

„Powiedz mi jeszcze,
za co kochasz Chopina...”
Stanisława Ignacego Witkiewicza
i Witolda Gombrowicza
uwagi na temat odbioru muzyki¹

ABSTRACT. Aleksandra Reimann-Czajkowska, „Powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina...” *Stanisława Ignacego Witkiewicza i Witolda Gombrowicza uwagi na temat odbioru muzyki* [“Tell me yet why you love Chopin...” Stanisław Ignacy Witkiewicz’s and Witold Gombrowicz’s remarks on the reception of music]. „Przestrzenie Teorii” 42. Poznań 2024, Adam Mickiewicz University Press, pp. 101–118. ISSN 1644-6763. <https://doi.org/10.14746/pt.2024.42.4>.

The purpose of the article “Tell me yet why you love Chopin...” Stanisław Ignacy Witkiewicz’s and Witold Gombrowicz’s remarks on the reception of music is to trace the perception of Chopin’s music literary interpreted in the works of S.I. Witkiewicz and W. Gombrowicz. Both writers presented their opinions not only in theoretical, meta-textual or paraliterary texts, but also put them in the mouths of the heroes of their novels and dramas. Literary fiction is therefore an important point of reference, proving that Witkacy and Gombrowicz’s postulates towards art, as well as the assessment of human existence, were proclaimed consistently, becoming in a way an intertextual doctrine and a superior mission. The thesis that Fryderyk Chopin and his music are an important point of reference for the views presented by Witkacy and Gombrowicz on the most important issues – art and its condition in a modern society for both writers – may seem risky. On this occasion, it is worth assuming that not only Witkacy is an art theorist, but also Gombrowicz, mainly in “Dzienniki”, lets himself to be known as an analyst of the aesthetic and philosophical order, as well as a careful observer of society, including listeners of Chopin’s works. This time the irony and grotesque present in the analyzed texts are not directed against Chopin’s music, on the contrary, they allow the music of the great romantic to be released, refuting myths and false ideas.

KEYWORDS: drama, musicality of literature, Chopin, romantic music, Pure Form, perception of music, grotesques

Prześmiewcy, prowokatorzy, obrazoburcy...? Wymienione określenia odpowiadają powszechnym wyobrażeniom o Stanisławie Ignacym Witkiewiczu oraz Witoldzie Gombrowiczu. A Fryderyk Chopin? Subtelna postać kompozytora, kryjąca się za dźwiękami, zdaje się do tej dwójki nie pasować. Tym bardziej ryzykowna może wydawać się teza: Fryderyk Chopin i jego

¹ Referat wygłoszony na konferencji *Widma geniuszu. W kręgu fantasmagorii i improwizacji Chopinowskich* (Uniwersytet Wrocławski, 14–15.11.2024).

muzyka są ważnymi punktami odniesienia dla prezentowanych przez Witkacego i Gombrowicza² poglądów na kwestie najważniejsze – sztukę i jej kondycję we współczesnym pisarzom społeczeństwie.

Zakreślona w ten sposób problematyka wymaga kilku założeń. Po pierwsze, należy przyjąć, że obaj pisarze nie tylko prezentowali swoje poglądy w tekstach o charakterze teoretycznym, metatekstowym czy paraliterackim, lecz także wkładali je w usta bohaterów swoich powieści i dramatów. W fikcji było im po prostu łatwiej się wyjęzyczyć. Fikcja dowodzi również, że ich postulatory wobec sztuki i ocena ludzkiej egzystencji były głoszone konsekwentnie, stając się poniekąd ponadgatunkową doktryną, nadrzędną misją i powinnością przewijającą się przez wszystkie karty ich twórczości. Po drugie, warto przyjąć, że nie tylko Witkacy jest teoretykiem sztuki, lecz także Gombrowicz, głównie w *Dziennikach*, daje się poznać jako analityk porządków estetycznego i filozoficznego, a także uważny obserwator społeczeństwa, w tym słuchaczy utworów Chopina³. Nie bez pewnych oporów trzeba więc Gombrowiczowi, który unikał wszelkich klasyfikacji, przypisać gębę teoretyka.

Po trzecie, rzetelność metodologiczna wymaga, by rozważania o Chopinie usytuować w kontekście badań muzyczno-literackich oraz w perspektywie diachronicznej – względem długiej tradycji wierszy o kompozytorze i jego muzyce. Dopiero wówczas okazuje się, że refleksje o twórczości Chopina snute zarówno przez Witkacego, jak i Gombrowicza mają tu swoje osobne miejsce – bowiem dość paradoksalnie, kontynuując tradycję, sytuują się niejako wbrew niej – na jej przeciwnym biegunie.

Czemu zatem służą charakterystyczne dla obu pisarzy groteska oraz ironia obecne w rozważaniach o wielkim romantyku? Wydaje się, że przełamywanie konwencji, w tym schematycznych ujęć tematu: Chopin w literaturze, nie skutkuje jedynie prowokacją, ale ma swój głębszy sens, który warto zrozumieć, analizując te passusy z twórczości Witkacego i Gombrowicza, które odnoszą się do Chopina i jego dzieł.

Chopin i literatura

Podjęta problematyka kontynuuje rozważania związków muzyki ze słowem. Arcydzieła Chopina wymuszają nowe odczytanie, prowokują do poszukiwań aktualnych sensów, nowych kontekstów, ciągłej reinterpretacji i rewizji zastałych poglądów. Nie sposób zliczyć tekstów literackich inspirowanych życiem i twórczością Chopina. Ewa Hoffmann-Piotrowska stwierdza wprost:

² Vide J. Margański, *Gombrowicz i muzyczność*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3, s. 58–65.

³ M. Szpakowska, *Gombrowicz – teoretyk sztuki*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 75–96.

W literackim odbiorze jego twórczości swoją skalą niepomiarnie przekraczającym receptę dokonań innych kompozytorów jest też wiele wierszy i tekstów prozatorskich stanowiących, nierzadko beletryzowany, zapis doświadczeń egzystencjalnych Chopina. Jakkolwiek byśmy takie próby oceniali, to pytanie, dlaczego akurat jego kompozycje inspirują tyle tekstów literackich, pozostaje intrygujące i ciągle aktualne⁴.

Dodajmy, że liczne chopinowskie reminiscencje są obecne nie tylko w literaturze, lecz także w malarstwie, filmie i teatrze.

Porządkując nawiązania do twórczości kompozytora według klucza teoretycznego, trzeba stwierdzić, że w kategoriach wyznaczonych przez Stevena Paula Schera⁵ zajmują one dwie przestrzenie badań muzyczno-literackich: pierwsza obejmuje muzykę wokalną (w tym wypadku pieśni), druga tak zwaną muzykę w literaturze, czyli teksty nawiązujące do muzyki Chopina głównie tematycznie, rzadziej poprzez podobieństwa strukturalne⁶.

Przepastne antologie poezji, które – z założenia – powinny być wyborem utworów najbardziej wartościowych, obok dzieł kanonicznych, jak *Fortepian Szopena* Cypriana Kamila Norwida, mieszczą teksty o wątpliwej wartości artystycznej. Być może jest w tym pewna ironia losu; Chopinowi od zawsze towarzyszyły utwory wybitne, jak i słabsze literacko. Dość wspomnieć, że na wolskich rogatkach Warszawy 2 listopada 1830 roku zęgały go słowa kantaty⁷:

Zrodzony w polskiej krainie,
Niech Twój talent wszędzie słyne [...]

i dalej:

Choć opuszczasz nasze kraje,
Lecz serce twoje wpośród nas zostaje⁸.

⁴ E. Hoffmann-Piotrowska, *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021, s. 21.

⁵ Vide S.P. Scher, *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Baricelli, J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

⁶ Związki kompozytora z literaturą najczęściej traktowano w dwojaki sposób. Po pierwsze, akcentowano jego relacje z literatami, w tym z najważniejszym „tekściarzem” jego pieśni Stefanem Witwickim, ale również podkreślano znajomość z Adamem Mickiewiczem, który miał wywierać nacisk na Chopina w sprawie skomponowania opery narodowej. Po drugie, zarówno życie Chopina, jak i jego twórczość znajdują swoją beletrystyczną kontynuację w literaturze, filmie, teatrze.

⁷ Muzyka autorstwa Józefa Elsnera, a słowa – Ludwika Adama Dmuszewskiego.

⁸ L.A. Dmuszewski, *Kantata*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów*, oprac. K. Kobylańska, Warszawa 1949, s. 23.

W poezji należącej do kręgu tematyki chopinowskiej znajdujemy teksty, w których kompozytor jest bohaterem lirycznym (K.I. Gałczyński, *Spotkanie z Chopinem*, J. Iwaszkiewicz, *Spotkanie*); inspiracją wierszy niejednokrotnie są wątki biograficzne (R. Brandstaetter, *Śmierć Chopina*, W. Chotomska, *W Żelazowej Woli*). Do osobnej kategorii zaliczają się utwory, które nawiązują do struktury muzycznej. Najbardziej znanym przykładem są *Tłumaczenia Szopena* (1866) autorstwa Kornela Ujejskiego, który próbował utwory Chopina przełożyć na język poezji.

Muzyczność II (według klasyfikacji Andrzeja Hejmeja przejawiająca się w tematyzowaniu muzyki⁹) jest w tej poezji jednak dominująca. Teksty literackie pozostają przy tym w granicach jednego systemu semiotycznego, sygnalizując swoje muzyczne inspiracje w postaci językowej wskazówki – podjętego tematu, tytułu, motywu odsyłającego do osoby kompozytora lub jego twórczości.

Również Witkacy i Gombrowicz, pisząc o muzyce Chopina, pozostawali w przestrzeni językowego medium. Dla obu pisarzy słowo było wystarczającym i jednocześnie najskuteczniejszym środkiem prowadzenia *rozmów istotnych*, także na tematy związane ze sztuką dźwięków.

W powieściach muzyka jest najczęściej charakteryzowana poprzez odbiór, który daje nam wgląd bardziej w psychikę bohatera niż w sam utwór muzyczny. Zarówno u Gombrowicza, jak i Witkacego najważniejsze jest jednak włączenie muzyki Chopina w dialog, który demaskuje słabość nie tyle sztuki, która nie zawsze prowadzi do metafizycznych przeżyć, ile ludzi, którzy w sztuce szukają zaspokojenia własnych pragnień.

Wyrażane przez fikcyjne postaci poglądy na temat dzieła czy formy artystycznej korespondują z tezami głoszonymi w pismach teoretycznych, jak *Nowe formy w malarstwie*, oraz ze światopoglądem utrwalonym w *Dziennikach* Gombrowicza. Stąd można by wysnuć wniosek, że muzyka nie była w twórczości pisarzy w pełni samodzielnym tematem (jak np. w pismach Jarosława Iwaszkiewicza); stanowiła jedynie środek do celu, którym było precyzyjne wytłumaczenie wręcz obsesyjnie powracających refleksji o sztuce i społeczeństwie. Włączenie Chopina do *rozmów istotnych*, by posłużyć się po raz kolejny pojęciem Witkacego, świadczy jednak o uznaniu dzieł kompozytora za fundament kultury, bez którego nie da się mówić ani o muzyce, ani o sztuce w ogóle. Analizując wybrane fragmenty dzieł Witkacego i Gombrowicza, postaram się wykazać, że o estetyczną suwerenność muzyki Chopina walczyli oni jak najbardziej wytrawni szermierze polskiej awangardy.

⁹ Vide A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000.

Bliska (nie)znajomość...

Nieczęsto się zdarza, aby pisarze, których poglądy będą ze sobą konfrontowane, znali się osobiście. Gombrowicz w swoich *Dziennikach* wspomina spotkania z Witkacym, który na cześć autora *Trans-Atlantyku* napisał okolicznościowy wierszyk, będący zdaniem Gombrowicza zapowiedzią czyhającej na niego Niedojrzałości:

Na imię mu było Witold, nazwisko – Gombrowicz
Z pozoru był to sobie zwykły spacerowicz
Lecz tkwiła w nim dzika dziwność nieświadoma siebie
Z tego konia kiedyś będzie niezłe żrebie!

W odczuciu Gombrowicza wiersz Witkacego to wyraz „potężnego prorocstwa”, które *expressis verbis* miało się ziścić w *Ferdydurke* – powieści skądinąd docenionej przez Witkacego. „Przeczytałem «Ferdydurke» i wyłem ze śmiechu. Są kawałki genialne. [...] Tylko IV rozdział jest świński”¹⁰ – pisze w liście do Jerzego Pomianowskiego.

Nie zmienia to faktu, że autor *Nienasycenia* był dla Gombrowicza „rozwydrzony i przenikliwy”, jego „natchnieniem był cynizm, dostatecznie degenerat i wariat aby wydostać się z polskiej «normalności» na bezgranicza, a jednocześnie dość rozumny i świadomy aby szał przywrócić do normy i związać z rzeczywistością”¹¹; był „zawsze naprężony, dręczący siebie i innych nieustannym aktorstwem, żądzą epatowania i skupiania na sobie uwagi, wiecznie bawiący się okrutnie i boleśnie ludźmi...”.

Według Gombrowicza Witkacy poległ, pokonany przez formę, która stała się jego nałogiem – forma okazała się bowiem dominująca, a rzeczywistość zbyt silna. Nie chodzi oczywiście o teorię Czystej Formy, której Witkacy był pomysłodawcą i zwolennikiem, ale o formę rozumianą po Gombrowiczowsku, jako ciasny gorset konwencji i narzucanych przez społeczeństwo ograniczeń. Gombrowicz twierdził, że Witkacego, podobnie zresztą jak Stanisława Przybyszewskiego, przygniół jego własny demonizm.

A jednak autor *Kosmosu* widział w sobie podobieństwa do Witkacego, wobec którego pozostawał bardzo krytyczny:

Wszystkie [...] wady, będące także moimi, oglądałem teraz jak w krzywym zwierciadle, spotworniałe i wydęte do rozmiarów apokaliptycznych.

¹⁰ J. Pomianowski, *Wybór wrażeń*, Lublin 2006, s. 34.

¹¹ W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, t. 1, Kraków 1997, s. 255.

Pozytywnym punktem odniesienia był dla niego nieśmiało wskazywany Chopin:

Jestem naturą, raczej szlachetną, choć niewypowiedzianie słabą (jednakże, i w tym mistrzem moim jest chyba Szopen, tak się urządzam, żeby słabość przemieniła mi się w siłę)¹².

Mimo tych wszystkich (nie)podobieństw obaj pisarze zaangażowali twórcę najpiękniejszych mazurków do tłumaczenia tego, czym jest i czym nie jest sztuka. Zaczniemy od Witkacego...

W obronie Chopina i Czystej Formy

Uwagi Witkacego na temat muzyki są *de facto* rozwinięciem rozważań o sztuce i Czystej Formie. Jedyną miarą dzieła jest dla „tego zagwazdrańca zakopiańskiego” „jednolitość konstrukcji czystych elementów formalnych”, zaś w odniesieniu do formy muzycznej dodać należy – elementów przebiegających w czasie¹³. Autor *Nienasyceńia* sprawdza, która forma muzyczna i który gatunek literacki mogą spełnić założenia stawiane sztuce niezależnej od życia i zdolnej wywołać uczucia metafizyczne. W literaturze najniżej pod tym względem stawia powieść¹⁴, a w muzyce najwyżej – formę sonatową¹⁵.

Na kartach powieści *622 upadki Bunga* książkę Nevermore, tłumacząc Bungowi, czym jest prawdziwe dzieło sztuki, posługuje się porównaniem –

¹² *Ibidem*, s. 300.

¹³ Oczywiście żeby zrozumieć teorię Czystej Formy, trzeba sięgnąć do podstaw Witkiewiczowskiej filozofii, do jego swoistej ontologii. Witkacego interesowały zagadnienie istnienia oraz niepokój metafizyczny, który skłaniał do analizy Bytu w jego najgłębszym sensie. Tylko sztuka, wyzwolona od życiowego balastu, zdolna jest w świecie współczesnym umożliwić przeżycie Tajemnicy Istnienia. Każde dzieło sztuki, w tym także dzieło muzyczne, powinno odciąć się kategorycznie i bezwzględnie od powiązań z życiem, zaś jego odbiorca powinien nauczyć się doceniać piękno wynikające z jedności czysto formalnej, która w dziele wiąże elementy składowe w nierozdzielalną całość. *Vide* A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu. Główne teorie i programy literackie XX stulecia*, Warszawa 1999, s. 180–199; E. Łubieniewska, *Czysta forma i bebecchy*, Kraków 2007.

¹⁴ Witkacy uważał, że powieść nie należy do sztuki czystej ze względu na swoją heterogeniczność oraz niezdolność do estetycznego oddziaływania.

¹⁵ Pozytywnym punktem odniesienia dla Witkacowskiej Czystej Formy pozostają klasycy wiedeńscy (głównie L. van Beethoven); za pochwałę formy sonatowej, najważniejszego osiągnięcia muzyki XVIII wieku, można by uznać dramat *Sonata Bełzebuba czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze*. *Cf.* D. Kolar, „Sonata Bełzebuba” Edwarda Bogusławskiego jako ekspresyjna egzemplifikacja „diabolus in musica”, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, z. 4, s. 51–61; T. Bocheński, *Kompozycje muzyczne Witkacego*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4(63), s. 159–166.

po jednej stronie stawia Ludwiga van Beethovena, a po drugiej Fryderyka Chopina. Klasyka przeciwstawia romantykowi. Przywołajmy fragment powieści:

W twojej twórczości nie ma tego, co nazwałbym jednolitym ujęciem siebie, nawet jako artysty. Porównaj Beethovena z Chopinem. Beethoven jest wykuciem z nieznanego dla mnie materiału bezwzględnie innego świata. Jest w nim niezłomna konstrukcja w całości jego utworów. Tego, o ile mi się zdaje, brak ci jest, my dear, a to zdobędziesz jedynie pracą, a nie roztrzęsieniem na drobne wypadki. Wiem, że anegdota twego życia jest pozornie bogata, ale twoje przeżycia nie stanowią żadnej całości związanej jedną wolą, tak jak twoje „dzieła” nie mają na sobie piętna jednego stylu. [...] Właśnie dlatego – odpowiedział [...] Bungo – że sztuka jest zupełnie odrębnym światem, jest ostatecznym odbiciem jedności bytu...¹⁶

Zastrzeżenia wobec muzyki Chopina celowo nie są formułowane wprost; dotyczą twórczości Bungo – postaci fikcyjnej. A jednak można podejrzewać, że wskazując bezpośrednio zalety dzieł Beethovena, Witkacy stara się w sposób zawołowany wytknąć muzyce romantyka to, co oddala ją od koncepcji Czystej Formy. Czy chodzi zatem o brak „jednolitego ujęcia siebie”, „roztrzęsienie na drobne wypadki”, a może przełamywanie granic gatunków, co z kolei sprawia, że dzieła nie mają na sobie „piętna jednego stylu”? Być może wątpliwości wzbudza charakter muzyki XIX wieku, która z łatwością skłania słuchaczy do pełnej ekspresji i emocjonalnego zaangażowania percepcji.

Witkacy osobną uwagę poświęca stylom odbioru muzyki. W *Jedynym wyjściu* – ostatniej jego powieści – czytamy:

ktoś słyszał we wczesnej młodości balladę As-dur Chopina, kiedy to kochał się w panience X i miał na tym tle pewne metafizyczne [...] przeżycia. Potem nie nauczył się [...] słuchać muzyki istotnie i formalnie jej nie rozumie – ale słysząc dalej tę balladę, a pośrednio i inne rzeczy Chopina – dlatego lubi tylko Chopina – ma podobne przeżycia i zdaje mu się, że rozumie zawarte w samej muzyce jako takiej jakieś nieznane nie-życiowe – takich w ogóle nie ma – uczucia. Oto jest przykład ogólnego wzoru na „wyjącego psa”¹⁷.

Przytoczmy analogiczny fragment z *622 upadków Bungo*:

Był już zmrok, kiedy przyszedłem. W przedpokoju usłyszałem, jak Querpia grała Nokturn H-dur Chopina, który zwykle był dla mnie symbolem Isis i bardzo dawnych czasów¹⁸.

¹⁶ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bungo, czyli Demoniczna kobieta*, wst. i oprac. A. Micińska, posł. J. Degler, Warszawa 2013, s. 83–84.

¹⁷ *Idem, Jedynego wyjście*, red. i posł. T. Jodełka-Burzecki, Warszawa 1968, s. 188.

¹⁸ S.I. Witkiewicz, *op. cit.*, s. 104.

Obciążony uczuciami i życiowymi skojarzeniami odbiór niweczy wartość dzieła – uderzając bezpośrednio w utwory Chopina, które nie są drogą ku estetycznej satysfakcji, a jedynie środkiem do wywołania stanów emocjonalnych pożądanych przez słuchacza.

Witkacowskie postulaty wobec sztuki czystej kłóciły się z kojarzoną z romantyzmem programowością. Punktem wyjścia była dla niej symfonia VI (*Pastoralna*) Beethovena. To w jej kontekście bohater powieści Witkacego pyta:

Czy jestem obowiązany w pierwszej części mieć koniecznie wizje krów skaczących z ogonami do góry po zielonej łące lub dalej słyszeć grzmoty?¹⁹

W *Nowych formach w malarstwie* stwierdza wprost, że programowość wyklucza szczerość, która jest najistotniejszym elementem twórczości²⁰. Szukanie pomostów między doznaniem muzycznym a literaturą, która posługuje się językiem obciążonym referencyjnymi konotacjami, może jedynie świadczyć o niedocenieniu muzyki. Nazywanie więc Chopina „poetą tonów” (Heinrich Heine) czy pisanie o ukrytej w jego muzyce poezji (Schumann i Liszt)²¹ musiało wywoływać w autorze *Szewców* estetyczny sprzeciw.

Jeśli ujmijemy problem z perspektywy Witkacowskiej Czystej Formy, to obciążona życiowymi skojarzeniami percepcja utworów muzycznych, podobnie jak muzyka programowa – rozumiana jako dopisywanie znaczeń życiowych (literackich) do jakości czysto artystycznych (muzycznych) – wnosi do dzieł skazę typową dla języka denotacyjności. Na tym samym horyzoncie artystycznych nieporozumień znajduje się tak popularna w romantyzmie korespondencja sztuk, która zakłada mieszanie czystych elementów jakościowych (również w malarstwie i muzyce). Chopin jako autor pieśni wokalnych mieszał „jednorodne elementy jakościowe”. A Witkacy postulował czystość sztuki – w muzyce i w teatrze – a także w sztuce słowa (!). Pisarz krytykował śpiewaków, którzy nie rozumieli wiersza i skupiali się jedynie na wydobywaniu emocji, a nie na eksponowaniu sensu słów²². Swoje zarzuty formułował *expressis verbis* w pismach o teatrze:

Miłości i szacunku dla samych wyrazów [...] tego brak jest w ogóle artystom wokalnym, obliczającym tylko uczuciowe efekty, po których słuchacz, niechęć dozna-

¹⁹ *Ibidem*, s. 170–171.

²⁰ *Vide idem*, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002, s. 112.

²¹ *Vide* E. Hoffmann-Piotrowska, *op. cit.*, s. 84.

²² Silniejsze akcenty muzyczne wypierają akcenty słowne, zakłócając semantykę tekstu. Interpretacja pieśni najczęściej okazywała się drażniącą – parametry kompozycyjne wchodziły w relacje konfliktowe z poezją.

wać wstrząśnienia kiszek i zatrzymania serca na czas dłuższy, czuje się zgwałcony, sponiewierany narzuconym mu siłą ryku fizycznym rozdrażnieniem²³.

Autor *Nienasyceńia* raz daje się poznać jako rzecznik Chopina, którego muzyka jest psuta przez zbyt emocjonalny odbiór i brak kompetencji, innym znów razem przeciwstawia muzyce tego kompozytora muzykę Beethovena, która jest dla niego bodaj najlepszym urzeczywistnieniem założeń Czystej Formy. Zamiast wysnuwać pochopne wnioski, warto za Zygmuntem Mycielskim postawić pytanie, czy istnieją wielki klasyk „bez temperatury lirycznej” i wielki romantyk bez klasycznego opanowania formy oraz bez posłuszeństwa jej dyscyplinarnym nakazom²⁴. Romantyzm wyrastał z dzieł klasycznego, którego ramy przekraczał i twórczo reinterpretował. To zatem nie utwór muzyczny sam w sobie, ale przede wszystkim odbiorcze oczekiwania wobec niego zaburzają obiektywną wartość sztuki dźwięków.

Posługując się daleko idącym uproszczeniem, Witkacy nie tyle chce skonfrontować dwa różne style muzyczne: klasyczny i romantyczny, ile zamierza zdemaskować ograniczony zakres oczekiwań, jakie wobec muzyki mają jej słuchacze. Niektórzy z nich są bowiem jak bohater Witkacego Brummel, któremu w zupełności wystarczyło, by przebywał „w towarzystwie sekretarza swego Pietrzykowskiego, który mu bębnił przy tym na fortepianie, zależnie od usposobienia Brummela, albo *Marsza żałobnego* z *Sonaty b-moll* Chopina, albo *Sonatę pathétique* Beethovena, dwa jedyne utwory, które grać umiał”²⁵.

Niewykluczone, że krytycyzm autora *Sonaty Belzebuba* wobec Chopina wynikał poniekąd z kreatywnego podejścia romantyków do gatunków muzycznych, które z czasem pozwalały muzykologom odkrywać tok narracyjny i elementy epickie w Chopinowskich balladach, polonezach i sonatach, zaś w niektórych nokturnach – żywioł dramatyczny²⁶. Tomaszewski zauważa, że w interpretacjach muzyki Chopina²⁷ „najsilniej utrzymała się kategoria liryzmu”²⁸. Nazywa ją wręcz „syndromem właściwości lirycznych”²⁹.

²³ S.I. Witkiewicz, „*Teatr*” i inne pisma o teatrze, red. J. Degler, Warszawa 1995, s. 34.

²⁴ Z. Mycielski, *Kilka myśli o Chopinie*, „Kamerton” 1998, nr 3/4, s. 8.

²⁵ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga*, ed. cit., s. 93.

²⁶ Vide M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010, s. 615.

²⁷ Zdaniem muzykologa Jima Samsona utwory Chopina wyróżnia kreatywne podejście do gatunków muzycznych, w których obok elementów normatywnych – typowych schematów formalnych, budowy fraz i zdań, charakterystycznego repertuaru zwrotów – występują celowe przekształcenia, łamiące normy i wnoszące do muzyki wiele walorów ekspresyjnych. Vide <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/gatunki> (dostęp: 4.12.2024).

²⁸ M. Tomaszewski, op. cit., s. 615.

²⁹ *Ibidem*, s. 612.

W sferze estetyki romantyzm dążył do formy otwartej. Bogusław Dopart pisze, że forma otwarta jest czymś specyficznym dla romantyzmu, przejawia się przez sfragmentaryzowaną, luźną kompozycję, łączenie rozmaitych założeń rodzajowo-gatunkowych, grę kategorii estetycznych i syntezę sztuk (właściwie *correspondance des artes*)³⁰.

Witkacy nie akceptował zacierania granic gatunku – ani w literaturze (przykładem jest powieść), ani w muzyce. Tylko doskonała jedność formalna dzieła, niezależna od jakiejkolwiek treści życiowej, jest bowiem zdolna wprowadzić słuchacza/czytelnika w inny zupełnie wymiar doświadczenia – w sferę przeżyć metafizycznych. Co więcej, tak rozumiana koncepcja formy artystycznej wiąże się z oczekiwaniami wobec odbiorcy, który powinien wykazać się nie tylko wrażliwością estetyczną, lecz także wysiłkiem intelektualnym czy wręcz twórczym zaangażowaniem w deszyfrowanie sensów utworu. Z Witkacowskich opisów odbioru muzyki wynika, że pisarz miał nikłe zaufanie do kompetencji słuchaczy.

W *622 upadkach Bunga* – powieści, w której fabuła jest jedynie pretekstem dla przedstawienia autorskich refleksji – toczą się *rozmowy istotne*, a *de facto* debaty o sztuce; „bohater zostaje zinstrumentalizowany”, będąc jedynie takim samym jak fabuła pretekstem do dygresji narratorskich³¹.

Muzyka w powieści (w tym także przywołane w niej utwory Chopina) istnieje w dialogu, w *rozmowach istotnych*, gdy jednak zaczyna być słuchana, demaskuje schemat odbiorczy (tak się nauczył słuchać, więc tak słucha) prowadzący najczęściej do banału. Narrator Witkacego nie jest bezstronny; to „głos autora kreowanego”. W powieści granica między mistyfikacją świata fabularnego a demaskacją jego sztuczności jest ciągle przekraczana. Mistyfikacja muzyki, o której wiadomo, że na kartach powieści nie wybrzmi, odbywa się przez **debatowanie** o niej, rozprawianie o muzyce oraz spotęgowane **prezentowanie**, manifestowanie odbioru muzyki albo karykaturalny opis wyglądu i zachowania muzyków–wykonawców. Na przykład Bałwanow to „znakomity pianista i kompozytor”, „człowiek gruby, ale kształtny. [...] Twarz jego była syntezą kilku niemieckich muzyków z osiemnastego wieku”. Witkacy ucieka w groteskę; nie może pisać o muzyce bezpośrednio, dałby się wówczas złapać w pułapkę programowości (tudzież przekładu dźwięków na słowa). Komplementarny, wydawałoby się, układ: muzyka–słuchacz u Witkacego przybiera wręcz antytetyczną postać. Nastawiona na denotacyjność percepcja muzyki jest bowiem wymierzona przeciw sztuce dźwięków.

³⁰ B. Dopart, *Romantyzm*, cz.1, [w:] *Historia literatury polskiej w dziewięciu tomach*, red. A. Skoczek, t. 5, Bochnia–Kraków 2003, s. 16.

³¹ P. Czapliński, *Powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii czystej formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 79.

Teorii Czystej Formy towarzyszy przekonanie, że znaczenia rodzą się poprzez analizę struktury, odkrywanie relacji i złożoności jej części. Tym bardziej w muzyce, o której mówi się, że jest autoteliczna, satysfakcja ze śledzenia zależności dźwięków jako czystych elementów jakościowych powinna być tym większa. Konfrontacja Chopina z Beethovenem to ze strony Witkacego kulturowy fortel, który pozwala uwikłać czytelnika w dialog, wciągnąć go do *rozmowy istotnej*. Celem parodii nie jest zatem skompromitowanie muzyki romantycznej w świetle Czystej Formy, ale ujawnienie fałszywej aksjologii dzieł Chopina, cenionej ze względu na własne korzyści, a nie obiektywną wartość artystyczną.

Groteskowy opis odbioru sztuki dźwięków to zatem prowokacja estetyczna, która pozwala Witkacemu podważyć szczerość słuchaczy, ośmieszyć ich egzaltację i w końcu zdemaskować obłudę dominującej konwencji. Z konwencją walczył również Gombrowicz...

Gombrowicz i ubodzy krewni świata

Proces degradacji muzyki Chopina zachodzi w odbiorze skonwencjonalizowanym, przebiegającym według schematów szkodliwych i niezdolnych dynamizować kultury, nie mówiąc już o wywołaniu w odbiorcy uczuć metafizycznych. Witkacy piętnował emocjonalny odbiór muzyki, określany przez niego jako bebechowy, degradujący sztukę dźwięków do bodźca, który pozwala uciec w świat prywatnych wyobrażeń i miałych doświadczeń. Muzyka przestaje być pojmowana jako sztuka czysta, jest bowiem zależna od oczekiwań „niezbyt wybrednych gustów”. Gombrowicz wskazuje jeszcze inny problem: słuchaczom brak dystansu do narzuconej im konwencji, odbiorczej formy, czego konsekwencją jest brak autentyczności i swobody w kontakcie ze sztuką. Zachęca więc do śmiałego, wyzwalającego zarówno słuchacza, jak i muzykę zamachu na własną sztywność.

Autor *Ferdydurke* nie walczy tylko o czysty odbiór sztuki, ale o szczerość jej odbiorców. Deklaruje:

Nie domagam się ani sztuki stosowanej, ani czystej – domagam się swobody, domagam się twórczości „naturalnej”, takiej, która jest niepremedytowanym uczestnictwem się człowieka³².

Opis odbioru muzyki pozwala Gombrowiczowi zdzierać ze słuchaczy kolejne maski – stereotypów, zafałszowania i braku kompetencji. Przytoczmy fragment *Ferdydurke*:

³² W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1956*, Kraków 1997, s. 92.

Tak więc, gdy na estradzie pianista bębni Szopena, mówicie, że czar Szopenowskiej muzyki w kongenialnej interpretacji genialnego pianisty oczarował słuchaczy. Lecz, być może, w rzeczywistości żaden ze słuchaczy nie został oczarowany. Nie jest wykluczone, że gdyby im nie było wiadome, że Szopen jest wielkim geniuszem, a pianista – również, z mniejszym wysłuchaliby żarem tej muzyki. Jest możliwe również, że jeśli każdy z nich, błądzą z entuzjazmu, bije brawo, krzyczy i się miotą, należy przypisać to temu, iż inni także miotają się krzycząc; albowiem każdy z nich myśli, że inni doznają straszliwej rozkoszy, nadziemskiego wzruszenia, wobec czego i jego wzruszenie zaczyna rosnąć na cudzych drożdżach [...]³³.

Spójność i konsekwencję głoszonych przez Gombrowicza poglądów warto podkreślić, przywołując analogiczną refleksję zapisaną w *Dziennikach*:

Przestańcie kłamliwie twierdzić, że „sztuka zachwyca”, powiedzcie zgodnie z prawdą, że wprawdzie sztuka nieco od czasu do czasu zachwyca, lecz że przede wszystkim ludzie zmuszają się wzajemnie do tego, aby ich zachwycała. [...] W społeczeństwach zachodnich burżuj ze średnim wykształceniem mniema, że on rzeczywiście może wchłonąć fugę Bacha [...]. Lecz Demokracja Ludowa uważa, iż także kmiotek lub robociarz, mając „dusze wrażliwe na piękno”, mogą wczuć się w sonatę Szopena – jakóż prowadzi się ich na koncert i na tej kulturalnej sesji „przeżywają”... jak wszystko tam się przeżywa, ani na jotę bardziej. Co za szmira!³⁴

Według autora *Iwony, księżniczki Burgunda* muzykę Chopina doceniają tylko ludzie duchowo wolni, bez obciążeń i kompleksów, pozbawieni fałszu, mówiący o muzyce językiem rzetelnym i szczerym, a nie pretensjonalnym i wyuczonym.

Okazuje się, że ośmieszony przez Witkacego odbiór „na wyjącego psa” niebezpiecznie ewoluje od egzaltowanych uczuć do wyświechtanych frazesów. Pisząc o sztuce i jej odbiorcach, Gombrowicz daje się poznać jako „wyniosły, zarozumiały, lekceważący”³⁵. Karykaturalne przerysowanie zarówno własnych, jak i cudzych cech to element konieczny, by zniszczyć „mity”, „podejść do sztuki brutalnie”, w ten sposób przywracając jej właściwy status. Gombrowicz chciał nie tyle ośmieszyć słuchacza, ile wyprowadzić go poza fasadę wyuczonej percepcji. Kolejny raz „czynność wyolbrzymiana [...] jest prowokacją”³⁶, która ma wyższy cel, bowiem Gombrowiczowska odezwa do rodaków brzmi: „[Narodzie – ARC] zrewiduj swoje komunały”.

Zbyt często ocena twórczości Chopina, podobnie jak dzieł Mickiewicza czy odkryć Marii Curie-Skłodowskiej, jest dyktowana przez patriotyczną

³³ *Idem, Ferdynurke*, Kraków 1989, s. 76–77.

³⁴ *Idem, Dziennik..., ed. cit.*, s. 331–332.

³⁵ *Ibidem*, s. 333.

³⁶ *Ibidem*, s. 110.

powinność. Wybitni rodacy są wykorzystywani w celu propagandowym: „dla popularyzacji imienia Polski za granicą” albo, co gorsza, dla potwierdzenia własnej wartości. Po raz kolejny odwołajmy się do *Dziennika*:

Kiedys zdarzyło mi się uczestniczyć w jednym z tych zebrań poświęconych wzajemnemu polskiemu krzepieniu się i dodawaniu ducha... gdzie odśpiewawszy Rotę i odtńczywszy krakowiaka, przystąpiono do wysłuchania mówcy, który wysławiał naród, albowiem „wydaliśmy Szopena”, albowiem „mamy Curie-Skłodowską” i Wawel oraz Słowackiego [...]. Tłumaczył on sobie i zebranym, że jesteśmy wielkim narodem³⁷.

Gombrowicz to uważny obserwator i krytyk społeczeństwa polskiego (w kraju, a potem za granicą). Nie pisze więc o muzyce Chopina, ale o tym, jak Chopin funkcjonuje pod względem oddziaływań i zachodzących związków na rozmaitych płaszczyznach życia społecznego.

Ta „msza narodowa”, „obrzęd jak z piekła rodem”³⁸ są nieznosne, bo odkrywają nasze polskie kompleksy. Gombrowicz protestuje więc przeciw kolejnej formie zakłamania:

Do cholery z tymi geniuszami! [...] I ani ja, ani nikt inny nie będzie sądził narodu polskiego według Mickiewicza lub Szopena [...]. Szopen i Mickiewicz służą wam tylko do wypuklenia waszej małostkowości – gdyż wy z naiwnością dzieci potrzaskacie przed nosem znudzonej zagranicy tymi polonezami po to jedynie, aby wzmocnić nadwątlone poczucie własnej wartości i dodać sobie znaczenia [...]. Jesteście ubogimi krewnymi świata [...]³⁹.

Pisarz już na poziomie nacechowania wypowiedzi językowej (wykrzyknienia, groteskowe metonimie) dąży do uwydatnienia arbitralnych działań podejmowanych przez wszelkie dominujące (w tym narodowe) grupy, które roszczą sobie prawo do nadawania znaczeń. Dla Pierre’a Bourdieu⁴⁰ akty symboliczne, w tym operacje nazywania, to jedne z zasadniczych czynników konstrukcji społecznej rzeczywistości; zdaje się, że to właśnie przeciw tego rodzaju (często ortodoksyjnym) formom przymusu oponował autor *Opętanych*.

W rozważaniach na temat Chopina brakuje bezpośredniego odniesienia do muzyki. Po co zatem Polakom i Gombrowiczowi Chopin? Podszytą

³⁷ *Ibidem*, s. 12.

³⁸ *Ibidem*, s. 12.

³⁹ *Ibidem*, s. 13.

⁴⁰ P. Bourdieu, *Language and Symbolic Power*, przeł. G. Raymond, M. Adamson, red. J.B. Thompson, Cambridge 2012, s. 105.

absurdem odpowiedź znajdujemy w dramacie *Ślub*⁴¹. Według Gombrowicza w sztuce powinien zostać⁴² uwydatniony „żywiol muzyczny”; tematy, crescendo i decrescenda, pauzy, sforzato, tutti i sola powinny być opracowane jak tekst partytury symfonicznej, zaś każdy aktor „powinien czuć się instrumentem w orkiestrze”⁴³.

Przypomnijmy symboliczną scenę, w której Henryk ogłasza siebie królem, a ponieważ rozumie, że to inni ludzie wynoszą jednostkę, obdarzają ją czcią, podziwem i posłuszeństwem, chce, by Wielcy Tego Świata „wpompowali” w niego „boskość”. Oprócz poetów Paula Valéry’ego i Rainera Marii Rilkego występuje kompozytor:

Henryk

Dobrze. Już mam w sobie sławę tych melancholijnych lutniarzy. Pompować dalej. Co to za wariat długowłosy?

Szambelan

Pianista.

Henryk

Dlaczego te tam wariatki miotają się, wybałuszając oczy i łapiąc się za swoje starzejące się bez wytnienia biusty?

Szambelan

Aktorzy, wirtuozi i śpiewacy wywołują w kobietach te skurcze.

Henryk

Takich właśnie drugorzędnych Bogów mi potrzeba. Każ żeby pokłonem wpompał we mnie boskość swoją. Ten facet długo nie pożyje – to suchotnik. Subtelne ma palce. [...] ⁴⁴

Siłą Henryka jako bohatera dramatu jest to, że ma on świadomość mechanizmów rządzących światem⁴⁵. Bohater zakłada, że człowiek jest poddany temu, co tworzy się między ludźmi, i „nie ma dla niego innej boskości jak tylko ta, która z ludzi się rodzi”. Jego słabością jest natomiast fakt, że poddaje się tej obopólnej deformacji, jest rzadko kiedy w zgodzie z sobą, dlatego bohater oscyluje między Mądrością a Głupotą.

⁴¹ Vide A. Krajewska, „*Ślub*” w manierze performatywnej, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 145–154; M. Bukowska-Schiellmann, „*Ja, sztuka [...], jestem jak sen*”: o „*Ślubie*” Witolda Gombrowicza, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 99–123; J. Jarzębski, *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3, s. 79–91.

⁴² Gombrowicz prowadzi dramat w kierunku partytury czy też funkcjonowania aktorów na zasadzie instrumentów w orkiestrze – stara się zbliżyć w sztuce do Witkacowskiej Czystej Formy. Aktorzy, tematy, motywy zgodnie z założeniem pisarza układają się na wzór dźwięków w symfonii; znaczenia rodzą się w konfiguracji elementów – dźwięków, a w dramacie – postaci.

⁴³ W. Gombrowicz, *Ślub*, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 2001, s. 103.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 217–218.

⁴⁵ Vide O.F. Bas, *Człowiek Gombrowiczowski*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 27–36.

Gombrowiczowska zabawa podwójną deformacją „wytwarza coś, co Witkiewicz nazwałby „czystą formą”. [...] wszystko jest tylko pretekstem dla zespolenia się w takim czy innym efekcie”⁴⁶. Henryk wie, że nie dorasta do władzy królewskiej, i jest przekonany o tym, że wszystkie braki można łatwo zniwelować. Problemami nie są bowiem małość charakteru czy brak pożądanych cnót, a jedynie układy międzyludzkie, które da się zmienić, zmuszając poddanych do określonych postaw i zachowań – i do tej właśnie zmiany jest Henrykowi potrzebny Chopin. Według Gombrowicza ten sam fałszywy mechanizm działa w większej skali – w odniesieniu do narodu. Powoływanie się na Wielkich Rodaków to nieskuteczne remedium na własne braki i kompleksy.

W odróżnieniu od Chopina, który w *Ślubie* z powodzeniem „wpompował boskość” w Henryka, przywoływani przez emigrantów polscy koryfeusze jedynie „urodzili się wśród nas”, nie mają wpływu na to, kim jest przeciętny człowiek. Nie bez ironii Gombrowicz pyta:

Cóż ma wspólnego z Szopenem pani Kowalska? Czy dlatego, że Szopen napisał ballady, wzrasta choćby o szczyptę ciężar gatunkowy pana Kowalskiego?⁴⁷

Chopin jest zatem swoistym paradygmatem⁴⁸ kulturowym, zespołem pewnych narodowych wyobrażeń i pragnień. To utrwalony w zbiorowej świadomości wzorzec, schematyczna wizja kultury i fałszywe przekonanie o genetycznych zależnościach między osiągnięciami jednostki od jej przynależności do narodowej bazy. Chopin zaczyna więc funkcjonować jako wyobrażenie o Chopinie, narodowa fantasmagoria, która wiąże się z pożądaniem wielkości i jednocześnie doskwierającym poczuciem własnych braków.

W swoich rozważaniach na temat kompozytora autor *Trans-Atlantyku* prowadzi nas od refleksji socjologicznych po refleksje głęboko egzystencjalne, od pytania o to, jakim jesteśmy narodem, po pytanie najważniejsze: jakim jestem człowiekiem. Gombrowicza interesuje zawsze człowiek osobny zanurzony w społeczeństwie, którego mechanizmy są silnie ofensywne i ingerujące w jednostkowe „ja”.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 103.

⁴⁷ W. Gombrowicz, *Dziennik...*, ed. cit., s. 15.

⁴⁸ O paradygmatach i mitach (w rozumieniu M. Eliadego) pisała Lidia Wiśniewska. *Vide eadem*, *Świat Gombrowicza między paradygmatami*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 57–74. W odniesieniu do określonej problematyki bliższe jest rozumienie paradygmatu M. Głowińskiego i J. Zięby. *Vide* M. Głowiński, *Polska literatura i paradygmaty symboliczne (1945–1995)*, „Konteksty” 1995, z. 3–4, s. 134–140; J. Zięba, *Literatura a paradygmaty kulturowe*, „Teksty Drugie” 2000, z. 5, s. 119–126.

Powieść *622 upadki Bunga*, w której pojawiły się pierwsze Witkacowskie uwagi o Chopinie i jego muzyce, powstawała między 1910 a 1911 rokiem, zaś *Ferdydurke* Gombrowicza miała pierwsze wydanie w 1937 roku. Po niespełna dwudziestu pięciu latach od tego wydarzenia w 1961 roku ukazała się *Kartoteka* Tadeusza Różewicza. Powraca w niej Chopin, ale nie w roli kompozytora, lecz znowu jako paradygmat kulturowy, z którego szydził Gombrowicz⁴⁹.

NAUCZYCIEL

[...] powiedz mi jeszcze, za co kochasz Chopina.

STARZEC I

Chopin ukrył w kwiatach armaty, panie profesorze, i spopularyzował imię Polski na świecie.

NAUCZYCIEL

Tak, lecz coś odczuwasz, słuchając jego muzyki jak rok długi?

STARZEC I

Odczuwam głęboką wdzięczność dla kompozytora⁵⁰.

Myślę, że Chopin odczuwałby głęboką wdzięczność dla tych pisarzy prowokatorów i szyderców, którzy bronili jego muzyki przed przyprawieniem narodowo-bebechowej gęby i mieli odwagę zawalczyć o to, aby muzyka pozostała sobą.

BIBLIOGRAFIA

- Bas O.F., *Człowiek Gombrowiczowski*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 27–36.
 Bocheński T., *Kompozycje muzyczne Witkacego*, „Teksty Drugie” 2000, nr 4(63), s. 159–166.
 Bukowska-Schiellmann M., „*Ja, sztuka [...], jestem jak sen*”: o „*Ślubie*” Witolda Gombrowicza, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 2, s. 99–123.
 Chęcka A., *Słuch metafizyczny*, Warszawa 2020.
 Czapliński P., *Powieść Stanisława Ignacego Witkiewicza wobec teorii czystej formy*, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 2, s. 75–105.
 Dmuszewski L.A., *Kantata*, [w:] *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów: w setną rocznicę śmierci*, oprac. K. Kobyłańska, Warszawa 1949, s. 23.

⁴⁹ Interesująca przy tej okazji jest refleksja Doroty Szwarcman: „Na świecie Chopin jest traktowany jako twórca genialny, ale jeden z wielu. W Polsce pełni rolę wieszczki, którego próbuje się jednak ściągnąć z postumentu”. *Vide* <https://www.polityka.pl/archiwumpolityki/1808572,1,chopin-na-kwartet-grzebeni.read> (dostęp: 6.12.2024).

⁵⁰ T. Różewicz, *Kartoteka*, Warszawa 2021, s. 34–35, <https://polona.pl/item-view/cae46ff-f-65ca-44fe-8b56-5e374d94efb0?page=0> (dostęp: 10.12.2024).

- Dopart B., *Wprowadzenie*, [w:] *Historia literatury polskiej w dziewięciu tomach*, red. A. Skoczek, t. 5: *Romantyzm*, cz. 1, Bochnia–Kraków 2003.
- Głowiński M., *Polska literatura i paradygmaty symboliczne (1945–1995)*, „Konteksty” 1995, z. 3–4, s. 134–140.
- Gombrowicz W., *Dziennik 1953–1956*, t. 1, Kraków 1997.
- Gombrowicz W., *Ferdydurke*, Kraków 1989.
- Gombrowicz W., *Operetka*, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 2001.
- Gombrowicz W., *Ślub*, [w:] *idem, Dramaty*, Kraków 2001.
- Hejmej A., *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2000.
- Hoffmann-Piotrowska E., *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem*, Warszawa 2021.
- Hutnikiewicz A., *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1999.
- Jarzębski J., *Gombrowicz i Szekspir*, „Pamiętnik Literacki” 2014, z. 3, s. 79–91.
- Kolar D., „Sonata Bełzebuba” Edwarda Bogusławskiego jako ekspresyjna egzemplifikacja „diabolus in musica”, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2009, z. 4, s. 51–61.
- Krajewska A., „Ślub” w manierze performatywnej, „Przestrzenie Teorii” 2013, nr 20, s. 145–154.
- Łubieniewska E., *Czysta forma i bebechy*, Kraków 2007.
- Margański J., *Gombrowicz i muzyczność*, „Teksty Drugie” 2005, z. 3, s. 58–65.
- Mycielski Z., *Kilka myśli o Chopinie*, „Kamerton” 1998, nr 3/4, s. 2–8.
- Pomianowski J., *Wybór wrażeń*, Lublin 2006.
- Scher S.P., *Literature and Music*, [w:] *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi, New York 1982.
- Szpakowska M., *Gombrowicz – teoretyk sztuki*, „Teksty” 1972, nr 2, s. 75–96.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2010.
- Wiśniewska L., *Świat Gombrowicza między paradygmatami*, „Pamiętnik Literacki” 2004, z. 4, s. 57–74.
- Witkiewicz S.I., *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, wst. i oprac. A. Micińska, posł. J. Degler, Warszawa 2013.
- Witkiewicz S.I., *Jedyne wyjście*, red. i posł. T. Jodelka-Burzecki, Warszawa 1968.
- Witkiewicz S.I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia. Szkice estetyczne*, oprac. J. Degler, L. Sokół, Warszawa 2002.
- Witkiewicz S.I., „Teatr” i inne pisma o teatrze, red. J. Degler, Warszawa 1995.
- Zięba J., *Literatura a paradygmaty kulturowe*, „Teksty Drugie” 2000, z. 5, s. 119–126.

Aleksandra Reimann-Czajkowska – profesor Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, literaturoznawczyni. Zatrudniona w Zakładzie Dydaktyki Literatury i Języka Polskiego w Instytucie Filologii Polskiej UAM. Zajmuje się zjawiskami intermedialnymi, korespondencją sztuk, a przede wszystkim związkami muzyki z literaturą. Autorka książek *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. J. Iwaszkiewicz – S. Barańczak – J.M. Rymkiewicz – S. Grochowiak* (2013) oraz *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (2018). Publikowała w „Przestrzeniach Teorii”, „Pamiętniku Literackim”, „Ruchu Literackim”, „Res Facta Nova”, „Studi Slavistici” itd. ORCID: 0000-0002-2593-2467. Adres e-mail: <areimann@amu.edu.pl>.

Aleksandra Reimann-Czajkowska – professor at Adam Mickiewicz University in Poznań, literary scholar, employed at the Department of Didactics of Literature and Polish Language at the Institute of Polish Philology at UAM. She deals with the inter-media phenomena, the correspondence of arts, and, above all, the relationship between music and literature. Author of the books *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. J. Iwaszkiewicz – S. Barańczak – J.M. Rymkiewicz – S. Grochowiak* (2013) and *Muzyczne transpozycje. S.I. Witkiewicz – W. Hulewicz – S. Barańczak – Z. Rybczyński – L. Majewski* (2018), published in “Przestrzenie Teorii”, “Pamiętnik Literacki”, “Ruch Literacki”, “Res Facta Nova”, “Studi Slavistici” and others. ORCID: 0000-0002-2593-2467. E-mail address: <areimann@amu.edu.pl>.