

„PROZODIA STAROŻYTNA”, „WIERSZE MIAROWE” I NORWIDOWSKIE *RECITATIVA*

‘Ancient Prosody,’ ‘Measured Poems,’ and Norwid’s Recitatives

AGATA SEWERYN

Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II, Polska

E-mail: aseweryn@kul.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3818-8195>

Abstract

The study concerns historical theories on the prosody of a literary text, in particular theoretical and practical propositions submitted in the late Enlightenment and early Romanticism period by Polish writers – Józef Franciszek Królikowski and Stanisław Okraszewski, and the poet of mature Romanticism – Cyprian Norwid. Starting from the early disputes about syllabotonicism (accentual-syllabic versification), in the earlier formulations associated with the ‘musicality’ of poetry, the author shows two dominant approaches to this issue: the classicistic, and sentimental and romantic. The former puts ancient prosody forward as a model, refers to the ideals of melopoesis, and places lyric in the context of music and rhetoric; the latter, on the other hand, refers to the medieval tradition and native folklore which distance themselves from ‘the rhetorical’ in favour of a new concept of ‘the lyrical.’ The reverberation of this dispute echos in Norwid’s discourse, whereas in the prosodic layer of his poetry, provoking melodeclamation in a manner of voice realisation, one can see a continuation of the melopoesis tradition in which ‘the rhetorical’ of a poetical text does not contradict ‘the lyrical.’

Keywords: Józef Franciszek Królikowski, Stanisław Okraszewski, Cyprian Norwid, prosody, syllabotonicism, melopoesis, rhetoric, ode, ancient tradition, folk tradition, recitative, Enlightenment, Romanticism

Streszczenie

Rozprawa poświęcona jest dawnej refleksji teoretycznoliterackiej na temat prozodii tekstu literackiego oraz – rozpatrywanej pod tym kątem – praktyce polskich pisarzy przełomu oświeceniowo-romantycznego (Józefa Franciszka Królikowskiego, Stanisława Okraszewskiego) i dojrzałego romantyzmu (Cypriana Norwida). Wychodząc od wczesnych sporów o sylabotonizm, łączonych wówczas z „muzycznością” poezji, autorka pokazuje dwa dominujące ujęcia tej problematyki: klasycystyczne, stawiające za wzór prozodię starożytną, nawiązujące do ideałów *melopoesis*,

lokujące lirykę w kontekście muzyki i retoryki, oraz sentymentalno-romantyczne, nawiązujące do rodzimej tradycji ludowej i średniowiecznej, dystansujące się od „retoryczności” na rzecz nowego rozumienia „liryczności”. Echa tego sporu odzywiają się w Norwidowskim dyskursie, a w warstwie prozodycznej jego poezji – prowokującej melorecytatywny sposób głosowej realizacji – można dostrzec kontynuację tradycji *melopoesis*, w której „retoryczność” nie była stawiana w opozycji do „liryczności” tekstu.

Słowa kluczowe: Józef Franciszek Królikowski, Stanisław Okraszewski, Cyprian Norwid, prozodia, sylabotonizm, *melopoesis*, recytatyw, retoryka, oda, tradycja antyczna, tradycja ludowa, oświecenie, romantyzm

Czymże okupi siebie literatura
Jeżeli nie pochwalną melopeą, hymnem
Chociażby mimowoli?

C. Miłosz, *Café Greco*

1. „Parafianin znad Buga” kontra poeci „w butach palonych”

W majowym numerze „Pamiętnika Warszawskiego” z 1817 r. ukazał się osobliwy wiersz, zatytułowany *Panegiryk nowych, a szczęśliwie wynalezionych rymów*. Oto jego początek:

Precz mi z Febem! – Febus żak,
Precz z harmonią, czyzy to dym!
Wiwat modnych wieszczów smak,
Wiwat podkasany rym!

Kto tym wierszem pierwszy grał
Pochwał ten i laurów syt
Nie już stępią, ale w cwał
Wleciał na Parnasu szczyt¹.

Autor – znany z polemicznego temperamentu poeta, krytyk literacki i teatralny Stanisław Okraszewski – wzburzony wersyfikacyjnymi eksperymentami Kazimierza Brodzińskiego w jego „wierszach do muzyki”, pisanych na zamówienie Józefa Elsnera², protestował w ten sposób przeciwko stosowaniu rymów męskich.

¹ S. Okraszewski, *Panegiryk nowych, a szczęśliwie wynalezionych rymów*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 8, nr 1, s. 68–69, w. 1–8. Pisownia i interpunkcja uwspółcześnione.

² Wiersze Brodzińskiego, ukształtowane według schematów metrycznych proponowanych przez Elsnera i ilustrujące jego rozważania teoretyczne, zostały dołączone, jak wiadomo, do *Rozprawy o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względzie muzycznym* (Warszawa 1818). Bezpośrednim impulsem dla Okraszewskiego stała się jednak poezja Brodzińskiego, drukowana na łamach „Pamiętnika Warszawskiego” (1816, t. 6) i rymowana częściowo oksytonicznie, co było podyktowane koniecznością zachowania zgodności akcentowej pomiędzy słowami a melodią, z którą miały być one śpiewane. Poświadczają to zapisy nutowe towarzyszące lirykom Brodzińskiego.

Okraszewskiego, ukształtowanego przez klasycystyczne poetyki i rozprawę *O prozodii i harmonii języka polskiego* Tadeusza Nowaczyńskiego³, raziły przede wszystkim oksytony w klauzulach.

Wskazywał, że są one nie tylko sprzeczne z prozodią języka polskiego, w której dominuje akcent paroksytoniczny, ale także ze wskazaniem teoretyków klasycystycznych, dystansujących się wobec jednozgłoskowych rymów. Zaburzając – jego zdaniem – harmonię wiersza i prowokując rażącą onomatopieczność, zasługują owe rymy na miano „podkasanych” tudzież na określenie „kusy śpiew”, zaś posługujący się nimi wieszczowie – na dekoracje w postaci wieńców z pokrzywy na skroniach⁴.

Panegiryk nowych, a szczęśliwie wynalezionych rymów wywołał w „Pamiętniku Warszawskim” burzliwą dyskusję, zwłaszcza pomiędzy Okraszewskim i Józefem Franciszkiem Królikowskim, rywalizującym coraz skuteczniej z Elsnerem o miano najwybitniejszego autorytetu w kwestiach związanych z prozodią języka polskiego⁵. Polemika Okraszewskiego z Królikowskim, nieco konsternująca ówczesnych czytelników dosadnym stylem jej prowadzenia, okazuje się dość interesującym dla literaturoznawcy wątkiem „sporów o polski sylabotonizm” z początku XIX w. Spróbujmy krótko zrekonstruować najważniejsze jej punkty.

Otóż Królikowski najpierw wskazał, że rymy męskie nie ustępują pod względem estetycznym żeńskim (są po prostu trudniejsze w użyciu), i podkreślił konieczność ich stosowania w tekstach pieśni oraz w librettach operowych⁶. Następnie sięgnął po przykłady z tomu Okraszewskiego *Piosnki z muzyką* (Warszawa 1817), dowodząc, że nie zasługują one na miano wierszy „śpiewnych” – czyli takich, do których kompozytor bez większych problemów napisze muzykę, nie zaburzając jednocześnie języka transakcentacjami. Ideał, na który wskazywał Królikowski, to wiersz sylabotoniczny (zwany wówczas, jak wiadomo,

³ T. Nowaczyński, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781.

⁴ S. Okraszewski, *Panegiryk...* Więcej na ten temat: A. Kwiatkowska, *Podkasany rym*, „Forum Poetyki” 2017, nr 7, s. 80–85.

⁵ O różnicach między koncepcjami prozodycznymi Elsnera i Królikowskiego vide K. Budzyk, *Spór o polski sylabotonizm*, Warszawa 1957; M. Dłuska, *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 1, s. 102–120; A. Seweryn, *Spór o polską „poezję muzyczną”*. *Królikowski – Elsner*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s. 19–31.

⁶ J. F. Królikowski, *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 8, nr 3, s. 286–297. Na początku XIX w. konstytuowała się polska scena narodowa, co w przypadku polskojęzycznych librett operowych (oraz tych tłumaczonych na język polski) wiązało się z koniecznością opracowania zasad pisania „tekstów do śpiewania”. Na fakt ten, jako bezpośredni impuls do studiów Elsnera i Królikowskiego, zwracano uwagę wielokrotnie. Vide m.in. E. Nowicka, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kręgu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003; A. Borkowska-Rychlewska, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006; eadem, ‘Libretto’, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – prze kroje*, red. J. Bachórz et al., t. 1: A–M, Toruń–Warszawa 2016; A. Seweryn, *Spór...*

„wierszem miarowym”), ułatwiający uzgodnienia akcentowe pomiędzy warstwą słowną i muzyczną, zwłaszcza w formach wokalnych i wokально-instrumentalnych⁷.

Sporowokowany w ten sposób, Okraszewski zdecydował się na opublikowanie artykułu *Myśli moje nad pracą F. K. o zastosowaniu poezji do muzyki*, w którym potępił regularne stosowanie jambów, trochejów, daktyli itd. W rubasznym stylu nakreślił też przy okazji karykaturę „parafianina znad Sanu czy Buga”, „spasłego niewiniątka”, które „nie znając innych daktyłów prócz onych, które nam z Turczyzny przywożą, darmo sobie mózg smaży nad odgadnieniem »Pamiętnikowych« [...]”, uzna je za „dziwolągi” i „brednie”. Na koniec skonstatował, że Królikowski za te wszystkie niezrozumiałe i podejrzane wymysły „powinien być w stawie jak czarownica pławionym”⁸.

Krytyka stanęła – oczywiście – po stronie Królikowskiego. Na artykuł zareagowali i anonimowy „Parafianin znad Buga”, obstawiający, że słowo „daktyle” kojarzy mu się nie tylko z jedzeniem, i krytyk o inicjałach S. P., obruszony nonszalancją Okraszewskiego i wskazujący na wagę naukowego namysłu nad prozodią polszczyzny, i – wreszcie – sam Królikowski, wytykający adwersarzowi niestosowanie się do zasad prawidłowego akcentowania w języku polskim⁹. Także XIX-wieczni poeci i muzycy uznali autorytet Królikowskiego, nie – Okraszewskiego: „*Prozodia* Królikowskiego stanowiła *vademecum* poetów i muzyków epoki. Znał ją nie tylko Mickiewicz, o czym wiadomo z objaśnień do *Konrada Wallenroda*, znał ją Jan Czeczot przekładający piosenki białoruskie i tworzący na ich wzór własne; znał ją Moniuszko piszący muzykę do Mickiewiczowskich *Czatów*, *Budrysów* i do innych wierszy, i znali ją wszyscy”¹⁰ – pisze Maria Dłuska. Dlatego więc warto dzisiaj przypomnieć trzeciorzędnego autora i jego emocjonalną reakcję na pomysły wersyfikacyjne spod znaku Elsnera i Królikowskiego?

⁷ J. F. Królikowski, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką, do rozszerzenia tej nauki w kraju naszym bardzo użytecznych, i o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 9, nr 2, s. 145–174; nr 3, s. 249–267; nr 4, s. 377–407; 1818, t. 10, nr 1, s. 3–90; nr 2, s. 146–159; nr 3, s. 273–307; nr 4, s. 433–491). Wydanie następne, zmienione i poszerzone: idem, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych*, Poznań 1821.

⁸ S. Okraszewski, *Myśli moje nad pracą F. K. o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 1, s. 89–96.

⁹ *Parafianin znad Buga do Pana St. Okraszewskiego z powodu myśli jego nad rozprawą o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 2, s. 255–258; S. P., *Zdanie o myślach S. Okraszewskiego nad rozprawą J. F. Królikowskiego, okazującą potrzebę zastosowania poezji do muzyki, umieszczonych w „Pamiętniku Warszawskim” r.b. na miesiąc styczeń, k. 89*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 2, s. 247–254; J. F. Królikowski, *Kilka słów do piszących wierszem miarowym*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 3, s. 391–398 (uwagi te powtórzył Królikowski w swojej *Prozodii polskiej*). Cf. A. Seweryn, ‘Okraszewski Stanisław’, w: *Słownik krytyki literackiej XIX wieku*, <https://nplp.pl/artukul/okraszewski-stanislaw/> (d.d. 13.07.2022).

¹⁰ M. Dłuska, *Prace wybrane*, t. 1: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001, s. 292; vide także: eadem, *Józef Elsner...*

Mogłoby się wydawać, iż Okraszewski – mimo swojego ironicznego tonu – występował w imieniu „niewykształconej »powszechności«”, czyli owych „spasłych niewiniątek”, „parafian” znad Sanu i Buga, dla których nowe, skomplikowane nauki o stopach metrycznych wiersza były niezrozumiałe¹¹. W rzeczywistości jednak jego obawy i dezaprobatę budziło coś innego.

Przed wszystkim jego protest wywołało podporządkowanie poezji narzuceniemu, regularnemu metrum i rymom, czyli – jak to ujmował – „prawom muzycznym”. Stosowanie stałego toku metrycznego i klauzul jawiło mu się jako nakładanie niepotrzebnych więzów na słowo, ograniczające „ogień, imaginację, gust i czucie” – czyli istotę dobrej poezji w ujęciu klasycysty¹². Nie tylko zresztą klasycysty. Warto pamiętać, że – znane co najmniej od czasów florenckiej Cameraty i Claudia Monteverdiego – dylematy spod znaku tego, czy „poezja winna być panią harmonii” czy też odwrotnie, powróciły po latach ze zdwojoną siłą u Richarda Wagnera, kontestującego zwłaszcza śpiewne arie w stylu *belcanto* i ich błahe, konwencjonalne słowa przykrawane do formy muzycznej¹³. O ile jednak wagnerowska *Stabreim* wiązała się ściśle z prozodią języka niemieckiego, o tyle Okraszewski gdzie indziej niż w rodzimej mowie upatrywał źródeł muzyki wiersza. Swoją uwagę kierował, jak zresztą zdecydowana większość klasycystów postanisławowskich, w stronę melopoetyckiej literatury antycznej Grecji i antycznego Rzymu.

Na dowód, że pomysły Królikowskiego dotyczące warstwy prozodycznej polszczyzny są niepotrzebne, że harmonię poezji można zapewnić, sięgając po starożytne, greckie i rzymskie wzory, zaprezentował Okraszewski własny wiersz, zatytułowany *Wspomnienie okolic Rzymu. Elegia*. Zacytujmy kilka wersów:

Zanuć nad Wisły kryształem o Muzo lubego Tybulla.
 Lackich mi nie płoń się stron, owszem, ukochaj ich dźwięk.
 Mógł przecie Nazo pieszczony twardą praszczurów mych mową,
 W czarny wpatrując Pont, słać swą Julią i Rzym.

¹¹ Tak uważa Agnieszka Kwiatkowska: A. Kwiatkowska, „Krytyka pełna ludzkości, grzeczności i rozumu”. *Polemici a nowoczesna krytyka literacka*, w: eadem, *Piórowe wojny. Polemiki literackie polskiego oświecenia*, Poznań 2001, s. 117.

¹² S. Okraszewski, *Mysli moje...*, s. 89.

¹³ Mieczysław Tomaszewski tak to ujmował: „Dzieje muzyki z dawna znają [...] rozróżnienie między muzyką zdominowaną przez słowa i tą która panuje nad słowem. W różnych wariantach tej sytuacji pojawia się rozróżnienie na *accentus* i *concentus*, na *Spruch* i *Lied*, na recytatyw i arie, a w czasach romantycznych np. na balladę i pieśń liryczną. Metaforyzując: w porządku dawidowym przemawia do nas – nierzadko *de profundis* – wyraziste znaczenie udźwiękowionego słowa [...]. W porządku orfejańskim, przemawia magia brzmienia i formy muzyki niosącej pochłonięte przez siebie słowa, podane w określonej aurze emocjonalnej. W szczytowych momentach, niekiedy w kulminacjach następuje jakby zespolenie obu tendencji: bezpośredniej znaczeniowej wyrazistości czytelnego słowa i kantabilnej, samoistnej melodii [...]”. M. Tomaszewski, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997, s. 174–175.

Prawaś ty, Muzo, rzymianka, wywiąż się, wywiąż po rzymsku.

Pomnij, do jakich łask święte ma prawo twój gość...

Pomnij, hoża bogini, na czas ów trzykroć szczęśliwy,

Kiedym nawiedzał twój raj, Rema i Romuła gród.

Noc była... Morfej swobodny tulił już ludzi i bogi,

Febe z błękitnych stref srebrny roniła mi żar¹⁴.

Jak widać, Okraszewski wybitnym poetą nie był. Istotne jest tutaj jednak coś innego. Bezrymowy wiersz z wersami różnej długości, często rozbudowanymi składniowo (przy czym – podkreślmy, gdyż okaże się to tutaj istotne – dominuje składnia inwersyjna, oparta na retorycznych figurach *per permutationem*), ukształtowanymi przez zestroje akcentowe, które jednakże nie zostały uporządkowane w sposób jednolity, ma naśladować antyczny dystych elegijny i nawiązywać do heksametru¹⁵. Podobnie jak Owidiusz, który – wyjaśnia w przypisie do wiersza Okraszewski – przebywając na wygnaniu nad Morzem Czarnym poznał mowę autochtonów i rzekomo nawet w niej „składał rymy”, stara się nasz autor zaadaptować „wiersz elegiacki” do języka polskiego. A ponieważ w polszczyźnie mamy „niedostatek jambów”, nie rezygnuje poeta i „z monossylabów”, pomagających uzyskać odpowiednią melodię wiersza¹⁶. W ten sposób próbuje realizować swój postulat naśladowania prozodii greckiej i łacińskiej.

[...] zdaje mi się, że do polskiej naszej mowy zbliża się bóstwo nowe, zbliża się Prozodia Starożytna, podając pięknej Sarmatce kwiaty godne zabłysnąć między owymi, w które się od lat dziesięciu tylko tak szczęśliwie wystroiła. Czyż nie moglibyśmy przejąć cokolwiek z tej czarownej melodii, którą *Iliada* i *Eneida* na kształt rzek wspaniałych płyną; melodii nie polegającej jedynie na rymowo-arabskim koncepcie, lecz ożywiającej zarówno każdą cząsteczkę wiersza, melodii na pozór jednostajnej, a w istocie tak rozmaitej i tak szczęśliwie każde poruszenie duszy niby wierne echo odbijającej?

– zapytuje retorycznie Okraszewski¹⁷.

Zostawmy w tej chwili problematykę związaną z „polskim heksametrem”, zajmującą polskich teoretyków poezji przełomu XVIII i XIX w., z Królikowskim włącznie¹⁸. Zresztą, dodajmy na marginesie, tego typu eksperymenty nie były też

¹⁴ S. Okraszewski, *Mysli moje...*, s. 96–97, w. 1–10. Pisownia i interpunkcja uwspółcześnione.

¹⁵ Ibidem, s. 95.

¹⁶ Ibidem, s. 96.

¹⁷ Ibidem, s. 94.

¹⁸ To do niego przecież nawiązywał uczeń Gotfryda Ernesta Groddecka – Adam Mickiewicz – eksperymentując z wersyfikacją w *Powieści Wajdeloty* („Lubo rodzaj wiersza użyty w *Powieści Wajdeloty* mało jest znany [...]. Za miarę zgłosek uważaliśmy akcent, zachowujący się w wymawianiu; radziliśmy się też uwag zawartych w ważnym dziele Królikowskiego” – A. Mickiewicz, *Konrad Wallenrod. Objaśnienia [poety]*, w: idem, *Dzieła*, red. Z. J. Nowak et al., t. 2: *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpr. K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, Warszawa 1998, s. 146).

obecnie np. autorom z kręgu niemieckojęzycznego, którzy na fali winckelmannizmu próbowali tworzyć „heksametr niemiecki”¹⁹. Zwróćmy natomiast uwagę na fakt, że – po pierwsze – Okraszewski, pisząc swoje *Wspomnienie okolic Rzymu* jako przeciwwagę dla regularnych „wierszy miarowych” podporządkowanych „prawom muzycznym”, muzyki wiersza upatrywał w melosie słowa. Przy czym, nazywając propozycje Królikowskiego „rymowo-arabskim” konceptem, powiązał je z azjanizmem retorycznym, siebie kreując na zwolennika attycyzmu.

Po drugie – jak wynika z tekstu – owej muzyki wiersza *Wspomnień Rzymu* według autora nie zaburza erudycyjny, retoryczny styl wysoki z przerzutniami, licznymi figurami kontaktu, figurami *per permutationem* i *per adiectionem* (w zacytowanym fragmencie, poza anaforą w w. 6 i 7, występują anadiploza w w. 5 i poliptoty w w. 4–5) oraz z apozjopezami (np. w w. 6). Czyli – podkreślmy jeszcze raz – zdaniem poety retoryczność wiersza nie stoi w sprzeczności z jego muzycznością.

Po trzecie wreszcie Okraszewski zdaje się zakładać, że „spasłym niewiniątkom”, „parafianom znad Sanu i Buga” mniejszych problemów dostarczy np. jego „wiersz elegiacki” niż „wiersz miarowy” w ujęciu Królikowskiego. Wiersz miarowy, który – dodajmy – według Królikowskiego inspirowany miał być pieśnią ludową: krakowiakami i archaicznymi pieśniami religijnymi, stawianymi przez teoretyka za wzór „poetom uczonym”.

Do dwóch pierwszych spośród zasygnalizowanych kwestii powrócę później, teraz jeszcze krótko zatrzymajmy się przy „parafianach”, którzy w ujęciu Okraszewskiego jawią się inaczej niż „lud” w poezji polskich romantyków. W każdym razie nie śpiewają ani nie tańczą krakowiaków i mazurków, mogą natomiast melodeklamować elegie w stylu *Tristiów* Owidiusza. Sprawia to, że pełnią w przywołanym tekście krytycznoliterackim rolę podobną do tej, jaką pełni ogrodnik Jan Nepomucen Czyżewicz w *Sofijówce* Stanisława Trembeckiego.

Królikowski twierdzi, że „śpiewki narodowe prostego ludu”, np. wspomniane krakowiaki, „daleko są muzykalniejsze aniżeli śpiewy uczonych poetów”, nie zepsuła ich bowiem „sztuczność”, co sprawia, że pozostają wierne istocie

Królikowski, krytycznie oceniając próby Nowaczyńskiego zawarte w *O prozodii i harmonii języka polskiego*, za „polski heksametr” uznał wiersz liczący od dwunastu do siedemnastu zgłosek, oparty na mieszanych spondejach, daktylach i trochejach. Średniówka mogła być męska lub żeńska (na ten temat vide m.in. A. Kulawik, *Heksamet polski – arka przymierza między starymi a nowszymi systemami wersyfikacyjnymi*, w: *Metryka słowiańska*, red. Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, Wrocław 1971; Z. Kopczyńska, L. Pszczołowska, *Heksamet polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 165–173).

¹⁹ Choćby Friedrich Hölderlin (vide A. Libera, *Wstęp*, w: F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, tłum. A. Libera, Kraków 2001). Warto też pamiętać, że jeszcze wcześniej na gruncie polskim przeprowadzono eksperymenty ze składnią łacińską – Adam Naruszewicz w wierszu *Hymn do Czasu* próbował zastosować składnię *accusativus cum infinitivo*.

języka polskiego²⁰. W nich i w najdawniejszych śpiewach religijnych – powiada autor *Prozodii polskiej* – przetrwała „pierwotna poezja”, rozumiana tutaj w kategoriach Schillerowskich jako „poezja naiwna”, efekt zespolenia człowieka z naturą. Co istotne, według Królikowskiego polska poezja powstawała jednocześnie z kształtowaniem się narodu polskiego jako rodzaj ekspresji ducha narodowego, nie jest więc efektem naśladowania obcych wzorów, zaś język polski, który przecież „nie jest greckim i nie musi nim być”, zrodził się „z namiętności ludów słowiańskich”²¹. Rzecz jasna, Królikowski pisze tutaj Herderem.

Z uszanowaniem zawsze wspominać będziemy **Homerów, Wirgilich, Demostenesów, Cyce-ronów**, czarować nas będą **Kornele, Rasyny, Woltery** i wielka liczba innych starożytnych i późniejszych znakomitych w literaturze mężów. [...] A przecież, gdyby nawet te **wielkie ich przymioty** stały się naszą własnością, nie wszystko jeszcze znajdziemy, co istotę literatury naszej podnieść, co ją **udoskonalic zdoła**²²

– dodaje. Jesteśmy w przededniu romantyzmu – miejsce „homerów” i „wirgilich” ma zająć poezja średniowieczna i ludowa.

Dyskusja Okraszewskiego z Królikowskim przypomina więc nieco spór starożytników z nowożytnikami: podczas gdy autor *Prozodii polskiej* szuka nowych wzorów w tradycji średniowiecznej i w kulturze ludowej, jego krytyk konsekwentnie obstaje przy starożytnych wzorcach „poezji uczonej”, która winna edukować prostaczków. Najistotniejsze dla nas jest jednakże to, że dyskusja ta – i na tym polega jej oryginalność – przenosi się tutaj na grunt prozodii języka polskiego oraz kwestii związanych z tzw. muzycznością wiersza w ujęciu teoretyków z przełomu XVIII i XIX w.²³ Echa tej dyskusji odezwą się później w dojrzałym polskim romantyzmie za sprawą Cypriana Norwida.

²⁰ J. F. Królikowski, *Prozodia polska...*, s. 53–57.

²¹ Ibidem, s. 171–172; idem, *O literaturze. Rozprawa, w której się rozważają istotne cele dzieł smaku i sposoby ich osiągnięcia tudzież co szczególniejszym przedmiotem literatury narodowej być powinno*, „Pamiętnik Warszawski” 1819, t. 14, nr 1, s. 29.

²² Idem, *O literaturze...*, s. 32. Podkreślenia w cytatach, jeśli nie zaznaczono inaczej, pochodzą od ich autorów.

²³ Używając określenia „muzyczność” literatury, nie wchodzę w prowadzone przez XX-wiecznych i współczesnych komparatystów literacko-muzycznych dyskusje na temat możliwości naśladowania muzyki przez literaturę, sposobów wzajemnych interakcji, syntezy czy korespondencji sztuk itd. (vide m.in. prace zebrane w tomie *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2005 oraz monografie: A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 2, Toruń 2012; idem, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012). Nie stosuję też rozróżnienia na „muzyczność”, „śpiewność”, „rytmiczność” i „melodyjność” poezji, które przed laty postulował Czesław Zgorzelski (C. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984). Terminy „muzyczność”, „śpiewność”, „melodyjność” przywołuję przede wszystkim w rozumieniu autorów przełomu oświecenia i romantyzmu, czyli odnosząc je do prozodii języka.

W drugim tomie jego *Pism wszystkich* pod redakcją Juliusza Wiktora Gomulickiego znalazł się, pisany w „ostatnich latach paryskich”, wiersz *Do współczesnych. (Oda)*. Jak wiemy, o czym informuje także wydawca w swoich *Metrykach i objaśnieniach*, jest on reakcją na nieprzychylną krytykę poezji Norwida, zwłaszcza *Encykliki – Oblężonego. (Ody)*²⁴, zaliczonej przez samego jej autora do „dużej hebrajsko-greckiej” liryki (PW IX, 326).

Nie zachował się rękopis *Do współczesnych...* Tekst znamy dzięki pośmiertnemu pierwodrukowi Bolesława Erzepkiego z 1910 r. oraz kopii autografu dla Karola Ruprechta i Bronisława Zaleskiego, krytycznie porównanym i opracowanym przez Gomulickiego (PW II, cz. II, 398). W jego edycji pominięty został jednak dopisek Erzepkiego z pierwodruku:

Powyższy wiersz pisany jest na arkuszyku listowego papieru [...]. Na czwartej stronie tego samego arkuszyka czytamy niezmiernie ciekawą i oryginalną notatkę Norwida, dorywczo tu ołówkiem zapisaną w słowach następujących:

ZAWSZE MAZUREK!

Ani Polacy, ani język polski nie mają pojęcia o istnej liryce – to, co Polacy zwą liryką, jest zawsze mazurkiem i tętnem pańszczyźnianych cepów na klepisku – to zawsze młockarnia i pańszczyzna – kroku w niczym nie zrobili naprzód – oni by radzi lirykę Ezechiela na nutę 3 maja mazurkiem podrygać w butach palonych –

ram tam tam!

ram tam tam!

C.N.²⁵

Fragment ten jest, oczywiście, bardzo dobrze znany z listu Norwida do Władysława Bentkowskiego (PW IX, 331), jednak w bezpośredniej bliskości ody *Do współczesnych...* nabiera szczególnego znaczenia. Nie tylko przypomina bowiem o Norwidowskiej ambiwalencji wobec rodzimego folkloru, którego metonimią stają się z jednej strony „młockarnia i pańszczyzna” oraz rytmy „pańszczyźnianych cepów na klepisku”, z drugiej – arcydzielne mazurki Fryderyka Chopina, do których nawiązuje poeta m.in. w *Promethidionie*²⁶. Dopisek przypomina także, referowane tu skrótowo, spory o „poezję muzykalną” i o „muzykę słowa” z pierwszych lat XIX w.

Królikowski, jak już wiemy, melikę polskiej pieśni ludowej stawiał za wzór rodzimym twórcom. Także Elsner, wskazując różne typy „wierszy miarowych”

²⁴ Dzieła Norwida cytuję według edycji: C. Norwid, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i krytycznymi uwagami opatrzył J. W. Gomulicki, t. 1–11, Warszawa 1971–1976. Dalej: PW, liczba rzymska oznacza tom, arabska – numer strony.

²⁵ B. Erzepki, komentarz do: C. Norwid, *Do współczesnych. (Oda)*, „Literatura i Sztuka” [dod. do „Dziennika Poznańskiego”] 1910, nr 36, s. 563.

²⁶ A. Seweryn, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013, s. 121.

w języku polskim, wychodził od rytmiki tańców polskich, którą starał się oddawać za pomocą stóp metrycznych, ujmując ją w różnorodne, wyodrębnione przez siebie typy toków wersyfikacyjnych najbardziej swoistych, jego zdaniem, dla polszczyzny. „Najbardziej swoistych”, bo opartych na pulsie rytmicznym rodzimych tańców ludowych. „Czemużby język polski nie mógł mieć tyle rytmiczności, ażeby metryczność narodowej melodii w wierszach swoich mógł wyrażać?”²⁷ – zapytywał w swojej *Rozprawie o metryczności i rytmiczności*.

Propozycje Elsnera i Królikowskiego pozostają w zasadniczej zgodzie z twórczością rodzimych „lirników” z drugiego pokolenia romantyków polskich. Natomiast pewne aspekty Norwidowskiego dyskursu zdają się w tej kwestii poprzedzać styl rozpraw niektórych rodzimych XX-wiecznych etnomuzykologów, niekoniecznie ceniących oryginalne krakowiaki czy oberki śpiewane białymi głosami i grane przez „wiejskich muzykantów” (którzy zresztą rzeczywiście uczyli się utrzymywania rytmów na dwa i trzy czwarte, młócąc zboże cepami²⁸), choć z aprobatą przyjmujących muzykę ludową jako element „stylu narodowego” w tzw. muzyce klasycznej²⁹. Przypomnijmy, jak w swojej rozprawce [*Tańce narodowe*] pisał Norwid o polonezie, którego wyróżnił spośród innych polskich tańców ludowych jako twór „cało-narodowy”: „Polonez, kreacja już nie prowincjonalna, pojedynczego elementu, ale cało-narodowa, mogąca się rozciągnąć od religijnego rytmu aż do tej poważnej mimiki chórów, lub tryumfów starożytnych, które na barieliefach greckich i rzymskich spotykamy. Jako powaga rytmu tej jest wartości i to miejsce zajmuje u Polaków, co (np. w rozwijaniu się pieśni u Greków), Epopeja” (PW VI, 387).

Pamiętamy też choćby o „przemienionych kołodziejach” z *Fortepianu Szopena*, jawiących się już zupełnie inaczej niż chłopci od młockarni i „butów palonych” (oraz ich kontynuatorzy). Być może ambiwalencje te wynikają także z Norwidowskiego przekonania, że – wbrew temu, co twierdzili nieco naiwni naśladowcy Jeana-Jacques’a Rousseau w rodzaju Królikowskiego – do „natury po prostu” powrócić się nie da. Zwracał na to poeta uwagę np. w rozprawce *O deklamacji*, tworząc jedną ze swoich karykatur polskiego szlachcica, zwolennika „naturalnej mowy”, znudzonego deklamacjami Rachel w paryskim teatrze, z aprobatą

²⁷ J. Elsner, *Rozprawa...*, s. 29. Należy jednak dodać, że jednocześnie, według Elsnera, nowy typ ukształtowania wersyfikacyjnego miałyby być połączeniem ideałów starożytnego greckiego wiersza bezrymowego opartego na eurytmii ze współczesnym wierszem rymowym, którego istotą jest harmonia („współbrzmienie”). Dzięki muzyce („śpiewności” ewokowanej za pomocą metrum opartego na akcencie języka) poezja mogłaby, jak twierdzi Elsner, jednocześnie osiągnąć i eurytmię, i harmonię. Ibidem.

²⁸ Potwierdzają to wywiady z „ostatnimi wiejskimi muzykantami” Ziemi Radomskiej, przeprowadzone przez Andrzeja Bieńkowskiego – vide A. Bieńkowski, *Ostatni wiejscy muzykanci. Ludzie, obyczaje, muzyka*, Warszawa 2001, s. 77.

²⁹ Ibidem.

wypowiadającego się zaś o śpiewach i tańcach, które „naturalne po prostu kobiety” prezentują w warszawskiej inscenizacji *Wesela w Ojcowie*.

Taki pogląd na naturę i kulturę skomentował Norwid następująco: „**Naturalność** owa jednakże ma to do siebie szczególniejszego, iż przez wszystkie wieki dziejów, aż do teraz, nigdy jeszcze i nigdzie podróżnik żaden nie obaczył **naturalnego ludzkiego społeczeństwa, a przeto słowa, tonu i wydźwięku mówienia**” (PW VI, 483).

Wracając do wiersza *Do spółczesnych. (Oda)*: zauważmy, że poetycka aluzja do *Chorału* Kornela Ujejskiego (pisanego, a jakże, regularnym, prostym i jasnym „wierszem miarowym”, do którego zresztą szybko powstała muzyka Józefa Nikorowicza) ujęta została w nieregularny, „chropawy”, w nieoczywisty sposób „muzyczny”, tok poezji Norwida. Z całą pewnością nie jest to „wiersz do śpiewania”, maksymalnie wyzyskuje za to prozodię słowa mówionego. Przy czym wymuszone przez tok wersyfikacyjny, interpunkcję i podkreślenia zmiany intonacyjne prowokują melodeklamację:

Och! wy – którzy śpiewacie **krwawo i pożarnie**,
 Kiedyż?... zrozumiecie sąd?
 Żyć wy radzi w dziejach, lecz żaden nie wie,
 Że cali urosliście w krwi-ulewie,
 Czyści i matematyczni, jak błąd!

Ciemna to pieśń jest – w zamian wy?... bardzo jaśni –
 Szkoda tylko, że nigdy nie wiecie,
 Czemu?... Umysł-mąż mówi: „Zaśnij!”
 „Zaśnij!”... – mówi po tańcu mdłej kobiecie.

(PW II, 182–183, w. 11–19)

Wiadomo: „muzyczność” poezji Norwida już w 1948 r. została przez Kazimierza Wykę przeciwstawiona powierzchownej „muzykalności” wierszy „lirników” czy „słowików” w rodzaju wczesnego Teofila Lenartowicza czy Józefa Bohdana Zaleskiego³⁰. O ile jednak Wyka dociekał istoty owej muzyczności, sięgając po

³⁰ K. Wyka, *Harfa, luk i kolumna*, w: idem, *Wybór pism*, wstęp i oprac. P. Mackiewicz, Wrocław 2019, s. 37. W nieco podobny sposób o muzyczności poezji Norwida pisał Władysław Stróżewski – vide W. Stróżewski, *Wstęp*, w: C. Norwid, *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997. Vide też znakomitą interpretację *Fortepianu Szopena*: W. Stróżewski, *Doskonale – wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 43–72. Warto jednak pamiętać, że Norwid potrafił pisać także jak najbardziej regularne, śpiewne, „piosenkowe” teksty, o czym świadczy przede wszystkim *casus* miniatury wokalnej zatytułowanej *Smutny rolnik*, śpiewanej z muzyką Kazimierza Lubomirskiego (vide E. Chlebowska, P. Chlebowski, „*Blade kłosa na odlogu...*” – *nieznany wiersz Norwida*, „Studia Norwidiana” 2016, t. 34, s. 101–124). Na temat związków poezji Norwida z muzyką vide też m.in. I. Sławińska, T. Makowiecki, *Za kulisami „Tyrtęja”*, w: I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971, s. 200–201;

analogie ze współczesnymi formami muzycznymi (pamiętamy wykoncypowaną przez niego „symfonię nocy” z *Kleopatry i Cezara*), o tyle już muzykolog Mieczysław Tomaszewski pisał o tych kwestiach, zwracając uwagę na osobliwości Norwidowskiej poetyki zniechęcającej XIX-wiecznych kompozytorów do umuzycznień³¹. Dla nas interesujące jest przede wszystkim to, że sięgnął Tomaszewski po analogię z Hölderlinem, którego składnię literaturoznawcy niemieccy określili metaforą *harte Fugung* („twarde łączenie”). To bardzo trafne skojarzenie zasługuje na rozwinięcie.

Hölderlin, podobnie jak inni poeci okresu klasycyzmu weimarskiego, był zafascynowany kulturą i mitologią starożytnej Grecji. Cenił zwłaszcza Pindara – mistrza ody i hymnu. Stąd także pisywał ody i hymny, później również elegie i wiersze wolne, przy czym starał się nawiązywać do antycznych form stroficznych i wersyfikacyjnych. Sięgał po strofę alcejską i asklepiadejską, próbował naśladować heksametr i to w tych eksperymentach szukał źródeł muzykalności wiersza, na którą zresztą był szczególnie wrażliwy³². Niewątpliwie jego erudycyjna, zretoryzowana poezja, nawiązująca do ideałów starożytnej prozodii, spotkałaby się z uznaniem naszych rodzimych przeciwników nowych rozwiązań prozodycznych, np. Okraszewskiego. Norwid, jako autor wierszy w rodzaju *Do współczesnych* (*Oda*), jest spadkobiercą i kontynuatorem tej tradycji.

Nieprzypadkowy okazuje się zatem dobór gatunku, paratekstowo przywołanego przez poetę w tytule *Do współczesnych*.... Jak wiadomo, „Norwida walka z formą” (jak to ujął Stefan Sawicki³³) wiązała się m.in. z eksperymentami genologicznymi, które naruszały normy utrwalone w tradycji literackiej i w poetykach sformułowanych³⁴. Nie inaczej było też z jego odami, co zresztą również zostało już zauważone przez badaczy³⁵. Pamiętając więc o znanych ustaleniach norwidologów, zwróćmy tutaj uwagę przede wszystkim na ukształtowanie prozodyczne Norwidowskich ód i podkreślmy, że chyba żaden inny gatunek literacki nie łączy tak znakomicie jak oda „retorycznego” z „muzycznym”. Ody Norwida nie pozostają pod tym względem wyjątkiem.

E. Lijewska, *Liryka w dramacie Norwida. O muzyczności „Tyrtęja” i „Za kulisami”*, „Studia Norwidiana” 2002–2003, t. 20–21, s. 87–100; I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008; A. Fabianowski, *Sonata Norwidowska*, Warszawa 2019.

³¹ M. Tomaszewski, *Od wyznania*..., s. 71.

³² Pisze o tych kwestiach Antoni Libera w swoim wstępie do antologii *Co się ostaje, ustanawiają poeci*...

³³ S. Sawicki, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.

³⁴ Kwestiom tym, mającym już okazałą literaturę przedmiotu, poświęcony został m.in. tom *Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.

³⁵ Vide zwłaszcza: T. Kostkiewiczowa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996, s. 257–270. O odzie *Do współczesnych* także J. Trznadel, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978, s. 200–202.

2. Retoryka, muzyka, liryka...

Kiedy we współczesnej refleksji badawczej pojawiają się obok siebie leksemy „retoryka” i „muzyka”, z bardzo dużym prawdopodobieństwem można zakładać, że będzie mowa o retoryce muzycznej, zwłaszcza o teorii afektów i związkach *musicae poeticae* z klasyczną *elocutio*³⁶. W literaturoznawstwie przyjmuje się raczej, że „retoryczność” i „muzyczność” tekstu poetyckiego wzajemnie się wykluczają. „Muzyczność” jest natomiast bardzo chętnie wiązana z „lirycznością” przeciwstawianą owej „retoryczności”: oda i kantata miałyby być retoryczne, pieśń i piosenka – liryczne i śpiewne³⁷.

Jest to, rzecz jasna, tradycja romantyczna, w polskiej literaturze zapoczątkowana przede wszystkim przez Józefa Franciszka Królikowskiego. Odwołując się do meliki ludowej, w konsekwencji wyłączył on z warstwy elokucyjnej wierszy „śpiewnych” cały szereg środków retorycznego wyrazu, zwłaszcza figury *per permutationem* (inwersje, hyperbatony, anastrofy itp.) oraz rozbudowane peryfrazy i metafory, od których – jak pamiętamy – nie stronił Okraszewski, tworząc swoją, opartą na melodii słowa, napisaną wierszem zaliczanym do „sylabotonizmu uczonego”, elegię³⁸.

Zalecił też autor *Prozodii polskiej* maksymalne ograniczenie retorycznego *ornatus*³⁹, a w *Rysie poetyki...* zaproponował własną klasyfikację literatury, wyróżniając „**poezję uczucia** (liryczną, gęślową)”, w której poeta „wyraża bezpośrednio uczucia”⁴⁰.

³⁶ Literatura przedmiotu na ten temat jest potężna. Vide np. bibliografię w: B. Wilson, G. J. Buelow, ‘Rhetoric and Music’, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 21, ed. S. Sadie, London–New York 2001 oraz w: H. Krones, ‘Music’, w: *Encyclopedia of Rhetoric*, ed. T. O. Sloane, Oxford 2001. Spośród polskojęzycznych prac poświęconych retoryce muzycznej wymienimy tylko: R. J. Wieczorek, „*Ut cantus consonet verbis*”. *Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995; S. Paczkowski, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998; T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.

³⁷ C. Zgorzelski, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?*, w: idem, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.

³⁸ Na marginesie dodajmy, że w refleksji z początku XVIII w. uległy zatarciu różnice towarzyszące archaicznemu twórczości melicznej. Jak zauważa Jerzy Danielewicz: „Elegia uzupełniała melikę w jej codziennym, nie ceremonialnym zachowaniu. Była nieskomplikowana rytmicznie, nadawała się zarówno do dłuższych, jak i krótszych kompozycji”. J. Danielewicz, *Wstęp*, w: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. idem, tłum. W. Appel et al., wyd. 3, Wrocław 1987, s. LXI.

³⁹ J. F. Królikowski, *Prozodia polska...*, s. 171–172.

⁴⁰ Idem, *Rys poetyki wedle przepisów teorii, w szczególności z najznakomitszych autorów czerpanej, ułożony przez J. F. Królikowskiego, Doktora filozofii, Profesora języka i literatury polskiej w Królewskim Gimnazjum Poznańskim, Towarzystw Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, Krakowskiego Naukowego, Warszawskiego Przyjaciół Muzyki Kościelnej i Narodowej Członka, Orderu Św. Stanisława Kawalera*, Poznań 1828, s. 12–13. Na bliskość refleksji Królikowskiego wobec romantycznego pojmowania liryzmu wskazuje Agnieszka Ziołowicz: A. Ziołowicz, *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*, „Ruch Literacki” 1995, nr 1, s. 293–312.

Godząc się z konstatacją, że w refleksji Królikowskiego występuje opozycja pomiędzy retorycznością i melicznością⁴¹, warto jednak pamiętać, że „poezję uczucia (liryczną, gęślową)” podzielił nasz autor na: ody (tu wyodrębnił hymny, ody bohaterskie, dytyramby, ody moralne, czyli filozoficzne), pieśni (nabożne, obywatelskie, obyczajowe, wojenne, tkliwe, czyli namiętne, jak również towarzyskie, wesołe, żartobliwe) i elegie („pieśni narzekalne”, dumy oraz żale, treny)⁴².

Zatem **oda zaliczona została przez niego do poezji lirycznej**. Przyjmował też teoretyk mit o wspólnych korzeniach muzyki i języka, usankcjonowany w traktacie o pochodzeniu języków Rousseau⁴³, stąd twierdził, że „poezja w początkach swych była muzykalna i śpiewana”, starożytna muzyka nie była zaś sztuką bawienia, ale podstawą wszelkich nauk i umiejętności oraz wychowania młodzieży⁴⁴. Co za tym idzie, mimo wszystko dostrzegał Królikowski związki pomiędzy poezją, muzyką i retoryką, pozostając tym samym w zgodzie z tym nurtem rozważań na temat melopoezji, który sytuował ją przede wszystkim w kontekście *ars bene dicendi* oraz pozostałych dziedzin *trivium*⁴⁵. Warto o tym pamiętać, śledząc wywód Królikowskiego na temat słów, które „albo od śpiewu swój początek biorą, albo od muzyki są pożyczone”, czyli „oda” (od *ode* – „śpiew”) i wszystkich innych, w jakich teoretyk odnajduje ten źródłosłów: „prozodia” (dla której proponuje polski odpowiednik „śpiewność”), „tragedia”, „komedia”, „parodia”, „rapsodia”, „palinodia”, „epodia”, „epizod”, „melodia”, „psalmodia” itd.⁴⁶

Nie da się jednak przy tym zaprzeczyć, że Królikowski, nawiązując do starożytnej *melopoesis* i zakładając, że wszystkie gatunki, w których dostrzegł morfem *ode*, powinny być „pisane do śpiewania”, uważał jednocześnie, że musi to być nowy „wiersz miarowy”, eliminujący retoryczne figury i tropy. Tym samym w sposób historycznie nieuzasadniony oddzielił „retoryczne” od „muzycznego”.

Nie rozwijając tutaj tego wątku, gdyż zasługuje on na osobną uwagę, zauważamy jeszcze, że nagromadzenie figur retorycznych nie musi być wykroczeniem przeciwko tzw. śpiewności poezji – wręcz przeciwnie. Po pierwsze wzmacniają one afektywność i emocjonalność przekazu, a to z kolei – jak słusznie zauważa

⁴¹ J. F. Królikowski, *Rys poetyki...*

⁴² Ibidem, s. 13–15.

⁴³ J.-J. Rousseau, *Szkic o pochodzeniu języków*, tłum., wstępem i przyp. opatrzył B. Banasiak, Kraków 2001, passim (zwłaszcza s. 70–76: rozdz. 12 *Pochodzenie muzyki i jej odniesienia*, rozdz. 13 *O melodii*).

⁴⁴ J. F. Królikowski, *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 11, nr 4, s. 484.

⁴⁵ Wnikliwie pisze o tych kwestiach Małgorzata Lisecka: M. Lisecka, *Związki muzyki i poezji z innymi dyscyplinami filologicznymi w polskiej poezji XVII–XVIII wieku oraz w refleksji teoretycznej. Miejsca wspólne*, w: eadem, *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600–1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016, s. 131–217.

⁴⁶ J. F. Królikowski, *O niektórych wyrazach...*, passim.

Karl Braunschweig – łączy retorykę i poezję z muzyką⁴⁷. Po drugie zwłaszcza figury *per adiectionem* (wszelkie anadiplozy, epanalepsy, epanadiplozy, epanadosy, symploki, paronomazje i poliptotony...), ujednociając warstwę brzmieniową wiersza, przyczyniają się do wzmocnienia jego właściwości eufonicznych, a dzięki temu – jego melodyjności.

Warto też pamiętać o zapoczątkowanej przez Kwintyliana tradycji, w której porównuje się sztukę oratorską do muzyki⁴⁸. Tradycja ta nie była obca także polskim klasycystycznym teoretykom retoryki: np. Marcin Fijałkowski – profesor w Katedrze Literatury Uniwersytetu Krakowskiego, tłumacz Horacego, autor jednej z bardziej oryginalnych polskich rozpraw teoretycznoliterackich z końca XVIII w.: *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu* – twierdził, że harmonia to ozdoba „jedna z najpotrzebniejszych w wymowie”, zaś zapisana oracja „jest niemal tak jak noty muzyczne, to jest niema, martwa i żadna [...]”⁴⁹. Problematyka głosowej realizacji tekstu pisanego zresztą – jak wiadomo – powraca u starożytnych od czasów Arystotelesa, który zwrócił uwagę na znaczenie brzmienia głosu ludzkiego dla retorycznej *pronuntiatio*⁵⁰.

Właśnie do Arystotelesowskich kategorii *lexis* i *melos* nawiązywał Ryszard Przybylski, kiedy pisał:

Jak recytatyw operowy, wiersz klasyków jest „rozumowaniem przełożonym na muzykę”. Cała mądrość i piękno poezji klasycznej zostanie zniszczone, jeśli, po pierwsze, czytać się ją będzie oczami i, po drugie, jeśli melos wiersza zabije w nim melos mowy. Wysokość tonu poszczególnych sylab, długość brzmienia, ale wymierzana nie „taktem”, czyli miarą wierszową, lecz melodią słowa, uczyniły z poezji partyturę muzyczną. Nie ma mądrości klasycyzmu bez magii muzycznej słowa. Klasycyzm to rozśpiewany rozum⁵¹.

Po czym dodawał przy okazji ód napoleońskich Kajetana Koźmiana: „Oda klasyczna nie jest przemówieniem, lecz śpiewem, a ściślej, recytatywem. Obecność tropów skatalogowanych przez retorów nie dowodzi oratorskiego charakteru ody”⁵².

Jak trafnie powiada bowiem Norwid w znanym wierszu o istocie pieśni i „muzycznego” porządku: jest „lir rodzaj różny...” (*Liryka i druk* – PW II, 25, w. 24). Zaliczając zaś *Encyklikę – Oblężonego. (Ode)* do „dużej hebrajsko-greckiej”

⁴⁷ K. Braunschweig, *Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory*, „Acta Musicologica” 2001, Vol. 73, s. 45–75.

⁴⁸ M. F. Quintilianus, *Kształcenie mówcy*, ks. I, II, X, tłum. M. Brożek, Wrocław 1991, s. 116–117.

⁴⁹ M. Fijałkowski, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, w: *Oświeceni o literaturze*, t. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993, s. 449. Pierwodruk: idem, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, Kraków 1790.

⁵⁰ Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983, 1447a, s. 3–4.

⁵¹ R. Przybylski, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983, s. 73.

⁵² Ibidem, s. 293.

liryki (o czym była tu mowa wcześniej), dowiódł swojej trafnej intuicji na temat związków retoryki semickiej – oddziałującej na biblijne psalmy, ale też na chorałowe hymny i sekwencje – z retoryką grecką⁵³. Przy czym chodzi tu nie tylko o społeczną funkcję poety (pamiętamy choćby fragment z wykładów o Juliuszu Słowackim: „poeta **orfeiczny** wielce do proroka izraelskiego podobny; **dramatyczny** – to kapłan, albowiem ołtarz jest przed sceną, **bohaterski** zaś – to znów historyk albo muzyki wojennej przewodzca” – PW VI, 408), lecz także o interesujące nas tutaj kwestie związane z retorycznym ukształtowaniem poezji.

3. Norwidowskie *recitativa*. Uwagi końcowe

Badania nad związkami twórczości Norwida z retoryką mają już pewną tradycję, podobnie jak namysł nad związkami tej poezji z kulturą żywego słowa, które były rozpatrywane także w kontekście XIX-wiecznej rewaloryzacji oralności. Analizowano zarówno retoryczność tekstów Norwida, jak i Norwidowski dyskurs o słowie oraz o „mowie żywej”, m.in. w *Rzeczy o wolności słowa*, wykładach *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach*, wstępach do *Kleopatry i Cezara* oraz *Pierścienia Wielkiej Damy*, rozprawce *O deklamacji*⁵⁴. Fachowych komentarzy doczekały się też interpunkcja oraz podkreślenia w tekstach Norwida, z jednej strony wpływające na ich retoryczność, z drugiej – będące wskazówkami, których nie można pominąć w interpretacji, a które gubią się często wskutek ingerencji współczesnych edytorów⁵⁵.

⁵³ Związki retoryki semickiej z grecko-rzymską są od jakiegoś czasu przedmiotem dyskusji znawców retoryki. Aktualnie, popularne przez długi czas wśród biblistów, tezy Rolanda Meyneta, próbującego dowieść oryginalności hebrajskiej retoryki (polskie tłumaczenie: R. Meynet, *Wprowadzenie do hebrajskiej retoryki biblijnej*, tłum. K. Łukowicz, T. Kot, Kraków 2001), są kontestowane. Figury retoryczne wskazane przez Meyneta wywodzą się bowiem z retoryki grecko-rzymskiej (vide M. Kowalski, *Retoryka i socjoretoryka w lekturze tekstów Nowego Testamentu*, cz. 1: *Retoryka i nowe podejście do tradycji ustnej*, „The Biblical Annals” 2016, t. 6, nr 4, s. 615–617).

⁵⁴ M. Korolko, *Poetycka retoryka Norwida*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetek polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Słowistów w Sofii*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Wrocław 1988; A. Seweryn, *Światłocienie...*, s. 12–164 (rozdz. *Kaznodzieja w pałacu Światowej Rozkoszy. Norwidowa retoryka*); P. Abriszewska, *XIX-wieczna tęsknota za oralnością. Przypadek Norwida*, „Studia Norwidiana” 2014, t. 32, s. 25–40; A. Zioliwicz, *Cypriana Norwida sztuka żywego słowa*, „Ruch Literacki” 2017, nr 4, s. 359–376; M. Buś, *Jak są zrobione wykłady Norwida o Słowackim*, „Colloquia Litteraria” 2017, nr 22, s. 7–33; K. Samsel, *Retoryczność i „anarchiczność” zdarzeń. Trudny przypadek „Stygmatu” Cypriana Norwida*, w: *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2012.

⁵⁵ B. Subko, *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1987–1988, t. 5–6, s. 85–100; eadem, *O Norwidowskiej sztuce stawiania kropki*, w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Warszawa 1990; eadem, *O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu*, „Studia Norwidiana” 1991–1992, t. 9–10, s. 45–64; M. Rogowska, *O intonacyjno-retorycznej roli Norwidowskiej interpunkcji*, „Studia Norwidiana” 2012, t. 30, s. 23–38.

Uwagę poświęcono również Norwidowi – mówcy i Norwidowi – deklamatorowi, zwłaszcza przy okazji jego wykładów o Słowackim oraz *Rzeczy o wolności słowa*⁵⁶.

W ostatnich latach zaczęły rozwijać się ponadto studia operologiczne nad twórczością autora *Tyrteja – Za kulisami*. Zwrócono uwagę na to, że Norwid zetknął się z operą już we wczesnym dzieciństwie⁵⁷, że także później miał do czynienia z teatrem operowym (o czym świadczy jego relacja z *Makbeta* Giuseppego Verdiego⁵⁸), że w jego dramatach można dostrzec ślady „myślenia operowego”⁵⁹. Interesujące jest zwłaszcza studium Małgorzaty Sokalskiej *Wanda – między misterium a librettem*, sytuujące dramat poety na tle tradycji opery w stylu *grand*. Przy czym, dostrzegając „bogactwo stosowanych przez Norwida efektów umuzyczniających język dramatu”, trafnie wskazuje badaczka na obrzędowe traktowanie słowa, prowokujące „melorecytatywny sposób jego realizacji głosowej”⁶⁰.

Owo „melorecytatywne” traktowanie słowa jest czymś, co w ogóle charakteryzuje dojrzałego Norwida jako poetę. Tym, co łączy wymienione nurty badawcze (skoncentrowane wokół retoryki, kultury żywego słowa, opery), jest bowiem Norwidowskie rozumienie muzyczności poezji, dalekie od tego, które proponowali Elsner z Królikowskim, bliskie zaś teoretykom i poetom wskazującym na tradycje starożytnej *melopoesis*, ściśle powiązanej z retoryką. Z tego punktu widzenia znaczenia nabiera także fakt, że Norwid w jednym ze swoich listów nazwał gmach powstającej Opery Paryskiej – Muzyki i Liryki Panteonem⁶¹. Przypominał w ten sposób o antycznych tradycjach w rozumieniu klasycystów weimarskich (jak Hölderlin) czy nawet naszego Stanisława Okraszewskiego. Norwidowskie *recitativa* nie są bowiem tymi samymi, o których pisał za Johannem Georgiem Sulzerem Królikowski⁶².

⁵⁶ A. Ziółowicz, *Cypriana Norwida sztuka...*, s. 368–375; K. Nowak-Wolna, *Cypriana Norwida słowo i druk*, „Stylistyka” 2009, t. 18, s. 113–139.

⁵⁷ Z. Dambek-Giallelis, *Glosy do historii rodzinnej*, „Studia Norwidiana” 2013, t. 31, s. 176–177; E. Lijewska, *Norwid idzie do opery*, „Studia Norwidiana” 2015, t. 33, s. 161–169.

⁵⁸ E. Nowicka, *Norwid pisze operę*, w: eadem, *Zapiskane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012, s. 205.

⁵⁹ Ibidem, s. 204; M. Bajer, „*Noc tysięczna druga*” i operowa poetyka sytuacji unisono, w: *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R. D. Goliańek, P. Urbański, Toruń 2010, s. 439–458; M. Sokalska, *Wanda – między misterium a librettem*, „Studia Norwidiana” 2018, t. 36, s. 95–116.

⁶⁰ M. Sokalska, op. cit., s. 101–102.

⁶¹ W liście do Karola Ruprechta z 1869 r., w którym opisuje też swoje zabiegi o to, by wśród popiersi najwybitniejszych przedstawicieli świata muzycznego, mających udekorować fasadę Opery Paryskiej, znalazło się popiersie Chopina (na epizod ten zwrócił ostatnio uwagę Andrzej Fabianowski – op. cit., s. 75).

⁶² J. F. Królikowski, *Prozodia polska...*, s. 194–195.

Zakończmy cytatem z *Rzeczy o wolności słowa*:

Dla tego nad wykrzyknik, jedno mgnienie oka
 Doñońsze!... jest, cisza płytka... jest głęboka...
 Dla tego z wielu figur wymowy na scenie
 Najsilniejszą! Przesłanie... głosu zawieszenie...
 I cisza z tą daleko jest szerszą w swej gamie
 Od gromu który cały horyzont połamie –
 Dla tego to, nareszcie wiemy doskonale
 Że choć mówi się: „proza...
 ...prozy? – nie ma wcale...
 I jakżeby być mogła!... skoro są periody?
 Dwukropki? – Komy? – pauzy – ? –

...to jest brulion Ody

Nienapisanej wierszem... proza, jest nazwiskiem
 Które, jak zechcę? głosu odmienię przyciskiem...⁶³

Bibliografia

- Abriszewska, Paulina, *XIX-wieczna tęsknota za oralnością. Przypadek Norwida*, „Studia Norwidiana” 2014, t. 32, s. 25–40.
- Arystoteles, *Poetyka*, tłum. i oprac. H. Podbielski, Wrocław 1983.
- Bajer, Michał, „*Noc tysięczna druga*” i *operowa poetyka sytuacji unisono*, w: *Od literatury do opery i z powrotem. Studia nad estetyką teatru operowego*, red. R. D. Goliańek, P. Urbański, Toruń 2010.
- Bieńkowski, Andrzej, *Ostatni wiejscy muzykanci. Ludzie, obyczaje, muzyka*, Warszawa 2001.
- Borkowska-Rychlewska, Alina, ‘Libretto’, w: *Słownik polskiej krytyki literackiej 1764–1918. Pojęcia – terminy – zjawiska – przekroje*, red. J. Bachórz et al., t. 1: A–M, Toruń–Warszawa 2016.
- Borkowska-Rychlewska, Alina, *Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu*, Kraków 2006.
- Braunschweig, Karl, *Genealogy and Musica Poetica in Seventeenth- and Eighteenth-Century Theory*, „Acta Musicologica” 2001, Vol. 73, s. 45–75.
- Budzyk, Kazimierz, *Spór o polski sylabotyzm*, Warszawa 1957.
- Buś, Marek, *Jak są zrobione wykłady Norwida o Słowackim*, „Colloquia Litteraria” 2017, nr 22, s. 7–33.
- Chlebowska, Edyta, Chlebowski, Piotr, „*Blade kłosa na odłogu...*” – *nieznany wiersz Norwida*, „Studia Norwidiana” 2016, t. 34, s. 101–124.
- Dambek-Giallellis, Zofia, *Głosy do historii rodzinnej*, „Studia Norwidiana” 2013, t. 31, s. 171–181.

⁶³ Przyjmując argumentację Marty Rogowskiej (M. Rogowska, op. cit.), *Rzecz o wolności słowa* cytuję według rękopisu znajdującego się w Bibliotece Narodowej (BN 6316). Pisownia i interpunkcja oryginalne, podkreślenie w tekście moje.

- Danielewicz, Jerzy, *Wstęp*, w: *Liryka starożytnej Grecji*, oprac. idem, tłum. W. Appel et al., wyd. 3, Wrocław 1987.
- Dłuska, Maria, *Józef Elsner o sylabotonizmie i o heksametrach u Mickiewicza*, „Pamiętnik Literacki” 1956, z. 1, s. 102–120.
- Dłuska, Maria, *Prace wybrane*, t. 1: *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001.
- Elsner, Józef, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we wzglądzie muzycznym*, Warszawa 1818.
- Erzepki, Bolesław, komentarz do: C. Norwid, *Do współczesnych. (Oda)*, „Literatura i Sztuka” [dod. do „Dziennika Poznańskiego”] 1910, nr 36, s. 563.
- Fabianowski, Andrzej, *Sonata Norwidowska*, Warszawa 2019.
- Fijałkowski, Marcin, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, Kraków 1790.
- Fijałkowski, Marcin, *O geniuszu, guście, wymowie i tłumaczeniu*, w: *Oświeceni o literaturze*, t. 1: *Wypowiedzi pisarzy polskich 1740–1800*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1993.
- Genologia Cypriana Norwida*, red. A. Kuik-Kalinowska, Słupsk 2005.
- Hejmej, Andrzej, *Muzyczność dzieła literackiego*, wyd. 2, Toruń 2012.
- Hejmej, Andrzej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012.
- Jasiński, Tomasz, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006.
- Kopczyńska, Zdzisława, Pszczołowska, Lucylla, *Heksamet polski. Właściwości rytmiczne i funkcje znakowe*, „Pamiętnik Literacki” 1983, z. 2, s. 165–173.
- Korolko, Mirosław, *Poetycka retoryka Norwida*, w: *Dziewiętnastowieczność. Z poetyk polskich i rosyjskich XIX wieku. Prace poświęcone X Międzynarodowemu Kongresowi Sławistów w Sofii*, red. E. Czaplejewicz, W. Grajewski, Wrocław 1988.
- Kostkiewiczowa, Teresa, *Oda w poezji polskiej. Dzieje gatunku*, Wrocław 1996.
- Kowalski, Marcin, *Retoryka i socjoretoryka w lekturze tekstów Nowego Testamentu*, cz. 1: *Retoryka i nowe podejście do tradycji ustnej*, „The Biblical Annals” 2016, t. 6, nr 4, s. 611–654.
- Krones, Hartmut, ‘Music’, w: *Encyclopedia of Rhetoric*, ed. T. O. Sloane, Oxford 2001.
- Królikowski, Józef Franciszek, *Kilka słów do piszących wierszem miarowym*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 3, s. 391–398.
- Królikowski, Józef Franciszek, *O literaturze. Rozprawa, w której się rozważają istotne cele dzieł smaku i sposoby ich osiągnięcia tudzież co szczególniejszym przedmiotem literatury narodowej być powinno*, „Pamiętnik Warszawski” 1819, t. 14, nr 1, s. 3–35.
- Królikowski, Józef Franciszek, *O niektórych wyrazach do sztuki rymotwórczej należących*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 11, nr 4, s. 484–499.
- Królikowski, Józef Franciszek, *Prozodia polska, czyli o śpiewności i miarach języka polskiego, z przykładami w nutach muzycznych*, Poznań 1821.
- Królikowski, Józef Franciszek, *Rozprawa o śpiewach polskich z muzyką, do rozszerzenia tej nauki w kraju naszym bardzo użytecznych, i o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 9, nr 2, s. 145–174; nr 3, s. 249–267; nr 4, s. 377–407; 1818, t. 10, nr 1, s. 3–90; nr 2, s. 146–159; nr 3, s. 273–307; nr 4, s. 433–491.

- Królikowski, Józef Franciszek, *Rys poetyki wedle przepisów teorii, w szczegółach z najznakomitszych autorów czerpanej, ułożony przez J. F. Królikowskiego, Doktora filozofii, Profesora języka i literatury polskiej w Królewskim Gimnazjum Poznańskim, Towarzystw Królewskiego Warszawskiego Przyjaciół Nauk, Krakowskiego Naukowego, Warszawskiego Przyjaciół Muzyki Kościelnej i Narodowej Członka, Orderu Św. Stanisława Kawalera*, Poznań 1828.
- Królikowski, Józef Franciszek, *Uwagi nad jednozgłoskowym rymem*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 8, nr 3, s. 286–297.
- Kulawik, Adam, *Heksamet polski – arka przymierza między starymi a nowszymi systemami wersyfikacyjnymi*, w: *Metryka słowiańska*, red. Z. Koczyńska, L. Pszczołowska, Wrocław 1971.
- Kwiatkowska, Agnieszka, „Krytyka pełna ludzkości, grzeczności i rozumu”. *Polemiści a nowoczesna krytyka literacka*, w: eadem, *Piórowe wojny. Polemiki literackie polskiego oświecenia*, Poznań 2001.
- Kwiatkowska, Agnieszka, *Podkasany rym*, „Forum Poetyki” 2017, nr 7, s. 80–85.
- Libera, Antoni, *Wstęp*, w: F. Hölderlin, *Co się ostaje, ustanawiają poeci. Wiersze wybrane w przekładzie Antoniego Libery*, tłum. A. Libera, Kraków 2001.
- Lijewska, Elżbieta, *Liryka w dramacie Norwida. O muzyczności „Tyrteja” i „Za kulisami”*, „Studia Norwidiana” 2002–2003, t. 20–21, s. 87–100.
- Lijewska, Elżbieta, *Norwid idzie do opery*, „Studia Norwidiana” 2015, t. 33, s. 161–169.
- Lisecka, Małgorzata, *Związki muzyki i poezji z innymi dyscyplinami filologicznymi w polskiej poezji XVII–XVIII wieku oraz w refleksji teoretycznej. Miejsca wspólne*, w: eadem, *Staropolska melopoesis. Słowo i muzyka w poezji polskiej 1600–1750 wobec refleksji teoretycznej*, Toruń 2016.
- Meynet, Roland, *Wprowadzenie do hebrajskiej retoryki biblijnej*, tłum. K. Łukowicz, T. Kot, Kraków 2001.
- Mickiewicz, Adam, *Konrad Wallenrod. Objaśnienia [poety]*, w: idem, *Dziela*, red. Z. J. Nowak et al., t. 2: *Poematy*, oprac. W. Floryan przy współpr. K. Górskiego i C. Zgorzelskiego, Warszawa 1998.
- Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2005.
- Norwid, Cyprian, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i krytycznymi uwagami opatrzył J. W. Gomulicki, t. 1–11, Warszawa 1971–1976.
- Nowaczyński, Tadeusz, *O prozodii i harmonii języka polskiego*, Warszawa 1781.
- Nowak-Wolna, Krystyna, *Cypriana Norwida słowo i druk*, „Stylistyka” 2009, t. 18, s. 113–139.
- Nowicka, Elżbieta, *Norwid pisze operę*, w: eadem, *Zapisane w operze. Studia z historii i estetyki opery*, Poznań 2012.
- Nowicka, Elżbieta, *Omamienie – cudowność – afekt. Dramat w kregu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń i pojęć*, Poznań 2003.
- Okraszewski, Stanisław, *Mysli moje nad pracą F. K. o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 1, s. 89–102.
- Okraszewski, Stanisław, *Panegiryk nowych, a szczęśliwie wynalezionych rymów*, „Pamiętnik Warszawski” 1817, t. 8, nr 1, s. 68–69.

- Paczkowski, Szymon, *Nauka o afektach w myśli muzycznej I połowy XVII wieku*, Lublin 1998.
- Paraftanin znad Buga do Pana St. Okraszewskiego z powodu myśli jego nad rozprawą o zastosowaniu poezji do muzyki*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 2, s. 255–258.
- Przybylski, Ryszard, *Klasycyzm, czyli prawdziwy koniec Królestwa Polskiego*, Warszawa 1983.
- Quintilianus, Marek Fabiusz, *Kształcenie mówcy*, ks. I, II, X, tłum. M. Brożek, Wrocław 1991.
- Rogowska, Marta, *O intonacyjno-retorycznej roli Norwidowskiej interpunkcji*, „Studia Norwidiana” 2012, t. 30, s. 23–38.
- Rousseau, Jean-Jacques, *Szkic o pochodzeniu języków*, tłum., wstępem i przyp. opatrzył B. Banasiak, Kraków 2001.
- S. P., *Zdanie o myślach S. Okraszewskiego nad rozprawą J. F. Królikowskiego, okazującą potrzebę zastosowania poezji do muzyki, umieszczonych w „Pamiętniku Warszawskim” r. b. na miesiąc styczeń, k. 89*, „Pamiętnik Warszawski” 1818, t. 10, nr 2, s. 247–254.
- Samsel, Karol, *Retoryczność i „anarchiczność” zdarzeń. Trudny przypadek „Stygmatu” Cypriana Norwida*, w: *Norwid – interpretacje*, red. T. Korpysz, Warszawa 2012.
- Sawicki, Stefan, *Norwida walka z formą*, Warszawa 1986.
- Seweryn, Agata, ‘Okraszewski Stanisław’, w: *Słownik krytyki literackiej XIX wieku*, <https://nplp.pl/artukul/okraszewski-stanislaw/> (d.d. 13.07.2022).
- Seweryn, Agata, *Spór o polską „poezję muzyczną”. Królikowski – Elsner*, „Pamiętnik Literacki” 2020, z. 1, s. 19–31.
- Seweryn, Agata, *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej*, Lublin 2013.
- Sławińska, Irena, Makowiecki, Tadeusz, *Za kulisami „Tyrteja”*, w: I. Sławińska, *Reżyserska ręka Norwida*, Kraków 1971.
- Sokalska, Małgorzata, *Wanda – między misterium a librettem*, „Studia Norwidiana” 2018, t. 36, s. 95–116.
- Stróżewski, Władysław, *Doskonale – wypełnienie. O „Fortepianie Szopena” Cypriana Norwida*, „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 4, s. 43–72.
- Stróżewski, Władysław, *Wstęp*, w: C. Norwid, *O muzyce*, oprac. W. Stróżewski, Kraków 1997.
- Subko, Barbara, *O funkcjach łącznika w poezji Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana” 1987–1988, t. 5–6, s. 85–100.
- Subko, Barbara, *O Norwidowskiej sztuce stawiania kropki*, w: *Studia nad językiem Cypriana Norwida*, red. J. Chojak, J. Puzynina, Warszawa 1990.
- Subko, Barbara, *O podkreśleniach Norwidowskich – czyli o podtekstach metatekstu*, „Studia Norwidiana” 1991–1992, t. 9–10, s. 45–64.
- Tomaszewski, Mieczysław, *Od wyznania do wołania. Studia nad pieśnią romantyczną*, Kraków 1997.
- Trznadel, Jacek, *Czytanie Norwida. Próby*, Warszawa 1978.
- Wieczorek, Ryszard J., „*Ut cantus consonet verbis*”. *Związki muzyki ze słowem we włoskiej refleksji muzycznej XVI wieku*, Poznań 1995.
- Wilson, Blake, Buelow, George J., ‘Rhetoric and Music’, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 21, ed. S. Sadie, London–New York 2001.

- Woronow, Ilona, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008.
- Wyka, Kazimierz, *Harfa, tutek i kolumna*, w: idem, *Wybór pism*, wstęp i oprac. P. Mackiewicz, Wrocław 2019.
- Zgorzelski, Czesław, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984.
- Zgorzelski, Czesław, *Jak doszło do kariery piosenki w poezji romantycznej?*, w: idem, *Zarysy i szkice literackie*, Warszawa 1988.
- Ziołowicz, Agnieszka, *Cypriana Norwida sztuka żywego słowa*, „Ruch Literacki” 2017, nr 4, s. 359–376.
- Ziołowicz, Agnieszka, *Kategoria liryczności w romantycznej refleksji o dramacie*, „Ruch Literacki” 1995, nr 1, s. 293–312.

AGATA SEWERYN – dr hab., prof. KUL, zatrudniona w Katedrze Literatury Oświecenia, Romantyzmu i Krytyki Artystycznej Instytutu Literaturoznawstwa KUL. Literaturoznawczyni i muzykolożka. Autorka książek: *Poezja „nutami niesiona”. O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego* (2008), *Światłocienie i dysonanse. O Norwidzie i tradycji literackiej* (2013), *Pomiędzy światami. Studia z literatury oświecenia i romantyzmu* (2017). Współredaktorka tomów *Powinowactwa sztuk w kulturze oświecenia i romantyzmu* (2012) oraz *Tradycja retoryczna w kulturze oświecenia i romantyzmu* (2016). Jej zainteresowania naukowe koncentrują się wokół literatury i kultury polskiego oświecenia i romantyzmu, komparatystyki interdyscyplinarnej – szczególnie relacji między literaturą a muzyką – tradycji retorycznej w literaturze, a także na „długim trwaniu” epok minionych w kulturze.