

MAGDALENA KRZYŻANOWSKA
(Uniwersytet Warszawski)

SŁUCHANIE POEZJI WEDŁUG PIOTRA CHMIELOWSKIEGO

Problematykę poglądów Piotra Chmielowskiego na poezję podejmowano przede wszystkim w związku z dyskusją o podejściu pozytywistów do twórczości lirycznej oraz roli, jaką odegrał on w jego kształtowaniu się¹. Opisywano również stosunek krytyka do romantycznej, pozytywistycznej i młodopolskiej poezji², a także jego sposób oceny konkretnych autorów i tekstów³.

- ¹ Zob. J. Tomkowski, *Esej o zabijaniu poetów*, w: tegoż, *Samobójcy i marzyciele*, Kielce 2002; W. Ratajczak, *Piotra Chmielowskiego argumenty przeciw poetom i poezji* (w „Zarysie literatury z ostatnich lat szesnastu”), „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39); U. Kowalczyk, *Wartościowanie poezji w „Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego. Kilka punktów widzenia*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39); też, „Przegląd Tygodniowy” w świetle dyskusji zainicjowanych „Zarysem literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu” Piotra Chmielowskiego, w: *Pozytywiści warszawscy. „Przegląd Tygodniowy” 1866–1876*, seria II: *Świat, Europa, Polska*, red. A. Janicka, Białystok 2020.
- ² Zob. A. Owczarek, *Chmielowski o poetach i poezji*, w: *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem. Konferencja ogólnopolska w 150. rocznicę ich urodzin*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999; M. Jauksz, „Geniusz jutra na atomy rozbity”. *O epokowych diagnozach Piotra Chmielowskiego i Antoniego Langego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39).
- ³ Zob. A. Kępa, *Piotr Chmielowski o poezji Marii Konopnickiej*, w: *Piotr Chmielowski i Antoni Gustaw Bem. Konferencja ogólnopolska w 150. rocznicę ich urodzin*, red. Z. Przybyła, Częstochowa 1999; K. Tuszyńska, *Strategie niedoczytania: Maria Bartusówna*, „Napis” 2009, t. XV; J. Zajkowska, *Piotr Chmielowski o Wiktorze Gomulickim – na podstawie kolejnych wydań „Zarysu literatury polskiej” i innych wypowiedzi krytyka*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39); D.M. Osiński, *Dziewiętnastowieczne ratowanie ciągłości. Poezja Adama Asnyka w refleksji Piotra Chmielowskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39); M. Karpow, *Poeta źle wychowany. Opinia Piotra Chmielowskiego o Mironie i jej konsekwencje*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2012, nr 19 (39); R. Okulicz-Kozaryn, *Jak*

Nie neguję znaczenia tych kwestii ani dotyczących ich wniosków, nie po-
dążę jednak tym tropem. Proponuję przyjęcie innej perspektywy: postawie-
nie pytania o strategię, które przyjmuje Chmielowski, gdy opisuje twórczość
poetycką. Przedmiotem mojej refleksji uczynię zatem jego dyskurs krytycz-
ny oraz konsekwencje wynikające z przyjętych przez niego rozwiązań.

W niniejszym artykule skupię się na wyrażeniach związanych z proble-
matyką słuchu. Choć powracają one konsekwentnie w wypowiedziach Chmie-
lowskiego, namysł nad znaczeniem tego zjawiska nie pojawił się dotychczas
w badaniach nad jego pisarstwem. Postaram się więc pokazać, w jaki spo-
sób krytyk odwołuje się do zagadnień audialnych⁴ i co możemy z tego spo-
sobu wywnioskować. W tym celu przeanalizuję przykłady z książki *Współ-
cześni poeci polscy*, w której pojawiają się one najczęściej, będę odnosiła się
jednak też do takich rozpraw, jak *Poezja w wychowaniu*, *Zarys literatury
polskiej z ostatnich lat szesnastu* czy *Najnowsze prądy w poezji naszej*.

Jako punkt wyjścia potraktuję spostrzeżenie, że Chmielowski dowarto-
ściowuje słuchanie poezji w tekście *Współcześni poeci polscy*. Zestawia tę
czynność z czytaniem, kiedy komentuje elitarny wymiar twórczości Felicja-
na Faleńskiego: „cóż go obchodzi, że zwykły tłum czytelników na niej się
nie pozna, i **słuchając lub czytając**⁵, ziewać będzie”⁶. Świadomie rozróżnia
zatem przyswajanie poezji za pomocą słuchu i wzroku, mimo tego pierwsza
z możliwości często zastępuje w jego rozważaniach drugą⁷.

Podczas omawiania jednego z utworów Marii Konopnickiej komentuje
on: „z uśmiechem można się **przysłuchiwać** [jej] buddaistycznym marze-

*objąć poetów nakazem pracy. Eliza Orzeszkowa i Piotr Chmielowski wobec „Dzia-
łu pieśni” Leonarda Sowińskiego*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Lite-
racka” 2012, nr 19 (39).

⁴ Audialny rozumiem jako „taki, który przeznaczony jest do słuchania i działa na
słuch, jest odbierany słuchem”. W. Krzemińska, A. Krzemińska, *Ekspansja no-
wych form komunikacyjnych w środowisku dźwiękowym człowieka*, w: *Przestrze-
nie wizualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot
i metoda badań*, red. A. Janiak, W. Krzemińska, A. Wojtasik-Tokarz, Wrocław
2007, s. 111.

⁵ Wszystkie wyróżnienia w tym artykule zostały wprowadzone przeze mnie.

⁶ P. Chmielowski, *Współcześni poeci polscy*, Petersburg 1895, s. 49.

⁷ Nie oznacza to, że krytyk pomija lub deprecjonuje problematykę wizualną. W swo-
ich tekstach często odwołuje się do czynności patrzenia i oka jako narządu per-
cepcji, pisze np. „poezję można znaleźć wszędzie, gdziekolwiek wzrok głębiej
wpatrzy się w życie” (tamże, s. 240). Tego typu sformułowania odnoszą się jed-
nak do odmiennych zagadnień oraz współtworzą grupę innych strategii kry-
tycznych niż te omawiane w niniejszym artykule.

niom”⁸, a następnie przytacza po dwukropku fragment wiersza. Nie instru-uje więc odbiorcy swojego tekstu, aby przeczytał o owych marzeniach lub zobaczył, co zostało o nich napisane; ma on ich wysłuchać. Takie polecenie pojawia się wprost w rozdziale *Mniej szczęśliwi*, w którym Chmielowski za-cytowany fragment wiersza Józefa Kościelskiego poprzedza słowami: „Albo proszę **posłuchać** następującego oświadczenia się”⁹.

Ciekawe przykłady możemy odnaleźć także w rozdziale dotyczącym Czesława Jankowskiego. Chmielowski negatywnie wartościuje treść jego utworów:

Nastrój uroczysty, powaga słowa zdają się uprzedzić **czytelnika, że usłyszy** coś niezwykłego, coś, co jest kwintesencją myśli poety. **Nasłuchawszy się tych słów, tych rzeczywiście pięknie utoczonych wierszy** nie możemy, niestety! powiedzieć, nie tylko, żeśmy jakąś trafną, rozumną czy nową myśl poznali, ale nawet żeśmy właściwe przekonanie autora zrozumieli.¹⁰

W powyższym cytacie czytelnik poezji tak naprawdę okazuje się jej słu- chaczem. Mimo określenia go mianem odbiorcy tekstu pisanego, Chmielow- ski nie skupia się na tym aspekcie twórczości lirycznej. Wskazuje zamiast tego czynność słuchania oraz ucho jako narząd percepcji. Gdy chwali formę niektórych utworów Jankowskiego, pisze: „wspaniałe pentametry *Opowia- dania* **pieszczą ucho** obznajomione z miarami klasycznymi”¹¹. Tego typu sformułowania pojawiają się też między innymi we fragmencie dotyczącym Kazimierza Przerwy-Tetmajera. Jeden z jego tekstów ma „odcień komiczny z powodu form językowych, do których **ucho** ukształconego ogółu nie przy- wykło”¹².

Krytyk zalicza do grona słuchaczy poezji także siebie. Na przykład, kie- dy komentuje powracanie w twórczości Adama Asnyka konkretnych zagad- nień: „dopiero co [o nich] **słyszeliśmy**”¹³ lub stwierdza w kontekście twór- czości epigonów romantyzmu: „zanadto już żeśmy się **nasłuchali** naśladow- ców”¹⁴. Chmielowski tak samo rozumie więc sposób przyswajania poezji przez odbiorców nieprofesjonalnych (będących adresatami jego wypowie- dzi), jak i ekspertów (czyli samego siebie).

Niejednokrotnie używa też wprost słowa „słuchacze”. Stwierdza na przy- kład, że Asnyk jest w stanie „pozyskać sobie **liczne grono słuchaczy**, któ-

⁸ Tamże, s. 154.

⁹ Tamże, s. 360.

¹⁰ Tamże, s. 222.

¹¹ Tamże, s. 226–227.

¹² Tamże, s. 457.

¹³ Tamże, s. 88.

¹⁴ Tamże, s. 249.

rzy tych samych doznawali wzruszeń i wstrząśnień, lubo wyrazić ich nie umieli”¹⁵. W ten sposób opisuje nie tyle biernego odbiorcę, co osobę przeżywającą i zaangażowaną, podobną w tym do autora wyrażającego aktualne i powszechne – a przez to znaczące – stany wewnętrzne. Chmielowski uznaje, że tak właśnie działo się w czasach romantyzmu, kiedy twórcy „czuli i cierpieli niekiedy za miliony, dlatego też u milionów **posłuch** znajdowali”¹⁶. W kontekście tej kwestii ocenia negatywnie sytuację poezji postyczniowej w *Zarysie literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*: „Ci, co zamilkli rzekli się wszelkiego wpływu na społeczeństwo, ci, co przemawiali jeszcze, zwracali się do **szczupłego grona słuchaczy**, chwalaących wszystko, co z ich ust wychodziło”¹⁷. Owa twórczość jest skierowana do niewielkiej liczby zainteresowanych odbiorców, czego autorzy powinni się wystrzeżać. Źródłem podobnego problemu jest marzycielstwo Tetmajera, które „mniejszą liczbę **słuchaczy** pozyskać [mu] mogło”¹⁸. Krytyk podkreśla, jak ważne jest „**posłuchanie** u społeczeństwa”¹⁹ i zaleca, by „iść z wiekiem, chcąc w nim mieć **posłuch**”²⁰. Tymi słowami nie tylko definiuje sposób odbioru twórczości poetyckiej, opisuje również wpływ, jaki mogą wywierać na zbiorowość poeci. „Posłuch” oznacza przecież przede wszystkim uznanie czyjegoś autorytetu, a nawet posłuszeństwo. Jednocześnie Chmielowski wskazuje odwrotną sytuację: to, jak odbiorcy oddziałują na autorów. Píše na przykład o Kopnickiej, że „wierzy i ufa tym sercom, co jej słowa **słuchają**”²¹. Parokrotnie przywołuje też cytat z *Sonetów odeskich* Adama Mickiewicza: „Taki wieszcz, jaki **słuchacz**”²², choć służy mu on raczej jako ostrzeżenie przed nadmiernym usprawiedliwianiem własnych braków przez autorów.

Z powyższych analiz wnioskuję, że używanie wyrażen związanych z problematyką słuchu pozwala Chmielowskiemu zaprojektować konkretny – charakteryzujący się zażyłością – typ relacji nadawczo-odbiorczej między autorami i czytelnikami poezji. Oznacza więc świadome stosowanie strategii krytycznej, która ma wyznaczać sposób rozumienia twórczości lirycznej przez odbiorców jego wypowiedzi.

W tej sytuacji zasadne staje się pytanie o przyczyny wyboru tej właśnie

¹⁵ Tamże, s. 104–105.

¹⁶ P. Chmielowski, *Poezja w wychowaniu*, Wilno 1881, s. 10.

¹⁷ P. Chmielowski, *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu*, Wilno 1881, s. 32.

¹⁸ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 449.

¹⁹ Tamże, s. 146.

²⁰ Tamże, s. 478.

²¹ Tamże, s. 178; P. Chmielowski, *Najnowsze prądy w poezji naszej*, Lwów 1901, s. 35.

²² P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 13, 191; tenże, *Poezja...*, s. 6.

strategii. Jak sądzę, odwoływanie się do zagadnień audialnych wynika bezpośrednio z poglądów krytyka na istotę i kształt poezji.

Pierwszym z nich jest przekonanie o muzycznym charakterze tego typu twórczości. Chmielowski pisze w swoich tekstach o odbiorze poezji jak o percepcji muzyki, na przykład, kiedy stwierdza, że możemy być „**zasłuchani w melodię** wiersza”²³ Kazimierza Glińskiego. Używa także szerokiej gamy wyrażań i porównań muzycznych, a ich frekwencja i sposób stosowania wykluczają przypadkowość czy konwencjonalność.

W swoich tekstach traktuje on sformułowanie „pieśń”²⁴ synonimicznie ze słowami „wiersz” czy „poemat”. Ich autor jest więc pieśniarzem²⁵ lub śpiewakiem²⁶, a kreacja i ekspresja poetycka stają się śpiewem²⁷. Chmielowski nie poprzestaje na wokalnych określeniach, odwołuje się również do drgających, brzęczych i dźwięczących nut²⁸ lub akordów²⁹ oraz instrumentów muzycznych i ich elementów, głównie liry i lutni³⁰ oraz strun³¹.

Nie ogranicza się on jednak tylko do (częstego) używania pojedynczych słów związanych z muzyką. Jego język krytyczny jest pełen rozbudowanych, metaforycznych wyrażań pełniących nie tylko funkcje deskryptywne, lecz przede wszystkim – wartościujące³². I tak, utwór poetycki jako kompozycja muzyczna, może być harmonijny, dźwięczny, melodyjny czy śpiewny³³ – co przyczynia się do jego pozytywnej oceny – lub nie mieć takich właściwości.

²³ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 324.

²⁴ Tamże, s. 1, 3, 30, 48, 78, 106, 124, 172, 188–190, 295, 331, 345, 348, 366, 371, 383, 440, 470, 480, 486; P. Chmielowski, *Zarys...*, s. 175; tenże, *Poezja...*, s. 25, 42; tenże, *Najnowsze...*, s. 30–31, 33, 35, 48, 75, 96–98, 103, 111–112, 114, 123, 137.

²⁵ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 491; tenże, *Najnowsze...*, s. 29, 124.

²⁶ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 462, 490.

²⁷ Tamże, s. 49, 69, 78, 80, 121, 123, 183, 193, 196, 216, 245, 251, 266, 311, 323, 348, 350–351, 366, 437, 440, 477, 487, 491; P. Chmielowski, *Zarys...*, s. 30, 173; tenże, *Najnowsze...*, s. 53, 112.

²⁸ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 116, 170, 185, 251, 260, 286, 335, 354, 450, 486, 491; tenże, *Najnowsze...*, s. 82; tenże, *Zarys...*, s. 30.

²⁹ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 354; tenże, *Zarys...*, s. 173.

³⁰ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 185; tenże, *Zarys...*, s. 30, 173; tenże, *Najnowsze...*, s. 31, 37, 115.

³¹ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 174, 182, 286; tenże, *Poezja...*, s. 29; tenże, *Zarys...*, s. 31, 180; tenże, *Najnowsze...*, s. 101.

³² Więcej na temat sposobu wartościowania dzieł literackich przez Chmielowskiego zob. A. Makowski, *Metoda krytycznoliteracka Piotra Chmielowskiego*, Warszawa 2011, s. 113–131.

³³ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 32, 58, 84, 238, 354, 446; tenże, *Najnowsze...*, s. 91, 94.

Stosowanie tego typu kryteriów opisu i oceny dzieł wpisywało się w tendencje ówczesnej krytyki literackiej:

Krytyka lat osiemdziesiątych XIX wieku była szczególnie wyczulona na **walory intonacyjno-brzmieniowe liryki**. Jednym z najczęściej stosowanych pojęć wartościujących są takie, jak „śpiewność”, „melodyjność”, „harmonia”, „rytmiczność”. Zakres tych pojęć zbliża się do tych typów liryki, które Borys Eichenbaum określa mianem deklamacyjnego (retorycznego) i śpiewanego.³⁴

Chmielowski ceni „**dźwięczność** i swobodę”³⁵ oraz „**rytmikę wiersza**”³⁶. Wskazuje muzykę słowa³⁷ jako pożądaną właściwość poezji. Jednocześnie w swoich rozważaniach na temat twórczości i poglądów literackich Zenona Przesmyckiego przestrzega przed skupianiem się wyłącznie na melodii wiersza, ponieważ takie podejście prowadzi jego zdaniem do zaniedbania treści³⁸. Ujawniająca się w formie utworów poetyckich muzyczność³⁹, choć istotna, nie jest więc dla niego najważniejszym kryterium.

Skąd zatem takie nagromadzenie w jego tekstach sformułowań związanych z muzyką? Głównym powodem jest to, że służą one Chmielowskiemu również do oceny treści, idei oraz emocjonalnego przekazu twórczości lirycznej: „układ dźwięków, choćby najharmoniczniejszy [!], **nie wytworzy poezji, jeżeli w tych dźwiękach nie będzie zakłeta rozumna myśl**, wzniosłe czy rzewne uczucie, szlachetne pragnienia i ideały”⁴⁰. Według krytyka więk szość utworów Konopnickiej charakteryzuje „ton czysty, **dźwięczny**”⁴¹, ale

³⁴ T. Marciszuk, *Poezja polska lat osiemdziesiątych XIX wieku w oczach krytyki (na podstawie prasy warszawskiej z lat 1880-1890)*, „Przegląd Humanistyczny” 1982, t. 26, nr 11, s. 104.

³⁵ Zob. A. Owczarek, dz. cyt., s. 72.

³⁶ Zob. J. Zajkowska, dz. cyt., s. 112-113.

³⁷ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 58, 238.

³⁸ P. Chmielowski, *Najnowsze...*, s. 90-92.

³⁹ Wprowadza on do swojego dyskursu również pojęcie „obrazowości” i stosuje, choć rzadziej w stosunku do poezji, sformułowania związane z malarstwem. Na połączenie tych strategii krytycznych w ocenie twórczości Asnyka zwraca uwagę Dawid Maria Osiński: „Dzieło twórcze E...ly’ego ujawnia zharmonizowanie muzyczności i plastyczności (które przekładają się na efekty wrażeniowości i ową wrażeniowość poezji oraz doświadczenia czytelniczego określają) [...]” (tenże, dz. cyt., s. 130). Więcej na temat tych dwóch tendencji w krytyce literackiej zob. B. Bobrowska, *Analogia malarska*, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764-1918. Pojęcia - terminy - zjawiska - przekroje*, t. 1, red. J. Bachórz, G. Borkowska, T. Kostkiewiczowa, M. Rudkowska, M. Strzyżewski, Toruń-Warszawa 2016, s. 18-26.

⁴⁰ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 492.

⁴¹ Tamże, s. 182.

w niektórych z nich są usterki, które „rażą **dysharmonią**”⁴². W obu wypadkach nie opisuje on warstwy brzmieniowej jej utworów, a ich treść. W pierwszym cytacie komentuje nawoływanie przez autorkę do zjednoczenia się z warstwą chłopską. Jego zdaniem „uderzyła [ona] w **strunę, która brzmieć** będzie długo i **donośnie**, [...] nasuwając myśli i poglądy szersze”⁴³. Ujętym za pomocą metafory muzycznej walorem omawianych utworów jest ich społeczny przekaz; w ten sam sposób Chmielowski chwali szczerość wyrażania, na przykład w wierszach elegijnych Stanisława Grudzińskiego, w których „nigdzie nie brzmi fałszywa **nuta**”⁴⁴. Dysharmonią nazywa zaś między innymi niewłaściwy sposób portretowania chłopów przez Konopnicką przypisującą im sentymentalne lub zbyt wzniosłe refleksje.

Warto zwrócić uwagę, że w swoim języku krytycznym Chmielowski szczególnie eksponuje dźwiękowy charakter muzyki, co uwyraźnia się chociażby w przytoczonych powyżej cytatach. Niejednokrotnie krytyk stosuje jednak także określenia odnoszące się do samego dźwięku oraz dotyczących go zjawisk niemuzycznych. Podkreśla na przykład funkcję ekspresywną poezji poprzez wskazywanie, jakie uczucia dźwięczą w omawianych utworach⁴⁵. Opisuje też aprobatywną reakcję lub odzew odbiorcy na daną twórczość poetycką jako oddźwięk⁴⁶, co wydaje się szczególnie interesujące ze względu na kreowaną przez niego relację poeta-słuchacz. Sytuację odwrotną, czyli niezgodność między zamiarami autora i wrażeniami czytelnika, nazywa rozdźwiękiem⁴⁷, podobnie jak brak prawdopodobieństwa kreowanych sytuacji lirycznych – nieprzystawanie do rzeczywistości i rozmaite sprzeczności⁴⁸. Chmielowski odnosi się też do różnych zjawisk akustycznych, na przykład, kiedy negatywnie ocenia Grudzińskiego, który w swoim poemacie „był **echem** jeno od dawna znanych **dźwięków**”⁴⁹. Krytykuje ponadto niektóre utwory bądź ich fragmenty – między innymi w twórczości Felicjana Faleńskiego – poprzez przypisanie im cechy zgrzytliwości⁵⁰.

Odrębny rodzaj zjawisk dźwiękowych stanowią te związane z mową. Zasługują one moim zdaniem na wyróżnienie, ponieważ ich stosowanie przez Chmielowskiego świadczy o jego kolejnym – drugim – poglądzie dotyczącym

⁴² Tamże, s. 171.

⁴³ Tamże, s. 182.

⁴⁴ Tamże, s. 260.

⁴⁵ Tamże, s. 194, 442, 462.

⁴⁶ Tamże, s. 21, 292, 350, 458.

⁴⁷ Tamże, s. 273.

⁴⁸ Tamże, s. 414, 443; P. Chmielowski, *Poezja...*, s. 22.

⁴⁹ P. Chmielowski, *Współcześni...* s. 253.

⁵⁰ Tamże, s. 26, 54, 64, 486.

poezji: przekonaniu o jej oralnym charakterze. Sądzę, że z niego właśnie wynika ujmowanie treści i przesłania utworów w kategoriach dźwiękowych i muzycznych. W kulturze oralnej niosące znaczenie słowa są identyfikowane jako dźwięki, a rytm i melodia wypowiedzi mają szczególną wagę⁵¹. Co istotne, owo przekonanie tłumaczy definiowanie odbiorcy poezji jako jej słuchacza (nawet jeśli czyta on tekst drukowany).

Krytyk konsekwentnie opisuje wiersze i poematy tak, jakby były wypowiedziami ustnymi. W jego ujęciu ich autorzy mówią⁵² lub wołają⁵³ do swoich odbiorców, a także wypowiadają⁵⁴ lub wygłaszają⁵⁵ swoje zdanie i emocje. Podkreśla on też ustną formę omawianych utworów, kiedy ocenia poprawność ich dykcji⁵⁶. Jednocześnie gani za przesadną gadatliwość⁵⁷ lub deklamację⁵⁸. Sytuację zaniku twórczości definiuje zaś jako zamilknięcie⁵⁹.

Słuchanie mowy poetów to według Chmielowskiego również percepcja ich głosu⁶⁰. O twórczości Konopnickiej pisze: „błogo **posłyszeć** [jej] **głos dźwięczny** i miły”⁶¹. Opisuje go więc jako zjawisko akustyczne (a nie tylko ujętą metaforycznie możliwość artykulacji własnych opinii i przeżyć⁶²). Tego typu przykładów jest wiele, między innymi, Stanisław Rossowski według krytyka „mówił **głosem przyciszonym, starannie modulowanym**, któremu nie brak tu i ówdzie pewnego wdzięku, ale który lęka się zbytecznego natężenia”⁶³. Przytoczony cytat to rozbudowana metafora, która pełni funkcję

⁵¹ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. i wstęp J. Japola, Lublin 1992, s. 55–61.

⁵² P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 179, 368, 437, 453, 466; tenże, *Najnowsze...*, s. 31, 42, 48, 109, 126.

⁵³ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 179, 246, 342, 483; tenże, *Poezja...*, s. 37; tenże, *Najnowsze...*, s. 49, 53.

⁵⁴ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 104–105, 157, 287, 443, 466; tenże, *Najnowsze...*, s. 24–25, 50, 103.

⁵⁵ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 160, 442; tenże, *Najnowsze...*, s. 78, 141.

⁵⁶ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 186, 215, 262, 276, 294, 403.

⁵⁷ Tamże, s. 378, 384, 415.

⁵⁸ Tamże, s. 214. Deklamacja łączy się zdaniem Chmielowskiego z retorycznością stylu, którą zarzuca Wiktorowi Gomulickiemu (tamże). Ta wada dotyczy także wczesnej twórczości Konopnickiej. Zob. A. Kępa, dz. cyt., s. 112.

⁵⁹ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 30–31, 392; tenże, *Zarys...*, 29, 31, 173.

⁶⁰ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 22, 342, 392, 466, 491; tenże, *Poezja...*, s. 15; tenże, *Zarys...*, s. 31, 173; tenże, *Najnowsze...*, s. 7, 31–33, 53.

⁶¹ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 173.

⁶² Więcej na temat tego rozróżniania zob. A. Weidman, *Voice*, w: *Keywords in Sound*, eds. D. Novak, M. Sakakeeny, London 2015, s. 232–236.

⁶³ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 466.

wartościującą – za jej pomocą Chmielowski wymienia zalety i wady omawianej twórczości.

W swojej refleksji odwołuje się on również do wydawanych przez człowieka niewerbalnych dźwięków⁶⁴. O większości poetów publikujących równoległe z pokoleniem pozytywistów pisze, że „**jękiem** tylko przemawiać zwykli”⁶⁵. Na przykład, wiersze Bogumiła Aspisa definiuje jako „śpiew z płaczem i **jęku** złożony”⁶⁶. W dyskursie Chmielowskiego takie zjawiska głosowe, jak wzdychanie⁶⁷, okrzyki⁶⁸ i wspomniany jęk⁶⁹ mają pejoratywne znaczenie, a ich używanie służy krytyce omawianej twórczości. Nie oznacza to jednak, że negatywnie odnosi się on do ekspresji w ogóle. Powyżej argumentowałam, że przyjmuje odmienną strategię do opisu akceptowanego sposobu wyrażania w poezji (między innymi wskazuje cechą dźwięczności). Przywoływanie wymienionych wcześniej niewerbalnych zjawisk głosowych pozwala mu zaś diagnozować często krytykowaną ówczesnie domniemaną nieszczęrość i egzaltację autorów.

Chmielowski konsekwentnie włącza do swojego języka krytycznego sformułowania świadczące o znaczeniu, jakie przypisuje muzycznemu i oralnemu charakterowi twórczości lirycznej. Owe określenia pełnią w prowadzonym przez niego dyskursie istotne funkcje deskryptywne i wartościujące, a w konsekwencji wyznaczają sposób rozumienia poezji przez czytelnika jego tekstów: to dzięki odwołaniom do muzyczności i oralności jej odbiorca staje się słuchaczem dźwięku.



Magdalena Krzyżanowska (University of Warsaw)
ORCID: 0000-0002-3801-5940, e-mail: magdalena.krzyzanowska@uw.edu.pl

LISTENING TO POETRY, ACCORDING TO PIOTR CHMIEŁOWSKI

ABSTRACT

This article discusses Piotr Chmielowski's way of describing and evaluating poetry. The author examined his critical discourse and the effects of his textual strategies. In doing so, she focused on expressions related to the listening problem. Taking

⁶⁴ Krytyk używa też słowa odgłos, ale rozumie je raczej jako reakcję niż zjawisko dźwiękowe. Tamże, s. 13, 149, 183, 286; P. Chmielowski, *Najnowsze...*, s. 140.

⁶⁵ P. Chmielowski, *Zarys...*, s. 32.

⁶⁶ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 80.

⁶⁷ Tamże, s. 87, 467, 478, 492; tenże, *Poezja...*, s. 16; tenże, *Najnowsze...*, s. 30, 82.

⁶⁸ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 87, 442, 453, 464, 486; tenże, *Najnowsze...*, s. 171.

⁶⁹ P. Chmielowski, *Współcześni...*, s. 345, 483; tenże, *Poezja...*, s. 13, 15–16; tenże, *Zarys...*, s. 179.

them into consideration, the author analyzed such dissertations as *Współcześni poeci polscy* [Contemporary Polish Poets], *Poezja w wychowaniu* [Poetry in education], *Najnowsze prądy w poezji naszej* [The latest trends in our poetry] and excerpts from the *Zarys literatury polskiej z ostatnich lat szesnastu* [Outline of Polish Literature of the Last Sixteen Years]. Due to this, she discovered that Chmielowski consistently refers to poetry's audience as listeners and its perception as listening and assigns essential descriptive and evaluative functions to expressions related to aural issues. She related this strategy to the critic's belief in poetry's musical and oral nature.

KEY WORDS

Piotr Chmielowski, critical discourse, poetry criticism, listening, orality, musicality

