także jako autora biografii *Życie Chopina*, zawarł we wspomnieniach powstałych już po śmierci poety Marian Hemar. Sam wrażliwy na muzykę poeta, satyryk, autor nieśmiertelnych piosenek, kabaretowych kreacji muzyczno-słownych, marzący niegdyś o napisaniu pracy doktorskiej na temat muzyki w literaturze polskiej, co świadczy niewątpliwie o znajomości sztuki muzycznej i jej dialogu z literaturą, wypowiadał się na temat muzycznych kompetencji poetów – często raczej ich braku – i na temat utrwalonych w literaturze muzycznych obrazów. Mówił m.in. o, w pewnym sensie, ubogim traktowaniu muzyki w polskiej literaturze jako dźwiękowej ilustracji sprowadzonej do pewnych uproszczonych, wręcz manierycznych ujęć. Jeśli przykładowo w literackim obrazie zabrzmiały cienkie tony, to na pewno skojarzą się z głosem słowika, a fałszywa struna symbolizować będzie na pewno Targowicę. To rzecz jasna pewne stereotypy twórczo-odbiorcze, odnoszące się zarówno do pewnego ubóstwa artystycznego jak percepcja sztuki muzyczno-literackiej.

Można podjąć polemikę z Hemarem i jego próbą rodzącego się np. jako pewnego stereotypu artystycznego obrazowania muzyki i związanych z nią skojarzeń. Często bowiem polscy twórcy, w utrwalonych już w kanonach kulturowych znanych dzieł literackich, odwoływali się do muzyki i czynią to nadal, chcąc przekazywać treści pozamuzyczne. Czyż przykładem tego nie są utwory Mickiewicza, Norwida, Wyspiańskiego, Baczyńskiego, Gałczyńskiego, wspomnianego już Iwaszkiewicza? Treści ich dzieł stały się nierzadko artystycznymi nośnikami wielkich spraw i idei kreowanych przez twórców. Wybierając fascynującą kreację muzyczno-literacką, tworzyli i nadal tworzą nieznaną dotąd możliwości eksponowania istoty podejmowania twórczych myśli...

Ten artysta słowa – Marian Hemar – popularny w swej sztuce sceniczności muzyczno-poetyckiej, myślący też kategoriami pewnego formalizmu o sztuce, krytykował wręcz estetyczną ignorancję polskich artystów, na których tle niewątpliwie wyróżniał się coraz silniejszą artystyczną oryginalnością Kazimierz Wierzyński. Na pewno dopiero od okresu emigracyjnego można zauważyć i docenić w wierszach autora *Koncertu Szopena w Nowym Jorku* poetyckie zapisy utrwalające muzyczne przeżycia i doznania. Ich bogactwo obrazowe i odnoszące się do różnorodności kulturowych kodów czyni z nich wydarzenia pozaartystyczne, których owa wspomniana transgresja prowadzi odbiorcę, np.

w światy jego znanych kontekstów kulturowych, historycznych, społecznych postrzeganych z optyki tradycji czy współczesności.

Ważną rolę w uleganiu muzycznym fascynacjom i poszukiwaniu pomysłów na ich artystyczną kreację literacką odgrywały szczególnie bliskie autorowi postaci i ich biograficzne wątki. Można ulec symulacji i zastanowić się, jak czynili to także niektórzy znawcy tej problematyki, czy np. właśnie Fryderyk Chopin nie stał się dla poety pewnym wzorcem emigranta? Wędrowki śladem muzycznych światów Kazimierza Wierzyńskiego odsłaniają dzisiaj nowe ich oblicza – warto je nieustannie odkrywać...

BIBLIOGRAFIA

TOMY POEZJI KAZIMIERZA WIERZYŃSKIEGO

Kufer na plecach, 1964.

Kurhany, 1938.

Pieśni fanatyczne, 1929.

Rozmowa z puszcza, 1929.

Róża wiatrów, 1943.

Siedem podków, 1954.

Tkanka ziemi, 1960.

Wierzyński K., *Poezja i proza*, Kraków, 1981, t. I–II.

OPRACOWANIA (W WYBORZE)

Bielatowicz J., *Wielka przygoda życia. O poezji Kazimierza Wierzyńskiego*, Londyn, 1963.

Dorosz B., *Kazimierz Wierzyński w kręgu Polskiego Instytutu Naukowego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Rzeszowskiego”, 2011, nr 70.

Górny T., *Polifonia. Od muzyki do literatury*, Kraków, 2017.

Lewandowska-Tarasiuk E., cykl esejów *Słowa Obrazy Dźwięki*, „Tydzień Polski”, Londyn, 2018–2020.

Lewandowska-Tarasiuk E., *Kultura literacka w pracy pedagoga*, Warszawa, 1993.

Ligęza W., *Muzyka w wierszach Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ”, 2014, nr specjalny 5 (I).

Puchalska I., *Poeta „Przed czymś nieznanym w samym sobie”, czyli Kazimierz Wierzyński słuchający muzyki*, „Ruch Literacki”, 2017, r. LVIII, z. 4 (343).

Sadowski M., *Kategoria muzyczności w wierszu Szopen Kazimierza Wierzyńskiego*, „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ”, 2016, nr specjalny 7 (1).

EWA LEWANDOWSKA-TARASIUK

MUSICAL WORLDS
IN THE POETRY OF KAZIMIERZ WIERZYNSKI

SUMMARY

The author of the lecture is avidly interested in music worlds of Kazimierz Wierzyński, whose artistic resonance is the literary output of the poet, not only though... An interpretational attempt was made to analyse chosen texts by Wierzyński, making use of various criteria and their selection and interpretation. Texts of particular importance seem to be those which are concentrating both on musical aspects of literary texts, and references to music art, musicological conditions included in them. The author has carried out literary-musicological analyses of chosen poetic works of art by Kazimierz Wierzyński. She also focused on analysing linguistic means of expression in the semantic and phonetic layers and searching for artistic traces constituting the poetic originality of the author of *Koncert zimowy* (*Winter concert*). Music in the texts by Wierzyński proving his interest in the art of polyhymns, has become a particular manifestation of intellectual, aesthetic, intertextual worlds of his spirituality. Thanks to them it introduces a reader to the existential worlds of life with music and musicality expressed by means of poetry.

Keywords: Kazimierz Wierzyński, musical worlds, musicalness, poetic genres, musical genres