

IX Jesienna Akademia Literatury
Chopin inspiruje

26 października - 9 grudnia 2010 r.

Miejska Biblioteka Publiczna
im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich
w Radomiu

IX Jesienna Akademia Literatury
Chopin inspiruje

26 października – 9 grudnia 2010 r.

Radom 2010

Redakcja wydawnictwa:
Anna Skubisz Szymanowska

Korekta:
Halina Bogusz

Skład i łamanie:
Mariusz A. Dański

© Copyright by
Miejska Biblioteka Publiczna w Radomiu
ul. J. Piłsudskiego 12, 26 600 Radom
www.mbpradom.pl

ISBN 978 83 930213 4 5

Druk:
MULTICOLOR
ul. S. Żeromskiego 75, 26 600 Radom
www.multicolor.firmy.radom.pl

IX Jesienna Akademia Literatury

pod hasłem

Chopin inspiruje

26 października – 9 grudnia 2010 r.

Chopin w życiu i twórczości George Sand

mgr Adrian Szary, Kolegium Licencjackie UMCS w Radomiu

26 października 2010 r. (wtorek)

Od Mickiewicza do Kisielewskiego

mgr Kamila Hawryszków, Uniwersytet Jagielloński

9 listopada 2010 r. (wtorek)

„Dobry wieczór, monsieur Chopin”.

Postać i muzyka Fryderyka Chopina w poezji

dr Anna Tenczyńska, Uniwersytet Warszawski

23 listopada 2010 r. (wtorek)

Portrety Fryderyka Chopina oraz jego muzyki w prozie polskiej i europejskiej

dr Kazimierz Maciąg, Uniwersytet Rzeszowski

7 grudnia 2010 r. (wtorek)

Fryderyk Chopin – Homo Artifex – koncert – spektakl

w wykonaniu Dariusza Jakubowskiego, Katarzyny Thomas i Piotra Szafrāńca
Zakończenie, wręczenie nagród i podsumowanie IX Jesiennej Akademii Literatury

IX Jesiennej Akademii Literatury towarzyszyły wystawy:

Fryderyk Chopin w rysunkach satyrycznych Zbigniewa Jujki

przygotowana przez Biuro Obchodów Chopin 2010

Chopina malowanie

przygotowana pod kierunkiem Jakuba Strzeleckiego przez dzieci
ze Szkoły Plastycznej im. Jacka Malczewskiego działającej
przy Zespole Szkół Plastycznych im. Józefa Brandta w Radomiu



IX Jesienna Akademia Literatury jest częścią projektu „Radomskie Spotkania z Literaturą” dofinansowanego przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego w ramach programu „MECENAT 2010. Upowszechnianie i promocja czytelnictwa”

Biblioteka jest instytucją finansowaną przez Gminę Miasta Radomia



Wernisaż wystawy *Chopina malowanie*

Chopin inspiruje

Czy rzeczywiście i czy wciąż inspiruje? Kogo i w jaki sposób, do czego inspiruje? Czy inspirował zawsze, od czasu, kiedy żył, tworzył, zdobywał sławę i uznanie?

Na te i wiele innych pytań związanych z wielkim kompozytorem i jego dziełem szukaliśmy odpowiedzi podczas wykładów, które odbyły się w ramach IX Jesiennej Akademii Literatury.

Do udziału w spotkaniach zaproszeni zostali badacze literatury i muzyki, naukowcy i doktoranci z uniwersytetów w Warszawie, Krakowie, Rzeszowie i Lublinie. Reprezentowali różne ośrodki naukowe, a co za tym idzie, nieco odmienne spojrzenia na zadany temat. I o taką różnorodność widzenia odbicia muzyki, ale również biografii Fryderyka Chopina w literaturze chodziło. W kręgu zainteresowań prelegentów, poza wszystkim innym, czym na co dzień się zajmują, leży komparatystyka. Z uwagą śledzą w swych badaniach związki pomiędzy literaturą i muzyką, poświęcają temu zagadnieniu mnóstwo czasu.

Dzięki temu udało im się przekonać słuchaczy, że Chopin inspirował współczesnych mu twórców, nawet swoją życiową partnerkę George Sand, oraz że oddziaływanie jego muzyki na pisarzy i poetów było bardzo wyraźne i czytelne przez wszystkie lata aż do współczesności. Jego wielka muzyka i mimo światowych sukcesów jednak dość tragiczna biografia inspirowały także publicystów i nie pozostały bez wpływu na dramat, teatr i malarstwo.

Jesienne spotkania z literaturą zakończyły się występem aktora Dariusza Jakubowskiego, któremu towarzyszyła śpiewaczka Katarzyna Thomas i pianista Piotr Szafraniec. Na koncert – spektakl autorstwa właśnie Dariusza Jakubowskiego – złożyły się dwie miniatury poetyckie Mariana Hemara, fragmenty „Fausta” Goethego oraz muzyka Fryderyka Chopina. Tytuł programu „Fryderyk Chopin – Homo Artifex” był adekwatny do prezentowanych treści. Faktycznie, słyszeliśmy i widzieliśmy na scenie człowieka i artystę szarpanego wątpliwościami, czasem próbującego ugiąć się pod presją otoczenia, ulec namowom możnych mecenasów, ale jednak ciągle wiernego wewnętrznemu głosowi, wyznaczającemu kierunek jego muzycznej twórczości.

Także w tym roku Jesiennej Akademii Literatury towarzyszył konkurs, sprawdzający wiedzę zdobytą podczas wykładów. Gratulujemy laureatom i dziękujemy jurorom, paniom: Małgorzacie Fundowicz, Aleksandrze Nobis i Elżbiecie Zawodnik za pomoc w jego przeprowadzeniu.

Anna Skubisz Szymanowska



IX Jesienną Akademię Literatury zainaugurowało spotkanie z Adrianem Szarym

Chopin w życiu i twórczości George Sand Adrian Szary

Tematem mojego referatu jest wpływ Fryderyka Chopina na życie i twórczość George Sand. Swoje wystąpienie podzieliłem na pięć części, poświęconych kolejno: sylwetce polskiego kompozytora, francuskiej pisarce, romansowi dwojga artystów oraz wzajemnym wpływom tych dwóch niesamowitych osobowości na podejmowaną przez nich twórczą działalność i codzienne życie. Rozpocznijmy od przypomnienia kilku faktów z biografii Fryderyka Chopina.

Życie i twórczość Fryderyka Chopina

Fryderyk Chopin urodził się 22 lutego lub 1 marca 1810 roku w Żelazowej Woli, wedle legendy przy grze swego ojca na skrzypcach, w jednej z dworskich oficyn hrabiego Fryderyka Skarbka, w której mieszkała rodzina Justyny i Mikołaja Chopinów. Data urodzenia Chopina budzi kontrowersje. W księdze chrztów, w kościele parafialnym w Brochowie, podawany jest dzień 22 lutego. Data ta jest jednak kwestionowana. Fryderyk, jak i jego rodzina, za poprawny dzień zawsze uznawali 1 marca – taką datę podał sam kompozytor, kiedy w styczniu 1833 roku został członkiem Towarzystwa Historyczno Literackiego w Paryżu. Kontrowersje nie dotyczą już jednak daty rocznej, która jest pewna, pomimo że miały miejsce sytuacje, przy których rodzina dodawała mu jeden rok życia. Dotyczyło to pojawiania się informacji o Chopinie w prasie lub jego publicznych występów. Na chrzcie nadano mu imię na Fryderyk Franciszek, na cześć ojca chrzestnego i zapewne dziadka – Francoisa.

Okolo 1810 roku Justyna i Mikołaj Chopinowie wraz z dziećmi przenieśli się do Warszawy, do Pałacu Saskiego, w którym mieściło się Liceum Warszawskie, gdzie Mikołaj miał uczyć języka francuskiego. Przypuszczalnie przeprowadzka wynikała z pogarszającej się sytuacji finansowej Skarbków. Hrabia prowadził hulaszczy tryb życia i popadał w długi, a po rozwodzie z Ludwiką uciekł z Księstwa Warszawskiego w Poznańskie. Również dorastające dzieci Skarbków nie wymagały już opieki guwernera, którą pełnił Mikołaj, prawdopodobnie myślący o przeprowadz

ce do stolicy jeszcze przed urodzeniem się syna. Po wyjeździe na stałe do Warszawy Chopinowie utrzymywali bliskie kontakty z rodziną Skarbków. Fryderyk jeździł do nich na wakacje, a młody Fryderyk Skarbek wydał pierwsze polonezy Chopina.

Na przełomie czwartego i piątego roku życia Chopin rozpoczął naukę gry na fortepianie, początkowo u swej matki. W 1816 zaczął brać lekcje u Wojciecha Żywnego. Przed ukończeniem siódmego roku życia był już autorem kilku drobnych kompozycji, głównie polonezów. W tym okresie Liceum Warszawskie przeniesiono z dotychczasowej siedziby w Pałacu Saskim do Pałacu Kazimierzowskiego, przy Krakowskim Przedmieściu, a Chopinowie zamieszkali w prawej oficynie pałacu, na drugim piętrze, za sąsiadów mając m.in. Lindego i Brodzińskiego.

Do 1818 roku mały Chopin znany był tylko w kręgach akademickich, w których obracała się jego rodzina. Pierwsza recenzja, która ukazała się drukiem, wzbudziła duże zainteresowanie jego osobą. Marsz wojskowy, który tak spodobał się księciu Konstantemu, ukazał się drukiem, choć bezimiennie. Marsz grywany był w czasie ulubionych przez księcia parad wojskowych. 24 lutego 1818 roku odbył się pierwszy publiczny koncert Chopina w Pałacu Kazanowskich, zorganizowany na rzecz Towarzystwa Dobroczynności, przygotowany przez ordynatową Zamoyską. Julian Ursyn Niemcewicz fakt wykorzystania talentu ośmioletniego dziecka dla potrzeb filantropii skomentował w komedii. Wyśmiał w niej pogoń za sensacją i gorliwość filantropów, które na fikcyjnym zebraniu licytują się w odejmowaniu lat „Szopenko wi”, a w finale sztuki zapada uchwała, że cudowne dziecko na scenę wniesie niańka.

W latach 1823–1826 Chopin uczył się w Liceum Warszawskim, w którym pracował jego ojciec. Następnie, w latach 1826–1829 był studentem Szkoły Głównej Muzyki, będącej częścią Konserwatorium i związanej z Uniwersytetem Warszawskim. Uczył się pod kierunkiem Józefa Elsnera.

Dnia 5 listopada 1830 roku Chopin na zawsze opuścił Polskę i wyjechał do Paryża. Z powodu trudnej sytuacji finansowej zaczął dawać lekcje gry na fortepianie. Wśród jego uczennic znalazła się m.in. Maria Kalergis – wielka miłość Cypriana Kamila Norwida.

W roku 1836 zaręczył się z Marią Wodzińską, ale rodzina ukochanej nie zgadzała się na ślub z biednym, chorowitym artystą. Jeszcze w okresie szkolnym równie gorące uczucie łączyło go z Konstancją Gładkowską. Ostatnią zaś kobietą w jego życiu była, już po głośnym romansie z George Sand, Szkotka Jane Stirling, zwana „wdową po Chopinie”, z którą wyjechał do Anglii. W tym okresie stan jego zdrowia znacząco się pogarszał.

Po powrocie do Paryża Fryderyk Chopin zmarł w otoczeniu kilkorga bliskich mu osób, około drugiej w nocy, 17 października 1849 roku. Na świadectwie zgonu jako przyczynę podano gruźlicę.

August Clesinger wykonał pośmiertny odlew twarzy i dłoni artysty, a także jego na grobek. Cyprian Kamil Norwid napisał zaś nekrolog w „Dzienniku Polskim”: „Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel Fryderyk Chopin zszedł z tego świata”. Msza żałobna została odprawiona dopiero 30 października w paryskim koście

le św. Magdaleny. Liczny kondukt żałobny, któremu przewodniczył książę Adam Jerzy Czartoryski, przeszedł na Cmentarz Pere Lachaise, gdzie zmarłego artystę pożegnały dźwięki *Marsza Żałobnego* jego własnego autorstwa. Koszty pogrzebu i pomnika na grobnego pokryła Jane Stirling. Ona też opłaciła powrót do Warszawy siostry Chopina – Ludwiki, która przywiozła do kraju serce kompozytora. Ostatecznie spoczęło ono w Bazylice Świętego Krzyża na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie.

Ten wybitny polski kompozytor i pianista, przedstawiciel muzyki okresu romantyzmu, nazywany „poetą fortepianu”, u którego źródeł twórczości leżała wrażliwość artystyczna oraz umiejętność czerpania wzorców z polskiej muzyki ludowej, zostawił nam wspaniałe muzyczne arcydzieła: polonezy, mazurki, nokturny, scherza, ballady, etiudy, preludia, sonaty i koncerty.

Przyjrzyjmy się teraz kilku faktom z biografii wielkiej miłości Chopina – George Sand.

Życie i twórczość George Sand

Aurora Dupin, baronowa Dudevant, urodziła się 1 lipca 1804 roku w Paryżu. Była córką napoleońskiego oficera, który wcześniej ją osierocił, prawnuczką Maurycego Saskiego, nieślubnego syna Augusta II Mocnego. Dzieciństwo, poza trzyletnim pobytem na pensji w Paryżu, spędziła w Nohant.

W roku 1822 wyszła za mąż za barona Dudevanta, z którym żyła osiem lat i miała dwójkę dzieci: Maurycego (1823–1889) oraz Solange (1828–1899). Po separacji w 1831 roku przybyła do Paryża. W tym roku zaczęła wydawać swoje utwory, początkowo pisane wspólnie z Sandeau, od którego nazwiska wzięła swój męski pseudonim artystyczny. Była wówczas w centrum artystycznego życia Paryża. W 1834 roku zaprzyjaźniła się z poetą Alfredem de Musset, którego porzuciła podczas podróży do Wenecji, by potem kilkakrotnie do niego wracać. Przyjaźniła się także z Franciszkiem Lisztem.

Była znana z ekscentrycznego zachowania, paliła cygara i fajkę, ubierała się po męsku i przeklinała. Męski ubiór nie był jednak pierwotnie wyrazem kontestacji ówczesnej społecznej roli kobiety – założyła go po raz pierwszy z ostrożności, wybierając się na premierę jednej ze sztuk Aleksandra Dumas. Odtąd często za kładła męskie ubrania, czując się w nich wygodnie.

Wykształcenie Sand opierało się przede wszystkim na samodzielnie dobieranych, dość przypadkowych lekturach. Z tego powodu w swoich utworach kopiowała raczej cudze systemy ideologiczne, niż starała się sformułować własne przesłanie, wzorem innych francuskich autorów romantycznych. Pisała przy tym z ogromną łatwością, publikując następnie utwory w wersji pierwotnej. Nigdy nie wprowadzała poprawek redakcyjnych po zakończeniu pracy.

Wczesne powieści Sand: *Indiana* (1831), *Walentyna* (1832), *Leila* (1833) miały charakter feministyczny – ukazane w nich bohaterki były idealnymi postaciami kobiecymi, skontrastowanymi z miernymi intelektualnie, niezdeterminowanymi mężczyznami. Utwory te utrzymane były w duchu melodramatycznym, a późniejsza krytyka literacka uznała je za mało wartościowe z powodu sztucznego języka i pato

su oraz jednowymiarowości postaci. Od 1836 roku w jej powieściach zaczął pojawiać się nowy typ bohatera: szlachetny republikanin, pochodzący z ludu, walczący o sprawiedliwość społeczną. Natchnieniem dla tego rodzaju postaci był jeden z kochanków Sand – Michel de Bourges. Inną inspiracją dla twórczości George był spirytualizm i mistyka chrześcijańska, którą na krótko zainteresowała się w końcu lat 30. XIX wieku. W 1839 roku napisała osnutą wokół tego motywu powieść *Spyrydion*, jedno ze swoich najlepszych dzieł, którego bohaterami są mnisi pragnący poprzez mistykę dokonać odnowy duchowej swojego klasztoru.

W okresie II Cesarstwa, zawiedziona panującym ustrojem, George Sand wycofała się z życia publicznego i opracowała dwa dzieła autobiograficzne: *Historię mojego życia* oraz *Ona i On*. Kilkakrotnie próbowała, bez powodzenia, pisać dramaty. Wróciła wówczas do powieściopisarstwa, rezygnując z nadawania swoim dziełom jakiegokolwiek wymowy ideologicznej. Napisane w tym okresie – od końca lat 50. – powieści stoją na dobrym poziomie pod względem psychologii postaci, nie mają już jednak elementów nowatorskich na tle rozwoju literatury francuskiej. Ostatnimi jej dziełami były baśnie dla dzieci.

George Sand zmarła 8 czerwca 1876 roku w Nohant.

Romans Fryderyka Chopina i George Sand

W roku 1838 George Sand zaprzyjaźniła się z Fryderykiem Chopinem, który wkrótce został jej kochankiem. Przez długi czas była dlań oparciem i inspiracją. Jednym z ich pierwszych wspólnych wyjazdów była podróż, dla poratowania zdrowia muzyka, na Majorce do miejscowości Valdemossa w 1838 roku. Dwa lata po powrocie francuska pisarka opublikowała wspomnienia z tej wyprawy zatytułowane: *Zima na Majorce*.

W latach 1842–1844 powstał utwór *Konsuelo*, poświęcony losom wędrowniej śpiewaczki, której prototypem była osoba Pauliny Viardot oraz sama George. Pisarka ukazała część swoich przeżyć związanych z romansem z Fryderykiem Chopinem, a w 1846 roku – powieść *Lukrecja Floriani*, w której miłość głównych bohaterów także przypomina związek francuskiej pisarki z polskim kompozytorem. George Sand dedykowała również Chopinowi rękopis powieści *La Mare Au Diable*.

Para rozstała się po dziewięciu latach znajomości, w 1847 roku. Powody pozostają niejasne. Być może chodziło o rodzinny spór między George a jej córką Solange, w który wmieszał się Chopin.

Chopin w życiu George Sand

Fakt, że pisarka tej miary co George Sand dzieliła dziewięć lat życia z muzykiem tej miary co Fryderyk Chopin, pozwala oczekiwać nadzwyczaj interesujących rewelacji w jej listach. Tymczasem rozczarowujemy się. Jak zauważa Marie Paule Rambeau w swojej książce *Chopin w życiu i twórczości George Sand*¹: na łączną liczbę 543 listów zaledwie 40 podejmuje kwestię artystycznego życia muzyka. Epistolografia George dotyczy

¹ M.P. Rambeau, *Chopin w życiu i twórczości George Sand*, Kraków 2009.

raczej złej kondycji fizycznej kompozytora. Słowa „dziecko” i „słaby” w odniesieniu do Chopina staną się podstawowymi leksemami listów i *Historii mojego życia* Sand.

Zdumiewające jest ubóstwo komentarzy George Sand o komponowanych w trakcie ich romansu utworach Chopina. Wiele listów potwierdza natomiast udział kompozytora w pracy pisarki. Wydaje się, że wywarł wpływ na liczne stronicie *Konsuelo*, poświęcone sztuce muzycznej. Wpływ Chopina dostrzegalny jest tak że w przemianach upodobań muzycznych George Sand. Oboje cenili sztukę Mozarta, zwłaszcza jeśli chodzi o *Requiem*, które usłyszeli razem dwukrotnie, w roku 1840 i 1845 i które odegrane zostało na pogrzebie Chopina. Artysta zapoznał tak że ukochaną z twórczością Bacha i Haendla. Kiedy nie będzie już przy niej Fryderyka, wyzna ona w jednym z listów dyskretną, lecz wymowną skargę: „Strasznie brakuje mi muzyki, od roku”. Jeśli chodzi o życie pisarki, Chopin niewątpliwie dał jej także pewną stabilizację po burzliwym okresie separacji.

Przyjrzyjmy się teraz nieco bliżej, jaki wpływ wywarł Fryderyk na twórczość li teracką George Sand.

Chopin w twórczości George Sand

Prześledźmy, za Marie Paule Rambeau, wpływ romansu z Chopinem na fabułę powieści George Sand *Lukrecja Floriani*² wydanej w 1846 roku. Zwróćmy uwagę, że nieprzypadkowe są już same imiona bohaterów. Jeden z nich, Karol de Ronswald, nosi typowo polskie imię, zaś *Lukrecja* jest aluzją do dzieła Ronsarda pod tym samym tytułem, w którego premierze uczestniczyła George Sand.

Kolejną zmienną cechą jest wygląd i osobowość Karola: szczupły blondyn, uczuciowy, nadwrażliwy, ma delikatne zdrowie jak Chopin. W momencie spotkania dwojga bohaterów *Lukrecja* liczy 30 lat, Karol zaś 24. Zauważmy, że w 1838 roku, w czasie rozpoczęcia romansu, George Sand miała 34 lata, Chopin – 28. Jest to ten sam okres życia, ta sama różnica wieku, a nawet ten sam czas trwania związku: dziesięć lat w powieści, nieco więcej niż dziewięć lat w rzeczywistości.

Ciekawą sprawą pozostaje fakt, że język *Lukrecji Floriani* cechuje leksyka i składnia podobna do tej, po którą sięga George Sand, kiedy pisze o Chopinie w listach i pamiętnikach. Porównajmy jej list do Charlotty Marliani z 7 listopada 1845 roku z fragmentem wspomnianej powieści:

„Chopin ma się dość dobrze [...], ale przejmuję się wszystkim, jak to zazwyczaj ludzie chorowici i z pewnym upodobaniem raz po raz żegna się ze światem.

W gruncie rzeczy jego delikatne zdrowie nie uległo znacznemu pogorszeniu [...] jednak chętnie wyobrażał sobie, że umiera każdego dnia. Obnosił się z tym, z gorzką przyjemnością” (*Lukrecja Floriani*, rozdz. II, s. 22).

² G. Sand, *Lukrecja Floriani*, Warszawa 2009. Książka ta została po raz pierwszy przetłumaczona na język polski dopiero w 2009 roku. Przekładu z francuskiego dokonała Zofia Jędrzejowska Waszczuk. Wydana została przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina z okazji obchodów Roku Chopina. Opatrzono ją posłowiem jednego z najwybitniejszych znawców biografii i dzieła Fryderyka Chopina – prof. Mieczysława Tomaszewskiego.

O ile Chopin był: „miły, wesoły, uroczy” (*Historia mojego życia*, t. 2, s. 423), o tyle Karol był: „miły, wrażliwy, wytworny” (*Lukrecja Floriani*, s. 15).

Pierwszy rozdział powieści kładł nacisk na ożywione uczucia Karola do matki: „Młody człowiek miał tylko jedną prawdziwą pasję w całym swym życiu: miłość synowską” (*Lukrecja Floriani*, s. 11).

Historia mojego życia zawiera zaś następującą wzmiankę o Chopinie:

„Opowiadał mi szczególnie o swojej matce, jedynej namiętnej miłości jego życia” (t. 2, s. 434).

Rok przed rozpoczęciem powieści Sand napisała do aktora Pierre’a Bocagè’a, że powiedziała Chopinowi o ich przelotnym związku:

„Zostałam ukarana za moją lojalność tego samego dnia, kiedy wyznałam prawdę o Tobie i sobie temu czułemu sercu, które było zbyt słabe, by przystać na prawdę” (List do Bocagè’a z 20 lutego 1845 roku).

W powieści czytamy natomiast:

„Floriani popełniła błąd, opowiadając o części swego życia Karolowi. [...] Nie miał on wtedy dość siły, by przyjąć zwierzenia tego rodzaju i by usłyszeć nawet wymawiane imię dawnego kochanka” (*Lukrecja Floriani*, rozdz. XVIII, s. 150).

Dla określenia pogorszenia się humoru księcia Ronswalda George Sand napisał w *Lukrecji Floriani*:

„Jego charakter stał się wyraźnie zgorzkniały” (s. 252),

a w jej liście do Grzymały z listopada 1847 roku czytamy o Chopinie:

„Jego charakter stawał się zgorzkniały z dnia na dzień”.

„Karol rozumiał tylko to, co było identyczne z nim samym” (*Lukrecja Floriani*, s. 112), tak samo Chopin: „Nie może ścierpieć tego, co inne niż on”.

Podobnie jeśli chodzi o zagrożenie, jakie niesie ze sobą choroba księcia i Chopina:

„Życie księcia? Nie jest wcale narażone przez tę chorobę. Zbadałem go wystarczająco; znajduje się w doskonałej kondycji. Będzie może żył dłużej niż ty i ja” (*Lukrecja Floriani*, s. 99).

Z kolei w liście George Sand do Charlotty Marlini czytamy:

„Instynkt mi mówi, że Chopin doczeka starości i to być może z większym powodzeniem niż Pani lub ja”.

Przytoczone fragmenty wskazują wyraźnie na związki pomiędzy biografią a twórczością George Sand, zwłaszcza gdy chodzi o romans pisarki z polskim kompozytorem Fryderykiem Chopinem. Zapewne niektóre analogie zauważali czytelnicy analizowanej powieści. Dostrzegał je także sam Chopin, co być może spowodowało rozstanie pary rok po wydaniu książki.

Uwagi końcowe

Niniejszy szkic pokazuje pewne związki między historią miłosną George Sand a jej twórczością. Widać to chociażby w charakterystycznym typie bohatera Sandow

skich utworów; przede wszystkim w jego wyglądzie: szczupły, o interesującej bledzi, niebieskich oczach, blond włosach – nawiązującym do wyglądu Chopina. Stenio w *Lelii*, Karol w *Lukrecji Floriani*: o przezroczystej skórze, biały, ziemisty; z zapadniętymi policzkami – Joset. Takiego wyglądu dostarczała pisarce obserwacja postępującej choroby kompozytora.

Kolejną ważną cechę stanowiłaby introwertyczna i melancholijna osobowość bohaterów powieści George Sand: Joset z *Les Maitres Sonneurs* (1853), Sylvinet z *La Petite Fadette* (1853) i Karol z *Lukrecji Floriani* (1846). Wiele z tych postaci to artyści, głównie muzycy, co także nie pozostaje bez znaczenia dla problematyki podejmowanej w moich rozważaniach: Nello (tenor) z *La Derniere Aldini* (1838) oraz Argeres (kompozytor) z powieści *Adriani* (1853).

Fakty, które decydują o miłości Sandowskich bohaterów, to choroba i muzyka. Problemy zdrowotne dotyczą jednak głównie mężczyzn, podczas gdy kobiety cieszą się dobrym zdrowiem i opiekują się swymi partnerami. Tak było przecież także i w przypadku George i Fryderyka. Podobnie Joset cierpi na gruźlicę, Karol ma ataki astmy. Kobiety zaś w powieściach są opiekuńcze dla swych partnerów niczym matki dla swych dzieci (Lukrecja opiekuje się Karolem). Muzyka natomiast tworzy rodzaj więzi między nimi (Albert a Consuelo oraz Brullette a Joset).

Wszystko to świadczy o tym, że w konstrukcjach bohaterów George Sand powracają echa jej romansu z Fryderykiem Chopinem, który, jak napisał Andre Gide, „był u jej boku postacią, która niepokoiła”, nurtowała i inspirowała, jak każdy romans i każda miłość...



Drugie spotkanie z Kamilą Hawryszków z Uniwersytetu Jagiellońskiego

Od Mickiewicza do Kisielewskiego Kamila Hawryszków

Adam Mickiewicz (1798–1855)

Tom *Ballady i romanse* ukazał się po raz pierwszy w drugiej połowie czerwca 1822 roku w Wilnie i od razu wywołał poruszenie w kręgach literackich tamtego czasu. Nie dziwi więc fakt, że ów tomik *Poezji* Adama Mickiewicza, w którym *Ballady* stanowiły niezwykle ważny element, zwykło się uważać za początek polskiego romantyzmu. Oryginalność utworów zawartych w zbiorze polegała nie tylko na prostocie, pozornej naiwności oraz nawiązaniu do pieśni ludowych, ale na znakomitym połączeniu w jednym tomie wierszy o odmiennym charakterze i stylu poetyckim. Z inicjatywy Mickiewicza powstały nowe formy literackie, zaś wybitny talent poetycki, odwaga myśli oraz wrażliwość twórcza wpłynęły na odrodzenie się dawnych, zapomnianych gatunków w nowej, awangardowej formie¹. Również dla Fryderyka Chopina **ballada** była szczególnym gatunkiem.

Historia i rozwój ballady jako gatunku, tak na gruncie muzyki, jak i literatury, wydają się bardzo interesujące. Już nazewnictwo tej formy, wspólne dla wielu języków (por. ang. ballad, franc. ballade, ros. ба́ллада, niem. ballade) świadczyło o jej popularności. Przez wzgląd na różnorodność stylu oraz kultur narodowych, w jakich rozwijała się ballada, do dziś pozostaje dla nas gatunkiem niejasnym, niejednoznacznym, budzącym wiele kontrowersji. Swoje powstanie zawdzięcza ballada epoce średniowiecza. Jej nazwa ma dwa źródła. Pierwsze wywodzi się od pierwotnej romańskiej pieśni liryczno choreicznej, zaś drugie od nowożytnej pieśni epicko dramatycznej występującej na obszarach północnej Europy². We dług badań Heleny Hryszczyńskiej ballada nie wywodziła się, jak powszechnie się dziś uważa, z kręgów ludowo gminnych, ale z poezji wyższych warstw społecz-

¹ B. Dopart, Wstęp, [w:] *I ziarno duszy nagie pozostało: antologia wierszy polskiego romantyzmu*, pod red. B. Doparta i A. Ziółowicz, t. I, Kraków 2007, s. 20.

² H. Hryszczyńska, *Ballada*, [w:] *Od psalmu i hymnu do songu i liedu. Zagadnienia genologiczne rodzaj – gatunek – utwór*, pod red. M. Tomaszewskiego, „Muzyka i liryka. Zeszyty Naukowe Zespołu Historii i Teorii Pieśni” 1998, z. 7, s. 67.

nych. Różnorodność opinii oraz badań stanowi dowód na to, że po dziś dzień ballada jest gatunkiem prowokującym nowe analizy, nie tylko na gruncie literackim, ale również muzycznym czy historycznym. Pod koniec XVIII wieku ballada stała się inspiracją dla poetów niemieckich: Bürgera, Goethego i Schillera, a w niedługi czas potem młodych romantyków.

Zdecydowana większość badaczy opowiada się za synkretycznym powiązaniem w balladzie trzech elementów: **liryki, epiki i dramatu**. Wśród najbardziej charakterystycznych konstruktywnych elementów ballady wyróżnia się: narrację opartą na wydarzeniach niezwykłych, legendarnych i historycznych, zwykle o tragicznym charakterze, poruszającą problematykę moralną „winy i kary”, wierności, lojalności, szczerości uczuć i wiary, narratora będącego w większości przypadków przed stawicielem ludu lub solidaryzującego się z nim, bohaterów o wyraziście zarysowanych charakterach, zdecydowanych, konsekwentnych, reprezentujących cechy ogólne, najczęściej ponadindywidualne³.

Szczególną rolę w balladzie pełni przyroda. Stanowi ona tło dla wszystkich wydarzeń. Tajemnicza, groźna i niesamowita, jest odzwierciedleniem uczuć oraz na strojów postaci. Ponadto stoi na straży wierności i lojalności, honoru i cnoty, jest niczym surowy „sędzia” wyrokujący nad człowiekiem. Strukturę utworu cechuje przede wszystkim niewielki rozmiar oraz krótkość poszczególnych wersów. Podkreślić jednak trzeba, że cecha ta, przez wzgląd na epicki charakter niektórych ballad, przestaje być szczególnym wyznacznikiem formy. Liczba sylab w wersie zwiększa się, czego przykładem są Czasy Mickiewicza, w których występują wersy czterenastozgłoskowe. Innymi typowymi cechami ballady są: prostota i swego rodzaju „skromność” poetycka. Owa „skromność” nie umniejsza w niczym artyzmu, wybitności oraz swoistej oryginalności formy – ma raczej charakter stylizowanej prostoty. Charakterystyczna dla ballady jest ponadto szkicowość w przedstawianiu przebiegu wydarzeń, stosowanie kontrastów, punktów kulminacyjnych – stanowiących rozwiązanie akcji, rozstrzygnięć, osądu wydarzeń, a także podtrzymywanie napięcia, jego stopniowanie uzyskiwane głównie przez powtórzenia, nawroty oraz „refreniczność” struktury⁴.

Istotny dla dalszych rozważań jest fakt, iż swoje początki zawdzięcza ballada nie tylko poezji wysokiej, ale także w dużej mierze muzyce ludowej. W średnio-wieczu była gatunkiem taneczno wokalnym i dopiero w późniejszym okresie straciła funkcje taneczne na rzecz silnych związków z poezją⁵. Stąd gatunek ten występuje zarówno w literaturze, jak i w muzyce.

Ballada jako forma muzyczna może mieć **realizację z wykorzystaniem tekstu literackiego** lub czysto instrumentalne. W pierwszym przypadku cechą charakte-

³ H. Hryszczyńska, op. cit., s. 72.

⁴ Ibidem, s. 73.

⁵ J. Skarbowski, *Kategoria narracyjności wspólny element estetyczny ballad Adama Mickiewicza i Fryderyka Chopina*, „Kwartalnik polskiej sekcji ISME” 1999, nr 1, s. 7.

rystyczną jest częste stosowanie recytatywnej faktury głosu. Prosta, wyrazista melodyka, która eksponuje walory tekstu, schodzi na plan drugi. Forma pieśniowa z podziałem na refren oraz zwrotki, często przekomponowana, stroficznie wariacyjna, podkreśla naturalność i ludowość. W przebiegu formalnym szczególną uwagę zwraca dynamika (od *ppp* do *fff*), urozmaicona licznymi zmianami tempa, częstym używaniem akcentów, pauz oraz fermat⁶. Szczytową fazę ballady „pieśniowej” widać wyraźnie w twórczości Franciszka Schuberta i Karola Loewego. Kompozytorzy wielokrotnie nawiązywali do utworów poetyckich, przenosząc ulubiony tekst w całości lub też fragmentarycznie do swoich kompozycji.

Z inną sytuacją mamy do czynienia w przypadku **ballady czysto instrumentalnej**⁷. W takiej realizacji ma ona najczęściej charakter programowy, a tekst staje się jedynie inspiracją dla kompozytora. Ze względu na subiektywność stanowi większą trudność dla badaczy i interpretatorów. Już sama programowość, chociaż interesująca i pożądana, często prowadzi do błędnych analiz i jest w efekcie zgubna dla właściwej interpretacji utworu. O takich konotacjach muzyki z tekstem wyrażał się Michał Bristiger, iż: „[...] są z natury rzeczy zjawiskami leżącymi na granicy poszczególności i wymagają, jako subtelne zjawiska sentymentalne, wrażliwości muzycznej szczególnego rodzaju”⁸. Za twórcę, który dał początek balladzie fortepianowej, uważa się Fryderyka Chopina. Podobnie jak Mickiewicz nie był on twórcą ballady w ogóle. Zafascynowany jej dawną budową, stworzył jej nową, liryczną wersję. W kompozycjach Chopina literacka forma ballady w mistrzowski sposób została przetransponowana na muzykę instrumentalną.

Ważne jest, aby pamiętać, że balladowa twórczość Mickiewicza wywarła duży wpływ zarówno na utwory kompozytorów polskich, jak i obcego pochodzenia. *Ballady i romanse* jako cykl są zapisem dramatu światopoglądowego. Stanowią opis wielkiego przeżycia egzystencjalnego. Nic więc dziwnego, że stały się obiektem fascynacji dla kompozytorów, którzy poszukiwali zaspokojenia swoich duchowych potrzeb, nazwania ich nie tylko za pośrednictwem muzyki, ale i słów⁹. Wśród wielu kompozytorów polskich zainspirowanych poezją Mickiewicza, poza Chopinem, należy wymienić: Stanisława Moniuszkę, Ignacego Jana Paderewskiego oraz Marię Szymanowską. Fascynację balladami Mickiewicza widać też wyraźnie w twórczości kompozytorów obcego pochodzenia. Po ballady sięgali wybitni przedstawiciele muzyki rosyjskiej: Mikołaj Rimski Korsakow, Piotr Czajkowski, a także Niemiec, jak wspomniany już Karol Loewe. Należy zwrócić uwagę na fakt, iż spośród wszystkich mistrzowskich ballad Mickiewicza największą popularność zdobyły: *Świtezianka*, *Czaty*, *Rybka*, *Trzech Budrysów*, *Pani Twardowska* i *Dudarz*. Ballady te zyskały najwięcej realizacji muzycznych.

⁶ H. Hryszczyńska, op. cit., s. 76.

⁷ Chodzi tu zarówno o balladę fortepianową (F. Chopin), jak i balladę symfoniczną (P. Czajkowski).

⁸ M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem*, Warszawa 1986, s. 176.

⁹ B. Dopart, *Adam Mickiewicz*, [w:] *Romantyzm*, cz. 2, pod red. Anny Skoczek, Bochnia, Kraków [2003], s. 285–289, seria: *Historia literatury polskiej w dziesięciu tomach*, t. 5.

Ballada F dur

W Balladzie F dur Fryderyka Chopina odnajdujemy inne, „nietekstowe” oblicze Adama Mickiewicza. Z twórczością wieszczą zapoznał Chopina jego nauczyciel Józef Elsner jeszcze podczas studiów w Warszawie. Pewne jest, że kompozytor znał *Ballady i romanse*, chociaż z ich autorem spotkał się dopiero na emigracji w Paryżu. Nietrudno zauważyć, że losy Mickiewicza i Chopina są do siebie bardzo podobne. Te wybitne postaci zarówno życia kulturalnego, jak i społecznego łączyła wspólnota myśli oraz przeżyć. Głęboki patriotyzm, nostalgia, rozterki, ciągłe poczucie winy to uczucia wspólne obu artystom. To właśnie one w mistrzowski sposób zostały wyrażone w ich dziełach.

Wielu badaczy i muzykologów odmawia balladom Chopina programowości albo podchodzi do tego zagadnienia sceptycznie. Istota takiego sądu tkwi w różnicy między zagadnieniem programowości a inspiracją kompozytora konkretnym dziełem literackim. Muzyka programowa rozwinęła się, gdy na drodze przemian społecznych oraz w życiu kulturalnym zaczęła wzrastać rola mieszczaństwa. Przez proste i rozpoznawalne motywy muzyczne miała obrazować wybrane treści literackie lub realne wydarzenia i zjawiska. Mogła jednak istnieć taka muzyka, która, opierając się na konkretnym dziele literackim, nie była muzyką programową, a jedynie wyrażeniem uczuć, pod wpływem których był kompozytor, czytając dzieło.

Chopin od najmłodszych lat obracał się w towarzystwie arystokracji, szlachty oraz wyższych sfer mieszczaństwa. Był przyzwyczajony do słuchaczy o wyrafinowanym guście estetycznym, wykształconych i osłuchanych z muzyką klasyczną. Melomanów, którzy do właściwego odbioru dzieła czy odczytania uczuć kompozytora nie potrzebowali dodatkowych, pozamuzycznych komentarzy¹⁰. Mimo to trudno jest odmówić balladom Chopina niezwyklej wręcz obrazowości. Karol Stromenger, który opowiadał się raczej za nieprogramowością Chopinowskich ballad, zaznaczał: „[...] wygnać wszelką literaturę z pracowni Chopina, nie uznać udziału literatury w jego procesie inspiracyjnym, nie docenić roli wyobrażeń literackich w procesie twórczym muzyki powstającej w warsztacie Chopina to byłoby przesadą w kierunku odwrotnym”¹¹. Dlatego też nieuwzględnienie powiązania ballad Chopina z literaturą, w tym w większości z poezją Mickiewicza, byłoby krzywdzące przynajmniej dla jednej z wielu możliwych interpretacji tych utworów.

W twórczości tak Chopina, jak i Mickiewicza wyraźnie rysuje się ich życie emocjonalne. Zauważyć można jednak pewną istotną różnicę. Prostota ballad Chopina, nawiązujących do muzyki ludowej, nie miała służyć lepszemu zrozumieniu utworu, a jedynie wyrażeniu przez kompozytora własnych przeżyć, miała podkre

¹⁰ M. Asikainen, *Utwory Mickiewicza jako źródło inspiracji Ballad g moll i F dur Chopina*, [w:] M. Asikainen, T. Samerek, *Chopin Schumann u źródeł romantycznych inspiracji*, Gdańsk 2000, s. 32–33, seria: „Zeszyty Naukowe”, nr 32.

¹¹ K. Stromenger, *Mesjanistyczna Barkarola Chopina*, „Wiadomości Literackie” 1934 nr 9 [cyt. za:] M. Asikainen, *Utwory Mickiewicza jako źródło inspiracji ballad g moll i F dur Chopina*, s. 7.

ślić jego tożsamość narodową¹². U Mickiewicza spotkamy się nie tylko z ekspresją uczuć poety w prostej, szczerej i naiwnej formie, ale także z myśleniem o potrzebach szerokiego grona odbiorców, nie wyłącznie osób z elitarnych kręgów kulturowych. Wiadomo, że Mickiewicz interesował się muzyką Chopina, co podkreśla German, pisząc w swoim dziele, że: „Muzyką Chopina Mickiewicz interesował się zawsze, mimo że nie rozumiał jego powołania jako artysty. W ostatnim roku życia kompozytor często odwiedzał Mickiewiczów. W czasie jednych z takich odwiedzin, kiedy Chopin skończył grać, poeta zganiał go za snobizm: Mógłbyś porywać tłumy, a trud sobie zadajesz łaskotaniem nerwów arystokratycznych!”¹³.

Zdecydowana większość badaczy skupia się przede wszystkim na analizie przebiegów harmonicznycch, struktur i zagadnień meliki oraz problemów rytmiczno metrycznych. Takie podejście badawcze jest zrozumiałe ze względu na precyzję badań, które sprzyjają konkretyzowaniu sądów oraz mocnej argumentacji. W związku z tym zagadnienia dotyczące estetyki oraz ekspresji indywidualnego artystycznego przeżycia, ze względu na swoją nieprecyzyjność i wysoki stopień abstrakcji, zostały odłożone na drugi plan¹⁴. W twórczości balladowej Chopina widać pewne elementy „programowości”. Cudzyśłów w tym wypadku ma zwrócić uwagę na fakt, iż programowość sensu stricte nie występuje w utworach Chopina. Używanie tego pojęcia jest więc dość ryzykowne i może budzić uzasadniony sprzeciw. Za Mieczysławem Tomaszewskim należałoby stosować określenie: elementy „narracyjno balladowe”. Utworem, który wyraźnie ma takie elementy, jest właśnie ballada F dur.

Cechuje ją szczególna ekspresja oraz ilustracyjność, a przy tym silne duchowe połączenie z balladami Mickiewicza. Inspiracją dla napisania tej ballady była prawdopodobnie *Świtezianka*. Tę koncepcję potwierdzają listy: Schumanna z 1841 roku, w którym kompozytor pisze, że: „Chopin, grając pięć lat wcześniej swoją balladę F dur, powiedział, »iż go do ballad pobudzały niektóre poematy Mickiewicza, oraz Liszta«”¹⁵. Skoro jednak nie mamy sprecyzowanych tytułów, na jakiej podstawie wiąże się dziś balladę F dur z obydwoma utworami Mickiewicza, *Świtezianką* i *Świtezcią*? Na polu tych badań doszło do wielu nieścisłości. Zagraniczni badacze, którzy prawdopodobnie nie znali ballad Mickiewicza, mylili podobnie brzmiące tytuły, przez co wiązali programowość Chopinowskiej ballady zarówno ze *Świtezcią*, jak i *Świtezianką*. Do dziś podaje się dwie wersje interpretacyjne tej ballady. Wśród polskich biografów Fryderyka Chopina przyjęło się jednak uważać *Świteziankę* za źródło inspiracji ballady F dur. Od momentu wydania uchodziła ona za najwybitniejszą pod względem języka poetyckiego spośród całego zbioru ballad Mickiewicza. Wiadomo, że w przedlistopadowej Warszawie to właśnie ta ballada należała do najpopularniejszych utworów romantycznych. Nie przeszkadzało to

¹² M. Asikainen, op. cit., s. 33.

¹³ F. German, *Chopin i Mickiewicz*, „Rocznik Chopinowski” 1956, nr 1, s. 243.

¹⁴ J. Skarbowski, op. cit., s. 9.

¹⁵ F. German, op. cit., s. 245.

jednak widzieć badaczom, takim jak Andre Lavagne, elementów konstruktywnych oraz wyrazowych świadczących o nawiązaniu do ballady *Świtez*. „Gwałtowne kontrasty ballady – twierdził Lavagne – rodzą się raczej z opowieści Mickiewicza jako takiej, a nie z formy muzycznej. Prosta melodia o charakterze ludowym, z towarzyszeniem kołyszącego rytmu, mogłaby wyobrażać lilie wodne, które muska ła godny wiatr. Presto con fuoco wyobraża gwałtowny atak oddziałów moskiewskich, z kolei powraca pierwszy, główny odcinek utworu w formie poszerzonej i przemienionej, z zabarwieniem patetycznym. Ale burza Presto zaczyna szaleć ponownie, przeraźliwy wzlot Agitato wzmacnia jej siłę. Akordy arpeggiowe zawieszają akcję i zamiast zwycięskiej toniki powraca smutna pieśń zaczarowanych dziewczyn, ale niebawem umilknie”¹⁶. W taki obraz układały się dźwięki ballady F dur dla Lavagna. Paradoksalnie przez analogiczny opis można bronić tezy, że balladą, która została zilustrowana przez Chopina, była *Świtezianka*.

Liryczny, spokojny temat muzyczny, oparty na powtórzeniach oraz nieskomplikowanej harmonice w tonacji durowej, jest w swoim charakterze i nastroju podobny do początkowych strof *Świtezianki*. Ekspozycja utworu Chopina jest zatem równoznaczna z ekspozycją tematu ballady Mickiewicza. Uspokajająca, delikatna w brzmieniu melodyka znakomicie rysuje przed nami obraz młodych kochanków spacerujących nocą nad brzegami Świtezi. Diminuendo kończące pierwsze ukazanie tematu oddaje poetyckie pytanie: „Kto jest dziewczyna? – Ja nie wiem”. Ścisze nie wzbudza w odbiorcy, zarówno słuchającym, jak i czytającym, ciekawość, ale także nastrój niepewności oraz niepokoju. Ponownemu wejściu tematu towarzyszy dalszy ciąg opowieści narratora. Słysząc melodyjną, sielankową opowieść. Na głą, zdecydowana zmiana charakteru w Presto con fuoco to groźne słowa nawoływania: „Stój, stój – odpowie – hardy młokosie”. Dynamika fortissimo w znakomity sposób wprowadza nastrój grozy. Przysięga, groźba kary za jej złamanie, wzywanie „piekielnych potęg”, przedstawione są wyraźnie w zdecydowanych i ostrych akordach fff. Po części niosącej napięcie oraz silne emocje powraca liryczny temat początkowy, a razem z nim powtórzone dwa razy słowa: „A on sam jeden pozostał”. Tak rozpoczyna się kolejna część ballady. Wyraźnie wyczuć można uspokojenie emocji, zwrot ku błogiej sielance. Lecz z nagłego muzycznego „zmiłknięcia” wyłania się postać o „dziewiczej piękności”. Swoim magicznym urokiem i niezmiernymi wdziękami dziewczyna kusi słabego strzelca. Tę scenę niepokoju, wewnętrznej walki, rozterki między pożądaniem a złożoną obietnicą obrazują dynamiczne przebiegi akordowe o dużym ładunku emocjonalnym, pełne pasji, grozy i przejęcia. Chromatycznie ułożone akordy potęgują napięcie słów: „Z lekka mu stopy załechce / I tak go łechce, i tak go znęca...”, wzbudzają coraz to silniejsze emocje po to, by po dojściu do punktu kulminacyjnego, a więc zdrady, przejść w szybkie, wirtuozowskie motywy melodyczne. Żywiłowe dźwięki to zapowiedź kary, jaka spadnie na młodzieńca, jego świadomość zdrady, a zarazem próba ukrycia zakłopotania

¹⁶ A. Lavagne, *Chopin*, Rauma 1980.

nia. Ten fragment utworu również niesie ze sobą uczucie niepokoju i napięcia, ale nie tylko. Wirtuozowskie, dynamiczne akordy i pasaże, zagrane z lekkością, w mistrzowski sposób muzycznie szkicują scenę: „Bieży i patrzy, patrzy i bieży; / niesie go wodne przestworze...”. Pod względem nastroju jest to strofa o wyjątkowej mieszaneczce uczuć. Od napięcia i ryzyka, przez słabość i świadomość winy, zaskoczenie i niespełnienie oczekiwań, po rozczarowanie i strach przed karą. Silne emocje, jakie kryje w sobie ballada *Świtezianka*, są wyraźnie eksponowane w utworze Chopina. Gniew i wyrzuty zdradzonej kochanki czuć w „groźnych” akordach fortissimo. Najciekawszym wydaje się być zakończenie obydwu ballad. Po fragmencie pełnym pasji i złowrogich uczuć następuje nagłe uspokojenie. Mocne akordy fortissimo przechodzą w monotonicznie powtarzany dźwięk – pianissimo. Dalej ściszenie, by ponownie zadać pytanie: „A kto dziewczyna? – Ja nie wiem”. Odpowiedzią na nie jest „muzyczne aposiopesis”.

Z Balladą F dur wiążą się także inne nieścisłości. Niektórzy badacze, jak na przykład Arthur Hadley, dowodzą, że utwór ten nie był nigdy wykonany przez Chopina w całości¹⁷. Przypuszczenie to dotyczy także uczennicy wirtuoza, księżny Marceliny Czartoryskiej¹⁸, która naśladowując swojego mistrza, miała grać tylko przedłużoną wersję pierwszej części w F dur. Skoro istnieją wątpliwości co do tego, czy ballada ta była wykonywana w całości, czy też nie, teza o jej programowości zostaje podważona. Gdyby bowiem istniała, kompozytorowi zależałoby na zaprezentowaniu całości przetransponowanego na język nut utworu Mickiewicza. Wykonanie fragmentaryczne świadczy raczej o zaprezentowaniu emocji i przeżyć związanych z lekturą. Swoje ballady skomponował Chopin w latach 1831–1839¹⁹ w dłuższy czas po ogłoszeniu *Poezji* Adama Mickiewicza. Można więc przypuszczać, że kompozytor, czytając utwory wieszcz, przełał, świadomie lub też nie, elementy konstrukcji gatunku literackiego na formę muzyczną. Wyjaśniałoby to nowatorstwo Chopinowskiej ballady, które polega właśnie na zbliżeniu jej pod względem wyrazowym i konstrukcyjnym do ballady literackiej. Wśród podobieństw należy przede wszystkim wymienić: połączenie elementów lirycznych i dramatycznych oraz budowę zwrotkowo refrenową, która w przypadku utworu muzycznego realizuje się w formie ronda. Matti Asikainen za Engelbrechtem przypomina, że we wszystkich balladach Chopina pierwszy temat ma charakter liryczno epicki, a forma ballad ma wyraźnie cechy ronda²⁰.

Ballada F dur wykazuje pewne podobieństwo do pieśni Marii Szymanowskiej. Chopin prawdopodobnie znał utwory wybitnej pianistki, jednak poza tonacją (F dur) i metrum 6/8, nie ma większego podobieństwa. Zarówno przez utwór Szymanowskiej, jak i balladę fortepianową Chopina przemawia niezwykła ekspresja poezji

¹⁷ M. Asikainen, op. cit., s. 34.

¹⁸ M. Burchard, *Czartoryska Marcelina*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 2, cd, pod red. Elżbiety Dziębowskiej, Kraków 1980, s. 315.

¹⁹ M. Tomaszewski, *Chopin Fryderyk*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, op. cit., s. 148.

²⁰ M. Asikainen, op. cit., s. 34.

Mickiewicza. Dlatego nastrojowość oraz wewnętrzne, wspólne przeżycie mogą zbliżać oba utwory do siebie. Sprawiać, że słuchający zaczyna dostrzegać w nich analogie, podobieństwa. Patrząc obiektywnie, jeżeli inspiracją staje się ten sam utwór, musi istnieć swego rodzaju dialog. Nie musi być on związany z podobnymi do siebie przebiegami harmonicznymi, pomysłami melodycznymi, metrum, tonacją czy jakimikolwiek innymi elementami konstruktywnymi utworu muzycznego. Podobieństwo może istnieć na płaszczyźnie duchowej ekspresji oraz przeżycia wspólnego dla obydwu twórców. Może, gdyż kwestia ta ma wymiar abstrakcyjny i ze względu na swoją subiektywność jest niezwykle trudna do udowodnienia.

Liryka

Już w 1827 roku powstał szkic pieśni Chopina *Precz z moich oczu* do słów Mickiewicza (wiersz: *Do M****)²¹. Początkowo badacze twórczości kompozytora uznawali pieśni wirtuoza za mniej wartościowe i niedorównujące jego twórczości instrumentalnej²². Odmawiano też Chopinowskim pieśniom charakteru narodowego. Zofia Lissa zwracała uwagę na fakt, iż w dorobku twórczym Chopina formy wokalne występowały bardzo rzadko. Taka przypadkowość gatunkowa sprawiła, że Chopinowska liryka wokalna uznana została za zdecydowanie słabszą artystycznie, a daleka od wyobraźni kompozytora forma miała w dużo mniejszym stopniu eksploatować charakter narodowy²³. Trudno zgodzić się dziś z podobnym stanowiskiem. Najnowsze badania nad twórczością Chopina wskazują, że pieśni wirtuoza, choć opublikowane z opóźnieniem (bo w roku 1859), stanowią ważny element jego twórczości. Są nie tylko trudne do interpretacji, ale przy właściwym odczytaniu, „z wyuczaniem tonu i stylu, zaśpiewane i zagrane w sposób naturalny a intymny, prosty a zaangażowany – mogą dziwić, zachwycać i wzruszać”²⁴. Nie można również od mówić pieśniom charakteru narodowego. Widoczne są bowiem w dorobku pieśniowym Chopina dwa nurty. Pierwszy w swoim charakterze i ekspresji odnosi się do uczuciowości sentymentalnej, przez co bliższy jest tradycji sztambuchowej. Drugi zaś pod względem tematyki i nastroju wyraźnie nawiązuje do zdarzeń oraz emocji patriotycznych²⁵. O narodowym charakterze pieśni świadczyć też może inspiracja kompozytora polskimi tekstami, tak Mickiewicza, jak i wielu innych wybitnych pisarzy tamtego okresu: Stefana Witwickiego, Ludwika Opieńskiego, Wincentego Pola, Bohdana Zaleskiego czy Zygmunta Krasińskiego.

Na uwagę zasługuje również sama sytuacja komponowania pieśni przez Chopina. Powstawały one najczęściej podczas spotkań towarzyskich. Wpisywane do sztambuchów wokalnie uzdolnionych pań (Marii Wodzińskiej czy Delfiny Potockiej), były częstokroć improwizowane, komponowane tu i teraz do najlepiej zna

²¹ M. Tomaszewski, *Chopin Fryderyk*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, op. cit., s. 111.

²² Z. Lissa, *Studia nad twórczością Fryderyka Chopina*, Kraków 1970, s. 81.

²³ Ibidem.

²⁴ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 533.

²⁵ Ibidem, s. 535.

nych oraz lubianych przez kompozytora tekstów poetyckich. Stanowiły rodzaj intymnego zapisu, szkicu chwilowych refleksji i przeżyć²⁶. Zapisywane ukradkiem przez przyjaciół kompozytora, obieły kraj w tzw. dzikich wydaniach, dzięki którym stały się popularne i znaczące dla pieśni polskiej. Chopina uważa się za właściwego twórcę polskiej pieśni romantycznej, a dokładniej: pieśni lirycznej²⁷. Zo stały w niej połączone elementy pieśni powszechnej, ludowej i artystycznej, zaś sam gatunek przechodził różne fazy: sentymentalno pseudoklasyczną, wczesnoromantyczną, romantyczną i późnoromantyczną. Pieśni Chopina odznaczały się także różnorodną budową, tak zwrotkową, jak i przekomponowaną, zwrotkowo wariacyjną czy 2 zwrotkową. Taka struktura budowy w szczególny sposób podkreślała krótkość, płocność i lapidarność tych kompozycji. Podobnie jak w balladach, wyraźnie widoczna jest inspiracja folklorem. Na fakt ten zwraca uwagę Mieczysław Tomaszewski, podając dodatkowo odtaktowość jako cechę szczególną Chopinowskiej pieśni, która „nadaje odstępstwom od prozodycznej poprawności walor pozytywny i tym samym podkreśla charakter ludowy utworu”²⁸.

Do słów Adama Mickiewicza powstały zaledwie dwie z 19 pieśni Chopina. Są to: *Precz z moich oczu* i *Moja pieśniczka*. Pierwsza zaliczana jest do fazy pieśni sentymentalno pseudoklasycznej, druga zaś jest przykładem pieśni czysto lirycznej, miłosnej, o bardzo dynamicznym charakterze²⁹. W *Mojej pieśniczce* uwagę zwracają charakterystyczne rytmy mazurkowe, które mogłyby posłużyć jako argument przemawiający za narodowościowym charakterem pieśni Chopina³⁰. Obydwa wiersze Mickiewicza, wykorzystane w pieśniach Chopina, pochodzą z wczesnego etapu twórczości poety. Powstanie utworu *Do M*** (Precz z moich oczu)* przypada na rok 1823, zaś *Moja pieśniczka* napisana została w Odessie w 1825 roku. W pieśniach Fryderyka Chopina wymienione powyżej Mickiewiczowskie liryki zyskały dwie odmienne pod względem charakteru i ekspresji realizacje muzyczne.

W pieśni *Precz z moich oczu* kompozytor wyeksponował ton melodramatyczny³¹. Impulsywne akordy w *forte* i *fortissimo*, dodatkowo wzmocnione przez akcenty, potęgują nastrój dramatyzmu. Dodatkowo część *Appassionato* składa się z wyrazistych kontrastów, które przekładają się na tekst liryczny. W tej pieśni wyróżnić możemy dwie części: wspomnianą wcześniej ekspresyjną i gwałtowną – *Appassionato*, która jest równoznaczna z początkową strofą Mickiewiczowskiego wiersza, oraz *Andantino espressivo* – szybszą, o lirycznym i uczuciowym charakterze, utrzymaną w konwencji romansowej, kosztem ciekawych strof o charakterze dramatycznym, które zostały pominięte przez kompozytora³². Dlatego też Mie

²⁶ M. Tomaszewski, *Chopin Fryderyk*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, op. cit., s. 151.

²⁷ M. Tomaszewski, op. cit., s. 535.

²⁸ M. Tomaszewski, *Chopin Fryderyk*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM*, op. cit., s. 152.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Z. Lissa, op. cit., s. 81.

³¹ M. Tomaszewski, op. cit., s. 539.

³² Ibidem, s. 539.

czysław Tomaszewski widzi w tym utworze Chopina „niedojrzałość kompozytora wobec tekstu poety, który akcentując emocje niesione przez tekst pierwszej strofy, zgubił jego sens”³³.

Inna w charakterze jest druga Chopinowska pieśń: *Do D.D. (Moja pieśniczka)*. Ten utwór Mickiewicza stanowi przykład liryki erotycznej o charakterze ana kreontycznym. Dostrzegamy w nim elementy sentymentalno rokokowe³⁴: spiesz czenia, zdrobnienia (takie jak: „pieszczotka”, „słówko”, „oczka”, „zębki”), miłosne, pełne uwielbienia zwroty do kochanki oraz wdzięk i lekkość wypowiedzi lirycznej. Wyczuć można także delikatne zabarwienie ironiczne, trochę figlarne, będą ce rodzajem kokieterii i flirtu. Gdy chodzi o formę wiersza jest to jedenastozgłoskowiec stroficzny, w których charakterystyczne są powtórzenia tych samych wyrazów oraz krzyżujące się rymy dokładne. Te elementy wpływają na zrytmizowanie tekstu i podkreślają melodyjność struktury. Przez wzgląd na lekką, miłosną tematykę utwór ten idealnie wpasowywał się w wymogi pieśni salonowej. Pieśń *Moja pieśniczka*, obok *Życzenia*, *Gdzie lubi* i *Pierścienia* zaliczana jest do nurtu pieśni czułej³⁵. Chopin dokonał bez wątpienia mistrzowskiej interpretacji muzycznej tego „lekkiego i subtelnego”³⁶ erotyku Mickiewicza. Jak pisze Tomaszewski: „Za pomocą środków melodycznych i artikulacyjnych, a przede wszystkim harmonicznym, muzyka lekko, subtelnie i po wirtuozowsku towarzyszy tekstowi, pozostawiając strukturę niezależną. Połotu i płynności – nieco salonowej – udzieliły pieśni rytmy walca dobarwionego niekiedy mazurkiem”³⁷.

Chociaż możemy dostrzec wiele podobieństw oraz wzajemnych inspiracji, jakie łączyły Chopina i Mickiewicza, to jednak obydwaj byli nieporównywalnymi, indywidualnymi osobowościami twórczymi. Fakt ten zauważył między innymi Stefan Kisielewski, pisząc, że Chopina „nie rozumiał nawet sam Adam Mickiewicz, który na gwałt chciał z niego zrobić doraźną, narodową »arkę przymierza«, łajał go za upodobanie pustego »życia salonowego« i namawiał, aby napisał operę”³⁸.

Stefan Kisielewski (1911–1991)

Stefan Kisielewski jest autorem dwóch tekstów poświęconych Chopinowi. Pierwszy to artykuł pt. *Fryderyk Chopin*, opublikowany w „Tygodniku Powszechnym” 1949, nr 8 (206), w setną rocznicę śmierci kompozytora, a następnie przedrukowany w zbiorze *Z muzyką przez lata*. Drugi, o tym samym tytule – *Fryderyk Chopin* – zamieszczony został w *Gwiazdozbiorze muzycznym*. Teksty te, choć nie wielkich rozmiarów, stanowią ciekawe i nowe spojrzenie na życie oraz twórczość

³³ Ibidem.

³⁴ C. Zgorzelski, *Wstęp*, [w:] A. Mickiewicz, *Wybór poezji*, T. 1–2, opr. C. Zgorzelski, Wrocław 1986, s. 10, seria: Biblioteka Narodowa. Seria I, nr 6.

³⁵ M. Tomaszewski, op. cit., s. 535.

³⁶ Ibidem, s. 539.

³⁷ M. Tomaszewski, op. cit., s. 539.

³⁸ S. Kisielewski, *Chopin*, [w:] S. Kisielewski, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Warszawa 1996, s. 87.

Chopina (sam zresztą Kisielewski podkreślał, że: „o Chopinie chciałoby się dziś pisać zupełnie inaczej [...]”³⁹, a co więcej, są znakomitym przykładem łączenia w tekście krytycznym elementów muzycznych i literackich. Być może właśnie dla tego Kisielewski w swoich artykułach poświęconych Chopinowi nie stosuje właściwej swojemu piarstwu publicystycznemu wyostrzonej krytyki, wyważonej złośliwości czy dosadnego, uszczypliwego języka. Przeważa natomiast styl patetyczny, poważny, pozbawiony, tak słynnej i rozpoznawanej, ironii. We wstępie do *Gwiazd dozbioru muzycznego*, w którym zamieszczony został drugi tekst o Chopinie, Janusz Sławiński wyraźnie zaznacza, że: „»Gwiazdodziór...« utrzymany jest w tonacji podziwu, respektu, niekiedy zachwyty. Z natury rzeczy nie ma w nim miejsca na Kisielową ironię i sarkazm, tony krytyczne i polemiczne odzywają się rzadko [...]”⁴⁰ (i dodajmy – nie w tekście o Chopinie – K.H.).

Dominantą staje się natomiast język zmetaforizowany oraz ekspresja językowa. W artykułach odnajdujemy liczne elementy poetyckie, jak: rozbudowana metafora wypowiedzi, porównania (np. o Chopinie – „Oto tajemnica syntetycznej natury geniusza, w której jak w widmie słonecznym, siedem kolorów tęczy nałożonych na siebie daje w sumie prostą niepokalaną biel...”, „Chopin jest jak przelotny gość”, o etiudach – „techniczno dźwiękowe” laboratorium, muzyka Chopina **jest jak fresk czy ornament** na marginesie sztuki europejskiej”), epitety (np. hucząca symfonia, żalosna chromatyczna fraza, „szepczący” koloryt narracji, giętkość tempa, obiektywistyczny rzemieślnik Ravel, prestidigitatorska elegancja Etiudy Ges dur, ornamentalna pomysłowość, żalosna gracia melodii kujawiaków, itp.), liczne powtórzenia (np. „Fraza Chopinowska towarzyszyła nam wiernie, **jak przyjaciel, jak echo** naszych własnych myśli i nastrojów, **jak wyraz** tej często na pozór irracjonalnej a przecież konkretnej jedności psychicznej...”), paralelizmy składniowe, które niewątpliwie składają się na foniczne walory tekstu, co daje efekty brzmieniowe na płaszczyźnie językowej i świadczyć może, zgodnie z podziałem, jaki zaproponował Andrzej Hejmej, o występowaniu muzyczności⁴¹. Dzieje się tak przede wszystkim dlatego, że sama muzyka rozumiana jest przez Kisielewskiego jako język, w dodatku język wspólny wielu narodowościom, język „wszechświatowy”: „[...] uwiecznił polskość [Chopin] w **języku wszechświatowym**, jakim jest muzyka”⁴² – podkreśla autor. A dalej: „[...] [Chopin] wywoził ze sobą dwie rzeczy, które uczyniły zeń największego polskiego twórcę: z jednej strony **uniwersalistyczny**, z tradycji europejskiej muzyki się wy

³⁹ Ibidem, s. 82.

⁴⁰ J. Sławiński, *Stefan Kisielewski – muzyk i jego „Gwiazdodziór”*. Wstęp, [w:] S. Kisielewski, *Gwiazdodziór muzyczny*, Warszawa 1996, s. 7.

⁴¹ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 54–59. Autor wyróżnia trzy rodzaje muzyczności tekstu. Są to: **muzyczność I** – odnosząca się przede wszystkim do zjawisk językowych – języka poetyckiego; instrumentacja zgłoskowa, rytm, pauza, tempo, intonacja; **muzyczność II** – tematyzowanie muzyki, muzyka w opisie literackim (Mann *Doktor Faustus*, Proust *Sny, Me fisto Walc*); **muzyczność III** – wprowadzanie kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb utworu literackiego, tzw. muzyczność utajona; retoryczne strategie, np. fabuła motywuje muzyczną strukturę dzieła; muzyczny tekst literacki.

⁴² S. Kisielewski, *Chopin*, [w:] S. Kisielewski, *Z muzyką przez lata*, Kraków 1957, s. 128.

wodzący, a zarazem nowy i odkrywczy język dźwiękowy, z drugiej – ducha polskiej muzyki ludowej, jej rytm, nastrój, temperament, melodykę⁴³.

Pisząc o muzyce Chopina, Kisielewski łączy ogólne, ekspresyjne wypowiedzi o charakterze „literackim” z wypowiedziami stosującymi fachowe słownictwo muzykologiczne, jak: łańcuchy dysonansów, chromatyczna arabeska, wyszukana alteracja, diatoniczna linia melodyczna itp. Zwraca na to uwagę Sławiński, podkreślając, że Kisielewski pisze „potoczyście, barwnym i wartkim językiem, przy śladowym tylko użyciu fachowych terminów”⁴⁴. Dlatego też teksty te mają przede wszystkim charakter „literacki”, nie zaś naukowy – muzykologiczny. Nie umniejsza to jednak ich znaczenia dla lepszej oraz dogłębniej analizy twórczości i osoby Chopina.

Stefan Kisielewski w swoich tekstach krytyczno-muzycznych wielokrotnie zwracał uwagę, że muzyka mówi sama za siebie, swoim własnym językiem. Wszelkie próby tłumaczenia muzyki odbierają jej swobodę wyrażania się samej przez się, a co gorsze, powodują niebezpieczeństwo uzależnienia od słowa⁴⁵. Ponadto Kisielewski – kompozytor i krytyk zarazem, nie miał najmniejszych wątpliwości co do faktu, iż zapożyczone z obszaru literatury pojęcia nie są w stanie oddać specyfiki emocji wywoływanych przez dzieło muzyczne. Podobnie niewystarczające okazywały się terminy muzykologiczne: „[...] nie ma specjalnego języka do mówienia o muzyce, stąd wypożyczamy do tego **mówienia terminy obiegowe** czy **literackie**, co staje się właśnie źródłem nieporozumień”⁴⁶.

Praktyka ta wyraźnie widoczna jest w tekstach Kisielewskiego, w których tematy muzyczne są w znakomity sposób przedstawiane przy użyciu „terminów obiegowych”, „literackich”, i wyrażają się właśnie poprzez zmetaforyzowany oraz ekspresyjny język. Dodatkowo, w tekście o Chopinie z 1949 roku, na uwagę zasługuje metafora przestrzenna nawiązująca bezpośrednio do osoby Chopina oraz jego muzyki jako do konstrukcji – budowli. Przy opisie dorobku twórczego kompozytora (tak jego utworów, jak i praktyki wykonawczej) znajdujemy liczne odwołania do „konstrukcji”, „budowli”, „podpory”, a nawet „cegły”, „gmachu” czy „kolumny”. Po przez tego typu porównania rysuje się pewien formalny oraz strukturalny sposób myślenia Kisielewskiego. Porównanie utworu muzycznego z budowlą, zaś procesu komponowania do budowania, należy „do jednych z bardziej znaczących i sugestywnych metafor strukturalnych”⁴⁷ – podkreśla Ewa Biłas Pleszak. Ponadto, twierdzi badaczka, „podobny proces zachodzi także w opisach tworzenia tekstu, mówi się bowiem: ktoś skleił zdanie, konstrukcja tekstu, budowa zdania. Jest to zatem kolejny przykład na pewną przyległość wyobrażeń na temat języka i muzyki”⁴⁸.

⁴³ Ibidem, s. 131.

⁴⁴ J. Sławiński, *Stefan Kisielewski – muzyk i jego „Gwiazdozbiór”, wstęp*, [w:] op. cit., s. 7.

⁴⁵ Stefan Kisielewski, *Muzyka i mózg, Eseje*, Kraków 1973, s. 16–31.

⁴⁶ Ibidem, s. 37.

⁴⁷ E. Biłas Pleszak, *Język a muzyka. Lingwistyczne aspekty związków intersemiotycznych*, Katowice 2005, s. 52.

⁴⁸ Ibidem, s. 52.

Kisielewski patrzy na twórczość i życie Chopina zasadniczo z dwóch perspektyw. Po pierwsze z perspektywy kompozytora, znawcy muzyki, życia muzycznego i krytyka muzycznego. Po drugie, z perspektywy wnikliwego obserwatora życia kulturalnego i społecznego. Patriotyzm, narodowość tych niedługich tekstów poświęconych Chopinowi widoczne są w konstrukcji tekstu, wspomnianej już metaforze, wzniosłości wypowiedzi oraz w spojrzeniu na dorobek twórczy Chopina, na jego wagę i znaczenie nie tylko dla kultury polskiej, lecz przede wszystkim kultury europejskiej. Inspiracje muzyką Chopina odnajduje u takich kompozytorów jak: Claude Debussy, Igor Strawiński, Aleksander Skriabin, Maurice Ravel, także George Gershwin czy Duke Ellington. Sam Kisielewski – kompozytor czerpie z muzyki Chopina zamiłowanie do precyzji formy, motorykę oraz wierność klasycyzmowi. Muzyka Chopina staje się więc wspólnym mianownikiem dla twórczości i fascynacji muzycznych Kisielewskiego. Na spostrzeżenia i uwagi Kisielewskiego dotyczące Chopina, a zwłaszcza znaczenie jego wpływu na twórczość późniejszych kompozytorów (Wagnera, Skriabina), powołuje się wielokrotnie Mieczysław Tomaszewski w dziele *Chopin*⁴⁹, które stanowi jak dotąd najlepszą i najbardziej wyczerpującą monografię życia oraz twórczości kompozytora.

Warto również pamiętać, że w swojej twórczości Kisielewski często odwołuje się do twórczości muzycznej Chopina. W wielu tekstach (felietonach, esejach i artykułach) odnajdujemy liczne wzmianki o Chopinie. Kompozytor zostaje wymieniony przy okazji omawiania zagadnień muzycznych, przede wszystkim zaś do tych dotyczących estetyki muzycznej. Przykładowo nazwisko Chopina pada wielokrotnie w esejach zgromadzonych w tomie *Muzyka i mózg czy Z muzycznej międzyepoki*. Ciekawe, że pojawia się on również w zbiorach felietonów poświęconym zagadnieniom literackim *Z literackiego lamusa*. Jest to związane z pewną charakterystyczną, pojawiającą się w wielu tekstach Kisielewskiego, zasadą łączenia elementów literackich z muzycznymi. Wśród tekstów krytycznych oraz felietonów Kisielewskiego odnajdujemy wiele takich, w których tematy muzyczne współlistnieją i przeplatają się z tematami literackimi. Gdy analizujemy teksty poświęcone muzyce, niejednokrotnie napotykamy w nich na aluzje literackie – i odwrotnie – w tekstach poświęconych literaturze wiele jest nawiązań do kompozytorów, kompozycji muzycznych oraz życia muzycznego. Wydaje się, że muzyka, pomimo swojej autonomii, wywołuje u Kisielewskiego literackie skojarzenia. Podobnie literatura – staje się punktem wyjścia do rozważań na tematy muzyczne. Spostrzeżenia dotyczące kwestii muzycznych poparte zostają bardzo często przez Kisielewskiego przykładami z literaturoznawstwa, w tym oczywiście nawiązaniem do konkretnych autorów, stylów pisarskich czy wręcz cytatów.

Spójrzmy chociażby na sylwetkę samego Chopina, na którego powołuje się Kisielewski w dużej części swoich tekstów. Chopin jest tam nie tylko wymieniany wśród ulubionych i zarazem najbardziej poważanych kompozytorów, lecz stano

⁴⁹ Zob. M. Tomaszewski, *Chopin*, Kraków 2005.

wi punkt odniesienia, wzór osobowości, geniuszu, który jest wspólny zarówno dla literatury, jak i muzyki. Nie powinien więc zasadniczo dziwić nas fragment felietonu poświęconego zagadnieniom literackim pt.: *Dokąd prowadzi dociekliwy Sandauer?*, którego część zostaje poświęcona Chopinowi: „Wydaje się, że każda prawdziwa twórczość jest sumą czy syntezą sprzeczności, należy to do istoty tworzenia (zasadę łączenia sprzeczności w dziełach poetycznych, malarskich i muzycznych formułował już Arystoteles powołując się przy tym na... Heraklita). Niedawno czytałem gdzieś, że tak na pozór jednorodny człowiek i twórca jak Chopin był w życiu i w dziele kłębkim sprzeczności: polski kompozytor narodowy, zarazem pół Francuz mieszkający w Paryżu, romantyk uprawiający ścisłą formę i lubujący tylko klasyków, „folklorysta” ubierający melodie mazurków i kujawiaków w wyrefinowaną zachodnią harmonię, subtelny uczuciowiec dający nieraz w swych listach pokazy chłodnego, kąśliwego sarkazmu, głęboki twórca lubujący płytkie życie salonowe i tak dalej. Ale wszystkie te sprzeczności wydają się spojone w sposób naturalny, ba, zgoła konieczny i niepowtarzalny, gdy usłyszymy utwór Chopina. Każda twórczość jest sumą sprzeczności, tym właśnie utwór artystyczny różni się na przykład od wykładu”⁵⁰.

Odwrotnie w artykule *Chopin* z 1949 roku, a więc tekście poświęconym zasadniczo tematyce muzycznej, pojawia się odwołanie do twórczości Josepha Conrada Korzeniowskiego, także Dostojewskiego, Dickensa, Balzaca i Manna. Wymienieni zostają ponadto Mickiewicz, Słowacki, Krasiński i Norwid (w przypadku ostatniego z poetów przywołany zostaje utwór *Fortepian Chopina*). Takie zależności nie wydają się być może niczym dziwnym i są uzasadnione, chociażby naturą artystyczną Kisielewskiego, który był pisarzem, krytykiem, muzykiem i kompozytorem zarazem. A jednak stają się sprzecznością, gdy spojrzymy na koncepcję estetyczną, której zwolennikiem i propagatorem był Stefan Kisielewski, a którą była (wspomniana już wcześniej) **czysta forma** dzieła muzycznego oraz literackiego.

Autor *Z literackiego lamusa* pisał między innymi w eseju *Czy tryumf „realizmu”?*: „Jako słuchacz, przeżywający muzykę emocją specyficzną, bez żadnych skojarzeń życiowych i pojęciowych, słuchacz, któremu w słuchaniu »Trenu pamięci ofiar Hiroszimy« przeszkadza właśnie – tytuł, upieram się, że szukać muzyki czystej trzeba zawsze [...]”⁵¹. Również w *Rzeczach najmniejszych* Kisielewski podkreślał: „Muzyka jest jedyną ze sztuk, która nie czerpie żadnych elementów z naturalnego, poznawalnego przez człowieka świata zewnętrznego. Fakt, że człowiek usiłuje zniweczyć i zatrzeć to odrębne stanowisko muzyki przez dorabianie do niej tekstów czy też programów fabularnych, obrazowych lub uczuciowych, dowodzi, że żywi on wobec sztuki zawiść i niepokój. Mamy tu świadectwo ludzkiego egocentryzmu i małostkowości”⁵². O literaturze zaś: „[...] wierzę w powieść, sądzę jedynie, że na

⁵⁰ S. Kisielewski, *Z literackiego lamusa*, Kraków 1979, s. 233.

⁵¹ S. Kisielewski, *Czy tryumf „realizmu”?*, [w:] S. Kisielewski, *Muzyka i mózg. Eseje*, Kraków 1973, s. 59.

⁵² S. Kisielewski, *Rzeczy najmniejsze*, Kraków 1988, s. 53.

leży uwolnić ją od terroru tendencji formalistycznych, przeszczepionych na jej teren z różnych innych dziedzin sztuki – z poezji, muzyki i malarstwa”⁵³.

Założenie to nie miało jednak, jak widzimy, odzwierciedlenia w większości dzieł autora *Gwiazdozbioru muzycznego*, zarówno tych muzycznych, jak i literackich, w których elementy muzyczno literackie współistnieją ze sobą na różnych płaszczyznach (tematycznej, językowej). Nawet w dorobku muzycznym Kisielewskiego pojawiają się utwory, które łączą się z tekstem literackim, cykle pieśni: *Pięć pieśni do słów K.I. Gałczyńskiego* na głos i fortepian (1952), *Siedem pieśni do słów K.I. Gałczyńskiego* na głos i fortepian (1952–1954), *Bakczysaraj w nocy* na głos solo i fortepian do słów Adama Mickiewicza, *Młodość* do słów J. Brzechwy, *Zaczarowana dorożka* do słów K.I. Gałczyńskiego; muzyka filmowa (a więc połączenie obrazu, treści i muzyki): m.in.: dwie melodie z filmu *Kalosze Szczęścia* (słowa S. Mrożek), *Przygody człowieka poczciwego*, reż. S. Themerson; *Dziś w nocy umrze miasto*, reż. J. Rybkowski; balety: *System dr. Smoły i prof. Pierza* libretto według noweli E.A. Poe, ilustracje muzyczne do sztuk J. Słowackiego, S. Wyspiańskiego, M. Gogola czy wreszcie muzyka na pozór czysto instrumentalna o wyrażnie ilustracyjnym (treściowym) charakterze, m.in.: *Podróż w czasie*, *Spotkanie na pustyni*.

Leopold Tyrmand napisał w swoich *Dziennikach*, że: „W polskiej tradycji kulturalnej Kisiel nie ma odpowiedników: nie znam w niej ludzi, którzy umieliby łączyć uwielbienie dla intelektualnej pyskówki, frapującą oryginalność spostrzeżeń i błazeńską autoironię z surowo pojętą i egzekwowaną moralnością, niezawistością, uczciwością i godnością osobistą”⁵⁴. Dlatego Kisielewski lepiej niż inni rozumiał sprzeczność wynikającą z bycia geniuszem. Podobnie jak Chopin i Mickiewicz był pełen sprzeczności.

Obydwa teksty poświęcone Chopinowi mogą być punktem wyjścia do rozważań na tematy: muzyczno literackich zależności w obrębie tekstów Kisielewskiego, wyrażnie zauważalnej metaforyki wypowiedzi, pojawiających się tematów i opisów muzycznych oraz ich funkcji wyjaśniających, wreszcie połączenie języka muzykologicznego z literackim. Są to bowiem zagadnienia, które w kontekście dzieł Kisiela wydają się szczególnie interesujące. Twórczość krytyczno literacka autora *Gwiazdozbioru muzycznego* jest z jednej strony dowodem na nieprzystawalność muzyki i literatury, z drugiej jednak pokazuje, jak w jednym dziele współistnieją elementy muzyczne i literackie. Jest genialną sprzecznością.

⁵³ S. Kisielewski, *Z literackiego lamusa*, op. cit., s. 51.

⁵⁴ L. Tyrmand, *Dzienniki 1954*, Warszawa 1989, s. 54.



Spotkanie z Anną Tenczyńską z Uniwersytetu Warszawskiego

„Dobry wieczór, monsieur Chopin”. Postać i muzyka Fryderyka Chopina w poezji Anna Tenczyńska

Wiersze o muzyce Chopina powstawać będą w cieniu poematu Norwida, który z celnością i siłą, do jakiej tylko natężyć można słowo, powiedział o naczelnym artyście polskim niemal wszystko¹. Zanim Julian Przyboś napisał tak o słynnym *Fortepianie Szopena* z górą 100 lat po jego publikacji, wiersze przywołujące postać i muzykę Fryderyka Chopina złożyły się na niezwykle bogatą antologię, do której wciąż dodawane są kolejne karty. Tajemnicą poezji pozostaje to, że wciąż nie powiedziała o Chopinie „wszystkiego”. Jak za uważa inny dwudziestowieczny poeta, Zbigniew Herbert, w eseju o poświęconych kompozytorowi obrazach, „każdy z nas nosi w sobie jakiś [jego – A.T.] portret”² – i ta obserwacja okazuje się prawdziwa nie tylko w odniesieniu do malarskich, ale też poetyckich portretów Chopina. Odczytywane w kontekście jego biografii, osobistej i twórczej, jak wiele innych biografii tamtego czasu naznaczonej historią, kreślą one złożony wizerunek Chopina jako artysty i człowieka.

Wśród wierszy o kompozytorze są zapisy wrażeń z jego występów, jak pierwszy poświęcony mu utwór poetycki, *sonet Leona Ulricha* – przyszłego tłumacza Szekspira – *Do Fryderyka Szopena grającego koncert na fortepianie*. Są takie, które po wielu latach przywracają pamięć o tych występach i towarzyszących im okolicznościach, jak *Szopen u Radziwiłła* Antoniego Bogusławskiego. Są poetyckie opisy wrażeń wywołanych koncertami innych pianistów wykonujących muzykę Chopina, jak *Witold Małcużyński gra Chopina w Sali Senatorskiej na Wawelu* Jerzego Hordyńskiego. Są wiersze, które nawiązują do jego podróży, jak *De passage à Paris* Stanisława Balińskiego, ostatniego skamandryty. Są opisy wybranych kompozycji, z różnym powodzeniem podejmowane próby dorównania geniuszowi muzyczne mu w materii słowa, które przynosi na przykład XIX wieczny cykl *Tłumaczeń Szopena*.

¹ Przyboś, *Przedmowa*, [w:] *Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*, zebrał i opracował E. Słuszkiewicz, przedmową opatrzył J. Przyboś, Kraków 1968, s. 8.

² Z. Herbert, *Fryderyk Chopin*, [w:] idem, *Węzeł gordyjski*, Warszawa 2001, s. 184.

pena Kornela Ujejskiego. Są wiersze, które w kontekście muzyki Chopina odwołują się do ważnych wydarzeń historycznych, jak żarliwy *Koncert Szopena* Artura Oppmana, są wreszcie subtelne i osobiste zapisy przeżyć wywołanych muzyką lub wspomnieniem kompozytora, jak *Okienko* Józefa Czechowicza.

Wiersze te wpisują się w najważniejsze momenty biografii Chopina. Wiele mówią o jego śmierci. Podobnie jak poświęcone kompozytorowi monografie, powieści czy eseje współtworzą one zarazem jego legendę. Z jednej strony, jako naznaczonego stygmatem choroby i osamotnienia, a jednocześnie wytwornego, rozkochanego w pięknie artysty XIX wiecznego. Z drugiej strony, jako czwartego obok naszych największych poetów romantycznych wieszczą, „czwartego wielkiego poety Polski podzielonej”³, jak nazwał go hrabia Stanisław Tarnowski podczas odczytu wygłoszonego w 1871 roku z inicjatywy uczennicy Chopina, księżnej Marceliny Czartoryskiej. Każdy z tych wierszy nade wszystko jednak pozostaje znakiem czasu, w którym powstał, ukazującym to, co dla jego autora i współczesnych mu okazywało się najważniejsze ze spuścizny artysty. Podążając jednym z wielu szlaków opowieści o Chopinie wytyczonych przez poezję – szlakiem opowieści o jego życiu – zachowamy właściwą biografii chronologię i odkryjemy nie które oblicza chopinowskiej legendy.

Bodaj najpiękniejsze poetyckie obrazy miejsca narodzin i pierwszego domu kompozytora – z typowymi dla krajobrazu mazowieckiego, i polskiego, „malwami”, „wierzbnami płaczącymi”, „bocianami” – pozostawili w wierszach dla dzieci Wanda Chotomska i Czesław Janczarski:

W Żelazowej Woli drzewa wysokie,
w Żelazowej Woli malwy u okien,
biały dworek stoi nad rzeczką.

– Czy to tutaj?

– Tutaj, córeczko.

Tu śpiewała lipowa kołyska,
tutaj wiatr grał piosenki na listkach,
tutaj malwy nuciły niebiesko.

– Tak jak teraz?

– Tak jak teraz córeczko.

W Żelazowej Woli śpiewanie takie,
jakby cały ogród był jednym ptakiem,

A tutaj jeszcze grają
świerszcze nad rzeką,

a za wodą w łąkach

bocianów klekot

i żniwiarzy w pole woła przepiórka

cała ziemia tutaj śpiewa mazurka.

³ S. Tarnowski, *Fryderyk Chopin*, [w:] idem, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892, s. 7.

Z Żelazowej Woli za nutą nuta
w świat z Chopinem poszły,
by wrócić tutaj.
A wróciły nuty piękne nad podziw
do tej ziemi, gdzie się Chopin urodził⁴.

Stary dworek –
Słońce zagląda do okien,
Szumią cicho wierzby płaczące.
Tu mieszkał pan Szopen
Kiedy był małym chłopcem.
Wieczorem w parku
Śpiewają słowiki
I żaby w zielonej Utracie.
Słuchał kiedyś mały Frycek
Tej muzyki,
Zbierał nuty.
Teraz nut tych słuchacie.
Płyną z fortepianu
Jakby znajome głosy.
Czy to wiatr na klawiszach swawoli?
Wszystkie nuty – jak krople rosy,
Krople rosy z Żelazowej Woli.

Obydwa wiersze przynoszą często pojawiający się w poezji dla dzieci obraz pełnej dźwięków, rozśpiewanej przyrody. W *Żelazowej Woli* Wandy Chotomskiej „cała ziemia śpiewa mazurka”. W wierszu Czesława Janczarskiego mały Szopen „zbiera nuty”, czyli dźwięki „szumiących wierzb” i „śpiewających słowików”, które staną się inspiracją dla przyszłego kompozytora. Jest w tej dziecięcej metaforze poważniejsza myśl, którą w inny sposób u progu XX wieku wyraził Kazimierz Przerwa Tetamajer w wierszu *Cień Chopina*:

Na wiejskie gaje, na kwietne sady,
na pola hen,
idzie nocami cień blady,
cichy jak sen.
Słucha, jak szumią nad rzeką lasy
owite w mgły;
jak brzęczą skrzypce, jak huczą basy
z odległej wsi.
Słucha, jak szepcą drżące osiny,
malwy i bez;

⁴ W. Chotomska, *W Żelazowej Woli*, [w:] eadem, *Muzyka Pana Chopina*, Warszawa 1984, s. 8.

i rozplakanej słuha dziewczyny,
 jej skarg, jej łez.
 W wodnych wiklinach, w blasku księżycy,
 w północny chłód,
 rusałka patrzy nań bladolica
 z przepastnych wód.
 Słucha jęczących dzwonów pogrzebnych
 i wielkich łkań,
 i rozplniętych kędyś, podniebnych,
 gwiazd błędnych drgań...
 Słucha, jak serca w bólu się kruszą
 i rwą bez sił --
 słucha wszystkiego, co jego duszą
 było, gdy żył...⁵

W łączącej cztery strofy tego wiersza anaforze powraca znamieny motyw „słuchania”. To wszystko, czego „słuchał kiedyś mały Frycek” z wiersza Janczarskiego, a później młody Fryderyk w „wiejskich gajach”, w „kwietnych sadach”, na ojczystych polach, gdzie „cała ziemia śpiewa mazurka”, do końca pozostało „jego duszą”. Nie przestało nią być na emigracji, a nawet – jak w opowieści snutej przez podmiot wiersza Przerwy Tetmajera – przejmuje go tęsknotą po śmierci. Najlepiej rozumieją ją inni emigranci, także ci XX wieczni, przedstawiciele Drugiej Wielkiej Emigracji, jak przebywający po wojnie w Nowym Jorku Jan Lechoń, autor przejmujących wierszy o Chopinie pisanych z tej odległej perspektywy. W wierszu *B moll* poeta pokazuje, że elementy przyrody – pejzaż, pogoda – mogą wywołać nieodpartą skojarzenie nie tylko z krajobrazem, ale też z historią Polski, do której symbolicznie odnosi się „wiatr listopadowy” z pierwszego wersu:

Wiemie między aleje wiatr listopadowy,
 Zawiewa śnieg, co zimnem do głębi przenika,
 Ach! ileż mi to razy już przyszło do głowy,
 Że to jest właśnie polska prawdziwa muzyka⁶.

W *Dzienniku*, pod datą 26 lutego 1951 roku, Lechoń niejako dopowiada do przytoczonego wiersza następujące słowa: „Polak, choćby dostał się do kraju [...], gdzie niebo, ziemia, kwiaty są zupełnie inne niż w Polsce – zawsze może usłyszeć głos Ojczyzny i uczuć jej niepowtarzalne dumne piękno. Tym cudem, który przyprowadza Polskę do najbardziej oddalonych i samotnych wygnańców, jest muzyka Chopina. Dzisiaj najbardziej samotny – usłyszałem nagle, w którymś z mieszkań mej jakże niepoetycznej kamienicy, etiudę Chopina. I drgnąłem, jakby obudzony ze złego snu, przez głos bliski, najbliższy”⁷. Józef Czapski wspominają

⁵ K. Przerwa Tetmajer, *Cień Chopina*, [w:] idem, *Poezje*, t. 1, Warszawa 1900, s. 81–82.

⁶ J. Lechoń, *B moll*, [w:] idem, *Poezje*, Wrocław 1990, s. 97.

⁷ Tenże, *Dziennik*, t. 2, Warszawa 1992, s. 59.

cy jedno z ostatnich spotkań z Jerzym Stempowskim w Szwajcarii, w Bernie, u jego przyjaciół, którzy byli mu najbliżsi, w domu, który stał się i jego domem, przywołuje podobny obraz. Jak wspomina Czapski: „Pani domu, pianistka, w mojej obecności zaczęła grać Wielką Fantazję op. 49 Szopena. Jerzy długo słuchał i nagle się zerwał, miał oczy pełne łez: »Słuchaj, słuchaj, jak ona czuje ten rytm... polski«”⁸.

O miejscu narodzin i pierwszym domu Chopina pisali przede wszystkim autorzy dla dzieci, w kontekście dzieciństwa samego kompozytora. A przecież Żelazowa Wola była dla pozostającego na emigracji Chopina nie tylko pierwszym domem, ale też symbolem domu, ojcowizny, ojczyzny, nie tyle jednym z adresów, które się zmieniały, co stałym punktem odniesienia w zmaganiach z losem. „Dom i rodzina stanowiły dla niego warunek życia – zauważa Kazimierz Wierzyński. – Pisywał do swoich nieustannie, spowiadał się przed nimi ze wszystkiego, tęsknił za domem i marzył, aby znaleźć w świecie coś, co by zastąpiło to jedyne i najdroższe miejsce na ziemi”. Wierzyński wskazuje także na ów symboliczny wymiar domu pozostawionego w ojczyźnie, pisząc, że dla Chopina „idea domu łączyła się z ideą Polski, a może dom był nawet jej sercem”⁹.

Trudno znaleźć wiersze, które dokładnie opisywałyby kolejny, warszawski okres życia młodego Chopina, edukację u słynnego Józefa Elsnera, pierwsze zagraniczne podróże czy wakacje 1824 i 1825 roku spędzone w wielkopolskim majątku Dziawanowskich w Szafarni, gdzie miał okazję uczestniczyć w dożynkach. Wydarzenie to upamiętnia poświęcona mu przyspiewka ludowa:

Przed dworem [...] zielony kierz,
Nasz warszawiak chudy kiedy pies.
Na stodole stoją jętki,
Nasz warszawiak bardzo prędko”¹⁰.

Poza trzema wierszami z wielkiego cyklu poetyckiego Romana Brandstaettera *Pieśń o życiu i śmierci Chopina* – które koncentrują się na opisie bliskich Chopinowi osób, pierwszym nauczycielu Wojciechu Żywnym, czy pierwszej miłości Konstancji Gładkowskiej – pozostały pojedyncze wersy, które zaledwie dotyczą wydarzeń z tamtego czasu. Należą do nich strofy z wiersza *Zaduma i nokturno* Bohdana Zaleskiego. Po latach tak pisał on o młodym Chopinie oraz Maurycym Mochackim, o którym mało kto dzisiaj pamięta, że był nie tylko jednym z teoretyków romantyzmu polskiego i kronikarzem powstania listopadowego, ale także pianistą:

Wspominasz bodaj noce,
Gdy na Powiślu sami,
Bywało, tam w pomroce
Polujem za pieśniami.

⁸ J. Czapski, *Czytając*, Kraków 1990, s. 457–458.

⁹ K. Wierzyński, *Chopin i wiersze*, [w:] idem, *Poezja i proza*, t. 2, Kraków 1981, s. 196.

¹⁰ List Chopina do rodziny z 26 VIII 1825, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, opr. B.E. Sydow, Warszawa 1955, s. 54–55.

Stefanie, serce mdleje
Warszawscy dwaj muzycy
Tych nocy czarodzieje
Szopenek i Maurycy¹¹.

Przywołany tutaj, także z imienia, Stefan Witwicki, to przyjaciel kompozytora, który dedykował mu cztery *Mazurki* op. 41, a przede wszystkim jeden z autorów wierszy, do których Chopin skomponował muzykę. Powstały z nich owe pieśni, „za którymi polowali” bohaterowie wiersza. To Witwicki napisał słynne, zaczynaające się od słów „Gdybym ja była słoneczkiem na niebie” *Życzenie*, nie mniej słynną, przynajmniej w owym czasie, *Hulankę* czy nieco późniejszego *Wojaka*. Rok młodszy od Chopina, zmarł dwa lata przed nim, pozostawiając wiersze i szkice o literaturze, które chwalił Adam Mickiewicz. Opisane w wierszu wydarzenia wspomina Zaleski w *Objaśnieniach* towarzyszących zbiorowi jego poezji wydanemu w 1865 roku: „W okresie odradzającej się poezji polskiej, na trzy lub cztery lata przed Powstaniem Listopadowym, ze śp. Stefanem Witwickim często gościliśmy to u Fryderyka Szopena, to u Maurycego Mochnackiego, przysłuchując się ich popisom na fortepianie. Szopen wtedy wesoły, młodziuchny (którego też zwaliśmy wszyscy Szopenkiem), wygrywał przed nami cudne swoje utwory. [...] oczarowywał słuchaczy samorodną bujnością polskiego rytmu swego i melodii¹². O okresie warszawskim można powiedzieć słowami współczesnego poety niemieckiego, Hansa Magnusa Enzensbergera, że pozostało „mało wspomnień/ z tamtych lat: parę bilecików, kokardki, zasuszone fiołki/ pod szkłem gabloty, warszawskie pamiętki¹³. Fiołkom, ulubionym kwiatom Chopina, poświęcone są słynne wersy Le opolda Staffa, napisane w stulecie śmierci kompozytora:

Gdyby fiołki i konwalie
Zamiast pachnąć, grać umiały,
Byłaby to muzyka Chopina¹⁴.

Idąc dalej tropem ważnych w biografii Chopina wydarzeń, wspomnieć trzeba o wierszu, który z perspektywy stu lat przypomina jeden z jego występów. Miał on miejsce jesienią 1829 roku podczas pobytu kompozytora u księcia Antoniego Radziwiłła w wielkopolskim Antoninie. Zbeletryzowaną wersję tej historii pozostawił nam Gustaw Bojanowski w powieści *Tydzień w Antoninie* z 1956 roku. Wzmianki o pobycie Chopina w pałacyku myśliwskim Radziwiłła przetrwały w jego korespondencji z księciem oraz z najbliższym przyjacielem, Tytusem Woyciechowskim. 4 listopada książę pisał do swego niedawnego gościa w podziękę za dedykowane mu *Trio g moll* op. 8 następująco: „Przyjmij, drogi Panie Chopin, ponownie zapewnienie o szczerym zainteresowaniu, które wzbudził we mnie Pański ta

¹¹ B. Zaleski, *Wieszcze oratorium*, Paryż 1865, s. 89.

¹² Ibidem, s. 202–204.

¹³ H.M. Enzensberger, *F. C. (1810–1849)*, przeł. Koprowski, [w:] J. Koprowski, *Własne i cudze. Wybór wierszy i przekładów*, Warszawa 1983, s. 197.

¹⁴ L. Staff, *Nonsens*, „Przekrój” 1949, s. 4.



Chopin grający na fortepianie w salonie księcia Radziwiłła
według Henryka Siemiradzkiego (1887)

lent, jak również o moim wysokim szacunku dla niego¹⁵. Z kolei 14 listopada Chopin zwierzał się w liście Tytusowi Woyciechowskiemu: „Ostatni twój list [...] odebrałem w Antoninie u Radziwiłła. Byłem tam tydzień, nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było. Ostatnią pocztą wróciłem i ledwo com się wymówił od dłuższego pobytu. [...] szczególnie mój Koncert, jeszcze nie skończony, a oczekujący z niecierpliwością ukończenia finału swojego, przynaglił mię do opuszczenia tego raju”¹⁶.

Szopen u Radziwiłła Antoniego Bogusławskiego – poety i oficera kawalerii – jest jednym z tych wierszy, które, odnosząc się do wydarzeń artystycznych, mówią tak że, a niekiedy przede wszystkim, o wydarzeniach historycznych:

Książę-meloman, protektor artystów,
dłonią ze śnieżnych skinąwszy batystów,
rzekł, uśmiech posyłając z żabotowych krez:

– Princesse!

Altesse royale, mon cousin!

Voici Monsieur Chopin!

I, w mahoniowym zasiadłszy fotelu,
czekał, aż dźwięki klawikordu tonów,
od ścian odbite wytwornych salonów,
powrócą ucho pieścić w czułym trelu.

A wnuki króla, co, wbrew etykiecie,

¹⁵ List Antoniego Radziwiłła do Chopina z 4 stycznia 1829, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 111.

¹⁶ List Chopina do Tytusa Woyciechowskiego z 14 listopada 1829, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 112.

sentymtalnie przygrywał na flecie
i, zmustrowawszy swych gross-grenadierów,
korespondencją zabawiał Wolterów –
kiwnęły głową z szambelanów ścisku
ku młodzieńcowi o owym nazwisku.

Gwar cichnął...

Goście księcia wśród zabawy
pragnęli słyszeć artystę z Warszawy,
którego sława poprzedziła chyża,
dylizansami lecąc do Paryża.

Gwar cichnął...

Profil o wyniosłym czole
chwilę się oczom ukazał przy stole
i pośród gości sunął, gdzie wskazano
w jarzących świecach lśniące forte-piano.
Siadł... Zwiódł po włosach smukłopalcą ręką
I płacz rozbudził w wiolinie piosenką:

Hej!

Grać, fujarko, chciej,
na łąki, na bory i pola!

Graj

na ten cały kraj,
gdzie dzisiaj łązy i niedola!

Hej!

W łąkach się jeno śmiej
przez pola, przez bory i łąki!

Graj

i pociechę daj
na ciężką godzinę rozłąki!...

...Zatrzymał się... Pieśń swoją zwijał i poszerzał,
z wiolinu bemolami ku basom wybieżał
i cisnął pośród paru poszarpanych zgrzytów
melodię, którą tętnią dzwony Karmelitów:

Więźnie, więźnie, kto jesteście?

Więźnie, dzwony biją w mieście!

Słuchaj, w lochu zakopany:

śmierć – to żywot!

strąć kajdany!

Więźniu, więźniu, zleć się Bogu!

podpał słomę na barłogu!

Więźniu! wyjdzie na jaw zbrodnia,

kiedy spłoniesz, jak pochodnia!
Więźniu!...
...Łka pieśnią... To Warszawa płacze mu przez palce!
Spiskowi-bohaterzy i szpiegi-padalce!...
Taki ból, taka rozpacz wcieliła się w klawisz,
aż zdumiały się Niemce;
– Der spielt aber slavisch!
Nie francuska muzyka jest w tej inwokacji...
A on, zapamiętany w swej improwizacji,
po strunach klawikordu rozpętał bezwiednie
pieśni skargi, miłości, pieśni przepowiednie,
całą Polskę okutą wyrzucił na struny
i grał jej marsz odwetu, grał zemsty pioruny!
...Słuchacze, choć porwani melodią głęboko,
nie pojęli dziwnego forte con fuoco –
ale książkę zrozumiał...
Dotknął ręką czoła,
skąd uporczywej myśli odgonić nie zdoła,
i, gdy tony pobudka biły przez powietrze,
lica mu się chyliły – bledsze... coraz bledsze...¹⁷

Pierwsze dwie strofy zarysowują sylwetkę samego gospodarza. Znamienne są tutaj zwłaszcza otwierające wiersz słowa „książę meloman”, których połączenie za pomocą myślnika narzuca skojarzenie z podobną pisownią nazwy urzędu „księcia namiestnika”, jaki wówczas w Wielkim Księstwie Poznańskim pełnił Radziwiłł. To połączenie, z jednej strony, przypomina o politycznych aspektach działalności księcia, z drugiej – akcentuje jednak przede wszystkim jego zamiłowanie do muzyki i zasługi jako mecenasu sztuki, „protektora artystów”. Warta uwagi jest symbolika kolorów w dwóch pierwszych strofach: biel „śnieżnych batystów” zderzona z czernią „mahoniowego fotela”, która – podobnie jak w *Fortepianie Szopena* Norwida – może ewokować skojarzenie z kolorami klawiszy fortepianu. Kolejne strofy wiersza poświęcone zostały Chopinowi, „artyście z Warszawy”. Obok tego rodzimego toponimu pojawia się drugi: Paryż. To antycypujące przyszłe wydarzenia przywołanie miejsca ostatecznej podróży Chopina, a zarazem miejsca jego śmierci, zyskuje tutaj wymiar symboliczny. Podobnie jak zakończone wykrzyknikiem zdanie: „To Warszawa płacze mu przez palce!”, które otwiera się na różne sensy, zarówno te związane z wydarzeniami przeszłymi, jak i przyszłymi. Odносimy je przede wszystkim do mającego wybuchnąć w rok od pobytu Chopina w Antoninie powstania listopadowego. Taką interpretację wspiera wyrażenie „pieśni przepowiednie”, a także stwierdzenie „zdumiały się Niemce” przywołujące na myśl

¹⁷ A. Bogusławski, *Szopen u Radziwiłła*, [w:] *Antologia 120 poetów. Wiersze na obchody i uroczystości*, zeb. A. Galiński, Łódź 1938, s. 57–58.

niemal identyczną uwagę, którą Chopin dzielił się z rodzicami, pisząc do nich o swoim występie we Wrocławiu, w drodze do Paryża, pamiętnej jesieni 1830 roku, trzy tygodnie przed wybuchem powstania. Znamienny był gest Chopina, który do improwizacji wybrał tematy z opery *Niema z Portici* Daniela Aubera. Wystawiona kilka miesięcy wcześniej w Brukseli, stała się ona impulsem do wybuchu Rewolucji Sierpniowej. Ale Warszawa i wcześniej miała powody do płaczu, które dopuszczają inne interpretacje tego fragmentu wiersza. „Warszawa Chopinowskiej młodości – przypomina Barbara Wachowicz – to przecież także dławiący smutek niewoli. To chwile tak straszliwe – jak ten październikowy dzień roku 1824 (Fryderyk ledwo wrócił z sielskich wakacji w Szafarni), gdy kat w czerni zrywał szlify oficerskie i zakuwał w kajdany majora Waleriana Łukasińskiego, twórcę Towarzystwa Patriotycznego”¹⁸. Walerian Łukasiński mógłby być jednym z owych „spiskowych bohaterów”, do których odnoszą się słowa poety. Końcowe wersy powracają do postaci księcia Antoniego Radziwiłła, który jako jedyny „zrozumiał”, co niesie ze sobą żarliwy występ Chopina.

Ów utwór, którego potrzeba ukończenia tak nagliła kompozytora do opuszczenia gościnnego Antonina, czyli Koncert f moll op. 21, został zaprezentowany pół roku później na jego pierwszym publicznym koncercie. Miał on miejsce 17 marca w Teatrze Narodowym znajdującym się wówczas przy placu Krasińskich w Warszawie. Upamiętnia go wspomniany sonet Leona Ulricha *Do Fryderyka Szopena grającego koncert na fortepianie*, który ukazał się w „Kurierze Warszawskim” i „Pamiętniku dla Płci Pięknej”:

Ach! Jakaż to pieśń szczytna śpiące serce budzi,
I tyle razem uczuć ożywia w mem łonie?
Czuję jak krew się burzy, oko żarem płonie,
I myśl śród tłumu ludzi zapomina ludzi.
Nagle piosnka nadziei smętną duszę łodzi,
I w rzewnem upojeniu łzę tęsknoty ronie:
To znowu pieśń ojczysta wszystkie czucia studzi,
I jedno święte czucie w polskim wskrzesza łonie.
Dusza siłą tych pieśni porwana do góry,
Na skrzydłach harmonii w niebiosach ulata,
Aby się tam pobratać z anielskimi chóry.
Lecz jedno ją uczucie krępuje do świata,
I jeszcze z niebios granie powraca ku ziemi,
Aby się jeszcze pieścić z pieśniami twojemi¹⁹.

Ostatni wers pierwszej strofy panegiriku na cześć kompozytora i pianisty przynosi uwagę podobną do tej, którą kilka lat później w liście do Chopina wyraził inny wielbiciel jego muzyki, markiz Astolphe de Custine: „Osiągnął Pan wyżyny cier

¹⁸ B. Wachowicz, „Jak te wierzby nasze, pamiętasz?” (z Chopinem w Ojczyźnie i w Szkocji), [w:] eadem, *Małwy na lewadach*, Warszawa 2000, s. 44.

¹⁹ L. Ulrich, *Sonet do Fryderyka Szopena grającego koncert na fortepianie*, „Kurier Warszawski” z 17 kwietnia 1830.

pienia i poezji [...]; człowiek czuje się wśród tłumu sam, jedynie z Panem; to już nie fortepian, to dusza"²⁰.

Kolejne pół roku, które nieubłagane przybliżało wyjazd z Polski dwudziesto letniego Chopina, streszcza w czterowersowej strofie przywołany wcześniej Enzensberger:

Odwleka się wyjazd na zachód. „Moje partytury
przepisane, moje chusteczki obszyte”. Bruki Paryża
wystarczą dla czterech tysięcy barykad.
Spóźniają się powozy. To jest krwawy rok²¹.

W tych czterech wersach, jak w życiu, wydarzenia historyczne splatają się z najbardziej osobistymi. W „krwawym roku” 1830, w którym wybucha francuska Rewolucja Lipcowa i kolejne powstania, kompozytor podejmuje decyzję o wyjeździe z Polski, który okaże się wyjazdem ostatnim. Planowaną na lato podróż opóźnia nie tylko sytuacja polityczna w Europie, ale również wątpliwości samego Chopina, którymi dzieli się on z Tytusem Woyciechowskim: „[...] nic mnie za kraj nie ciągnie. Możesz mi wierzyć, że w przyszłym tygodniu, to jest we wrześniu [...] wyjadę, ale wyjadę dla zadośćuczynienia memu powołaniu i rozsądkowi”²². „Dla zadośćuczynienia rozsądkowi” i wbrew sercu, które, jak śpiewano mu na pożegnanie, zostało w Polsce. Jak wiemy, ostatecznie Chopin wyjechał dopiero 2 listopada. Tego dnia rano jego najukochańsza siostra, Ludwika, kończyła jeszcze przepisywać kompozycje, które ze sobą zabierał, a po południu był już żegnany na wolnych rogatkach przez przyjaciół i uczniów Szkoły Muzyki – z Józefem Elsnerem na czele – specjalnie na tę okazję skomponowaną przez profesora kantatą do słów Ludwika Adama Dmuszewskiego, które nazajutrz wydrukował „Kurier Warszawski”:

Zrodzony w Polskiej krainie,
Niech Twój talent wszędzie słyń;
A gdy będziesz nad Dunajem,
Spreją, Tybrem lub Sekwaną,
Niechaj polskim obyczajem
Ogłaszany zostanę
Przez twe zajmujące tony,
Co umiła nasze strony
Mazur i Krakowiak luby.
[...]
Choć opuszczasz nasze kraje,
Lecz serce twoje wpośród nas zostaje²³.

²⁰ List Astolphe’a Custine do Chopina (błędnie datowany), [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 422.

²¹ H.M. Enzensberger, *F. C. (1810 1849)*, op. cit., s. 197.

²² List Chopina do Tytusa Woyciechowskiego z 31 VIII 1830, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 132.

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

„Było coś proroczego i w słowach pieśni, i we wzruszeniu, z jakim Elsner żegnał swego ucznia, jak gdyby nie spodziewając się ujrzeć go więcej” – pisze Adam Zamoyski w poświęconej kompozytorowi monografii²⁴. Obraz żegnających Chopina przyjaciół i uczniów konserwatorium przywołuje Brandstaetter w jednym z wierszy wspomnianego cyklu, zatytułowanym *Chopin opuszcza Warszawę*, dopowiadając myśli i przeczucia kompozytora:

[...]

Lęk go ogarnął.

Czy dobrze robi, że opuszcza ojczyznę

I idzie na dobrowolną włóczęgę

Po cudzoziemskich krajach

I wśród nieznanych mu ludzi?

[...]

Ta kantata Elsnera

Nie była żadną pociechą.

Rozkrwawiła mu serce.

Nie łudził się.

Tam dokąd jedzie,

Nikt go po matczynemu

Witać ani żegnać nie będzie.

Opadły go czarne myśli.

Uroił sobie, że opuszcza Warszawę,

aby już nigdy do niej nie wrócić,

Że jedzie w ciemność

Nieubłaganą,

W poszukiwaniu wielkości, która jest męką.

Czy warto wielkość okupić cierpieniem

[...]

W sakwojażu wiezie srebrny puchar

Z garstką ziemi ojczystej,

Którą na pożegnanie

Wręczyli mu przyjaciele.

[...]

Wiedzieli, że będzie mu potrzebna

W godzinie śmierci

Z dala od wierzb mazowieckich

I od najbliższych ludzi²⁵.

²⁴ A. Zamoyski, *Chopin*, Warszawa 1985, s. 60.

²⁵ R. Brandstaetter, *Chopin opuszcza Warszawę*, [w:] idem, *Pieśń o życiu i śmierci Chopina*, Poznań 1987, s. 12.

Dokładnie dwieście lat temu, 23 listopada 1830 roku²⁶ Chopin przybył do Wiednia, w którym miał spędzić kolejne osiem miesięcy przed wyjazdem do Paryża. Wiadomość o dekonspiracji i zbliżających się aresztowaniach, która w tym samym dniu dotarła do członków sprzysiężenia podchorążych w Warszawie, przypieczętowała decyzję o rychłym rozpoczęciu powstania. *Chopin w Wiedniu* z wiersza Brandstaettera

Mieszkał w Kohlmarkt
W mieszkaniu urządzonym wytwornie
– Miał zawsze dobry smak
I lubił piękne meble –
I zauroczony pobytem
W habsburskiej stolicy
Bywał codziennie w operze,
Chodził na towarzyskie przyjęcia,
A po obiedzie do cafehausu na czarną kawę,
Bo taka była w owym czasie moda.

[...]

Wtedy wybuchło Listopadowe Powstanie.

Rozpaczał.

Malfatti, pocieszając go,

Mówił:

– Artysta jest zawsze kosmopolitą,

A rzeczywistość tylko pytaniem...

Chopin spojrzał na niego zdziwiony

I odparł:

– Nie jestem zatem artystą, mój panie...²⁷.

Przywołana w ostatnich strofach rozmowa Chopina z nadwornym lekarzem cesarza Austrii, Johannem Malfattim, którego kompozytor był częstym gościem, ukazuje tragiczną dwoistość losu polskiego artysty w XIX wieku. Z jednej strony, jako artysta Chopin przebywał w sferze idei, w sferze wartości uniwersalnych, ponadnarodowych, z drugiej strony – historia nie pozwalała mu zapomnieć o tym, że jest Polakiem. W rozmowie z Malfattim zwyciężyła polskość, ale owa dwoistość losu do końca będzie towarzyszyła wyborom kompozytora, tworząc obydwa bieguny chopinowskiej legendy.

Dojdzie ona do głosu także w Paryżu, gdzie Chopin znalazł się w 1831 roku wraz z przybywającymi tam po upadku powstania listopadowego emigrantami. Stworzyli oni wówczas we Francji to, co w historii przetrwało pod nazwą Wielkiej Emigracji. Chopin będzie brał teraz udział w spotkaniach i koncertach organizowanych w paryskim Klubie Polskim, założonym w 1836 roku, a od 1843 roku w słynnym

²⁶ Niniejszy tekst stanowi zapis wykładu wygłoszonego 23 listopada 2010 roku.

²⁷ R. Brandstaetter, *Chopin w Wiedniu*, [w:] idem, *Pieśń o życiu i śmierci Chopina*, op. cit., s. 17.

Hôtel Lambert, pałacu położonym na Wyspie św. Ludwika, siedzibie emigrantów, którym przewodził książę Adam Jerzy Czartoryski. Jednemu z takich koncertów na rzecz ubogich emigrantów został poświęcony wiersz Artura Oppmana z 1926 roku:

Więc siedli emigranci, by słuchać Chopina.
Fortepian milczy jeszcze, jak senna syrena,
Jeszcze w zmarłych melodyj zatopiony echa,
Smętną bielą klawiszy jakby się uśmiecha,
Gotów oddać się znowu tej słodkiej tyranii,
Która rwie go na błękit, zabija w otchłani,
Każe mu być aniołem albo szaleć w walce –
I czeka na widmowe, piśczętliwe palce.
Polski klub. Na fotelach samych gwiazd elita:
Mickiewicz i Słowacki, książę Adam, świta,
Ostatnie senatory, posły, jenerały,
Demiński i Dwernicki, Ursyn srebrnobiały,
Książd Jełowicki obok księżny Wirtemberskiej,
Nabielak w krwawych pąsach łuny belwederskiej
I chmurny, jak dźwięk jego pieśni ukraińskiej,
Brat ludu, wróg monarchów i książąt, Goszczyński.
Chopin wszedł. W lamp półcieniu dziwny jak zjawisko,
Nad rebusem klawiszów pochylił się nisko,
Jakby wprzód, nim ich dotknie, nim w nich głos obudzi,
Chciał oczyma przemówić jak do tamtych ludzi,
Jakby sprzęgał swą duszę, czarem czy miłością,
Z tą czarną i z tą białą martwą, zimną kością,
I śmiertelną umowę zawierał tajemnie:
Ja wezmę twoje życie, weź moje ode mnie.
W niemą salę padł pierwszy dźwięk. Improwizuje.
On oczy ma zamknięte. Lecz nie gra. Maluje.
Przypomniat jakiś obraz: wieś w gruszkowych sadach,
Bose dzieci na progach, malwy na lewadach,
Roześmianą dziewczynę w kalinowym wianku,
Rozdrgany graniem dzwonek w różowym poranku;
Barwy mu dnia i zmierzchu wiążą się pod ręką –
I widok, jakby wstążką, owinął piosenką.
Dziwna piosenka, wszystkim słuchaczom przyjemna,
Ktoś myśli: to znad Łkwy, inny ktoś: znad Niemna,
Jeszcze komuś od Wisły gra echem znajomem,
Jakby ją dzieckiem słyszał pod rodzinnym domem:
A to tylko tak szumi liść na polskim drzewie,

A to tylko tak pluszcze polski deszcz w ulewie,
A to tylko tak tęskni serce po tym wszystkim:
Za kamieniem przydrożnym – za niebem – za listkiem.
Zatańczył pasaż skoczny pod palcami mistrza –
I strzeliła z pasażu jakaś myśl ognistsza;
Wzbija się jak rakieta, po salonie krąży,
Jakby się z mściwym ludem zmawiał podchorąży,
Jakby, długo tajone, rozgorzałe czucie
Wytrysło krzykiem: wolność! – wpół urwanej nucie
I znów ścichło – na krótko! – pod chrapliwym tonem,
Co jak pędząca trójka przeleciał salonem.
Pod ścianami, pod drzwiami cicho stoją młodzi;
Spłonęli rumieńcami: wiedzą, o co chodzi;
Jeszcze ów dźwięk chrapliwy duszę im przewierca,
Jeszcze go w nienawistnym czują biciu serca –
Prędejj! Niech już zamilknie! Niech już ich nie pali!
Jak niegdyś wzrok żołnierzy, przed którymi stali,
Lub jak wyrzut w żrenicach tych ślicznych panienek,
Którym grywał do tańca młodziutki Szopenek.
A on odjął na chwilę palce od klawiszy:
Skupia się. Na coś czeka. Czegoś słucha w ciszy,
I nagle: podniósł ręce, jakby cios wymierzył,
I w zmartwiałe klawisze, jak burzę, uderzył,
I wydarł z nich melodię tak straszliwej mocy,
Jak baterie piorunów bijących wśród nocy,
I taka stal pod ręką zadźwiękła mu twarda,
Aż się wzdrygnął i zachnął fortepian Erarda.
Lecz on umie go zmusić. Palcami pomyka –
I zagrała na trąbkach pułkowa muzyka,
Tryumfalnie, radośnie ulicami jedzie,
A wśród trąbek, o dziwo! basetla na przedzie;
Coś tam dudli wesoło, coś tam basem śpiewa,
Biegnie w tłum, z nim się brata i porozumiewa,
Od szczęśliwego miasta nabiera oddechu
I śmiechem się zalewa, i pęka od śmiechu.
W fotelach szmer, na twarzach przedparyskie błyski,
Ściska dłoń Niemcewicza książę Czartoryski,
Demiński i Dwernicki wstali, żar w ich oku,
Ręce drżą, jakby broni szukały u boku,
Z Goszczyńskim, z Nabelakiem kilku się zsunęło
Bliżej, ściślej: trzydziesty! to ich! to ich dzieło!

Z fortepianu powiało dumnie, butnie, swojsko –
I krzyknięto od młodych: „Wiwat lud i wojsko!”
Lecz wśród foteli gorycz wyciąga swe macki:
Z dłońmi na oczach siedzą Mickiewicz, Słowacki,
Nie chcą odsłonić oczu; serce się sprężyło
Krwia, żrącą jak trucizna: tam! tam ich nie było!
I cóż, że z Jej świętego zrobili nazwiska
Wieczny „pacierz, co płacze, i piorun, co błyska”,
Kiedy widzą płomieniem nakreśloną wstęgę:
„Trudniej przeżyć dzień pięknie niż napisać księgę.”
A Chopin, z drgającymi w powietrzu rękami,
Nie śmie dotknąć klawiszów, by nie trysły łzami,
By się w krew nie rozlały źródłiskiem czerwonym,
Gdzie szarżuje, jak w przepaść, szwadron za szwadronem,
Gdzie stracone kompanie i działo za działem
Runą z ostatnim: „Naprzód!”, z ostatnim wystrzałem
I zatargną łoskotem odrętwiałe ludy
Jak do miliona grobów walące się grudy.
A jednak pcha te ręce niezmierzona siła –
I jękiem rozpaczliwym struna uderzyła:
Biją dzwony pogrzebne od krańca do krańca,
Od Wołynia – od Litwy – od wolskiego Szańca,
A z lamentu tych dzwonów jak śmierć się wywija
Taka straszna tęsknota... wszystkich – i niczyja!
Taki żal, który w serce jak w trumnę kołata,
Gdy się patrzy w najdroższe, co odeszło z świata.
Łoskot ciała na sali... Ktoś z młodych... Łzy bryzną...
I krzyk kobiety: „Coście zrobili z Ojczyzną?!”...
Polski klub. W lamp półcieniu blada twarz Chopina...
Na fotelach... ksiądz Robak... zmienna Telimena...
Wallenrod... Gustaw... Konrad z bazylińskiej celi...
Piaśt Dantyszek... Ksiądz Marek... Kordian i Anelli...
Ktoś, jak z snu, przetaił oczy... Drgnął szloch półdzieciący...
I głos krzyknął nerwowo: „Światła! – światła więcej!”...²⁸.

Podobnie jak na słynnym obrazie Teofila Kwiatkowskiego, *Bal w Hôtel Lambert*, zwanym też *Polonezem Chopina*, emigranci, w wierszu wymienieni z nazwiska, mieszają się z postaciami nierzeczywistymi lub wywołanymi z pamięci zmarłymi. Na obrazie są to postacie historyczne, jak Stefan Batory stojący za rodziną księcia Czartoryskiego czy Zawisza Czarny przewodzący tańczącym w korowodzie rycerzom. W wierszu natomiast do księcia Czartoryskiego, do poetów: Mickiewi

²⁸ A. Oppman, *Wiersze wybrane*, Warszawa 1958, s. 152.



Bal w Hôtel Lambert (Polonez Chopina) według Teofila Kwiatkowskiego (1849–1860)

cza, Słowackiego, Niemcewicza, Goszczyńskiego, do generałów: Dembińskiego i Dwernickiego przysiadają się na końcu bohaterowie utworów naszych wieszczów romantycznych: ksiądz Robak, Telimena, Wallenrod, Gustaw, Konrad, ksiądz Marek, Kordian i Anelli, którzy na równi z wielkimi postaciami historycznymi kształtują narodową wyobraźnię. Obok zarysowanej poprzez te postaci sytuacji historycznej w wierszu został naszkicowany także polski pejzaż, za którym tęsknił Chopin i inni emigranci. Pięknie zrytmizowane wersy „to tylko tak szumi liść na polskim drzewie,/ A to tylko tak pluszcze polski deszcz w ulewie” przypominają przywołany wcześniej wiersz Lechonia, w którym wiatrowi listopadowemu także przypisana została cecha polskości.

Pod koniec lat 40. XIX wieku Chopin dawał koncerty już niemal wyłącznie dla polskich wychodźców, takie jak ten opisany w wierszu. Ostatni jego publiczny występ miał miejsce nie w Paryżu, ale w Londynie, i także był koncertem na rzecz emigrantów. W Londynie i w Szkocji Chopin spędził osiem miesięcy od kwietnia do listopada 1848 roku. Bardzo już chory, wyczerpany, pozbawiony nadziei powracał do Francji drogą morską, przez port w Dover. To wydarzenie upamiętnia wiersz Stanisława Balińskiego *De passage à Paris*, pochodzący z tomu *Wierszy emigracyjnych* wydanych w 1981 roku. Poeta przedstawia Chopina „odpływającego w noc listopadową”, która znamienne łączy się tutaj z tytułem dramatu Stanisława Wyspiańskiego:

Dover. Chopin odpływa w noc listopadową,
Ach, ileż to lat temu!... Celnik przy latarni
Powtarza: „Pan do Polski”. Towarzysz Chopina
Tłumaczy, że pan Chopin do Polski nie wraca,
Że to sprawa idei... Anglik nie rozumie,
Wczytuje się w dokument – nad Kanałem mgły –
„Przecież tu napisane, że z Warszawy, Polak,
Że przejazdem przez Paryż”...
„De passage à Paris”

Chopin chowa dokument do podróźnej torby,
Jest umęczony, kaszle i ręka mu drży.
Sygnał. Okręt odpływa. Cisza na okręcie,
Ale kto by się wsłuchał, usłyszałby może
Wizę na dokumencie,
Śpiewającą wizę,
Jak balladę podróźną, tę nienapisaną,
Balladę bez opusu, nigdy nie zagrąną,
Bezsenną, choć się czasem emigrantom śni:
„De passage, de passage à Paris”²⁹.

Ostatnie dni przed śmiercią Chopina na placu Vendôme, na który kompozytor właśnie zdążył się przeprowadzić, opisuje w poemacie *Fortepian Szopena*, a tak że w pięknej prozie Czarne kwiaty Cyprian Kamil Norwid. Po lekturze licznych poświęconych temu poematowi szkiców³⁰ przychodzi chwila, żeby, jak sugeruje nie dościgniony interpretator Norwida Władysław Stróżewski: „na bok odłożyć wszelkie analizy i interpretacje i wrócić do samego tekstu »Fortepianu Szopena«. Niech przemówi sam i objawi się w swej nie zmałowanej niczym, żadną obcą myślą prawdziwie. Niech się odsłoni jak jeszcze jeden znak doskonałego wypełnienia”³¹:

I
Byłem u ciebie w te dni przedostatnie,
Niedocieczonego wątku –
Pełne, jak Mit,
Blade, jak świt...
– Gdy życia koniec szepce do początku:
„Nie stargam Cię ja – nie!
– Ja uwydatnię!”

II
Byłem u ciebie w te dni przedostatnie,
Gdy podobniałeś – co chwila – co chwila
Do upuszczonej przez Orfeja liry,
W której się rzutu moc z pieśnią przesila,
I rozmawiają z sobą struny cztery,
Trącając się
Po dwie – po dwie –
I szemrząc z cicha:
„Zacząłże on

²⁹ S. Baliński, *Wiersze emigracyjne*, Londyn 1981, s. 8.

³⁰ Warto wspomnieć tutaj zwłaszcza szkic Władysława Stróżewskiego *Chopin w jego książce Cyprian Norwid o muzyce* (Kraków 1997), a także – w Roku Jubileuszowym Fryderyka Chopina – katalog wystawy przygotowanej z tej okazji przez Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Cyprian Norwid, „Fortepian Szopena”. *Próba interpretacji*, Warszawa 2010.

³¹ W. Stróżewski, *Cyprian Norwid o muzyce*, op. cit., s. 80.

Uderzać w ton?...
Czy taki Mistrz!... że gra...
choć – odpycha?...”

III

Byłem u ciebie w te dni, Fryderyku!
Którego ręka... dla swojej białości
Alabastrowej – i wzięcia – i szyku –
I chwiejnych dotknięć, jak strusiowe pióro –
Mieszła mi się w oczach z klawiaturą
Z słoniowej kości...

I byłeś, jako owa postać, którą
Z marmurów łona,
Niżli je kuto,
Odejma dłuto

Geniusz – wiecznego Pigmaliona!

[...]

X

Ten!... co Polskę głosił, od zenitu
Wszechdoskonałości Dziejów
Wziętą, hymnem zachwytu –
Polskę – przemienionych kołodziejów,
Ten sam – runął – na bruki z granitu!
– I oto: jak zacna myśl człowieka,
Poterany jest gniewami ludzi,
Lub jak – od wieka
Wieków wszystko, co zbudzi!
I – oto – jak ciało Orfeja,
Tysiąc Pasyj rozdziera go w części;
A każda wyje: „Nie ja!...
Nie ja!” – zębami chrzęści –

.....
Lecz Ty? – lecz ja? – uderzmy w sądne pienie,
Nawołując: „Ciesz się, późny wnuku!
Jękły – głuche kamienie:
Ideał – sięgnął bruku” – ³².

Naszą wędrowkę poetyckim szlakiem opowieści o Chopinie zakończy wiersz
Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego *Spotkanie z Chopinem*, z którego zaczerp
nięty został tytuł niniejszego wykładu:

Dobry wieczór, monsieur Chopin,
Jak pan tutaj dostał się?

³² C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, [w:] idem, *Pisma wierszem i prozą*, Warszawa 1984, s. 109–113.

Ja przelotem z gwiazdki tej.
Być na ziemi to mi lżej:
Stary szpinet, stary dwór,
ja mam tutaj coś w c-dur
(taką drobnostkę, proszę pana),
w starych nutach stary śpiew,
jesień, lecą liście z drzew.
Pan odchodzi? Hm. To żal,
Matko Boska, w taką dał!
Rękawiczki. Merci bien.
Bon soir, monsieur Chopin³³.

W wierszu Gałczyńskiego zderzają się różne aspekty wizerunku Chopina. Z jednej strony, owe „rękawiczki” z czwartego wersu ostatniej strofy, nieodzowny element ówczesnego eleganckiego stroju, przypominają, że Chopin był wytwornym, rozmiłowanym w pięknie, także w pięknych przedmiotach i strojach, mieszkańcem XIX wiecznej Europy. W styczniu 1833 roku tak pisał on do przyjaciela, Dominika Dziewanowskiego, tego samego, z którym dziewięć lat wcześniej spędzał wakacje w jego rodzinnym majątku w Szafarni: „Pięć lekcji mam dziś dać; myślisz, że majątek zrobię; kabriolet więcej kosztuje i białe rękawiczki, bez których nie miał byś dobrego tonu...”³⁴. Z drugiej strony, ostatni wers drugiej strofy przywołuje jego *Pieśń* op. 74 nr 17 do słów Wincentego Pola, *Śpiew z mogiłki*, rozpoczynającą się od znamienitych słów, które przypominają o sytuacji Polski pod zaborami: „Leci liście z drzewa,/Co wyrosło wolne”.

Spotkanie z Chopinem Gałczyńskiego jest jednym z licznych wierszy, które po latach wywołują z pamięci postać i muzykę Chopina, owe „stare nuty” i „stary śpiew”. Jest także jednym z licznych poetyckich świadectw tego, że spotkanie z Chopinem wciąż jest możliwe – w muzyce, w literaturze, w malarstwie i w rozmowie.

³³ K.I. Gałczyński, *Poezje*, Warszawa 1969, s. 200.

³⁴ List Chopina do Dominika Dziewanowskiego ze stycznia 1833, [w:] *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, op. cit., s. 223.



Spektakl *Fryderyk Chopin – Homo Artifex* w wykonaniu (od lewej) Dariusza Jakubowskiego, Katarzyny Thomas i Piotra Szafrąca



Wykład Kazimierza Maciąga z Uniwersytetu Rzeszowskiego

Portrety Fryderyka Chopina oraz jego muzyki w prozie polskiej i europejskiej

Kazimierz Maciąg

*Ciekawe: żadna epoka, w tym stopniu jak romantyczna
nie sprzyjała korsarstwu plotki i legendy.*

Andrzej Kijowski

Fryderyk Chopin jako bohater legendy literackiej utrwalonej na kartach literatury polskiej – nawet na tle innych indywidualności polskiego romantyzmu – jawi się jako postać zupełnie wyjątkowa. Gdybyśmy chcieli sporządzić swoistą listę frekwencyjną motywów chopinowskich, to dojdziemy do wniosku, że największemu polskiemu muzykowi, oprócz dziesiątków mniej lub bardziej naukowych monografii, często również niepozbawionych walorów literackich, poświęcono zapewne już około tysiąca utworów poetyckich, co najmniej kilka dramatów, dziesiątki nowel i kilkanaście większych form prozatorskich. Niektóre z nich powstawały jeszcze za życia kompozytora.

W połowie lat 40. XIX wieku, gdy romans George Sand z Fryderykiem Chopinem dobiegał końca, w kręgu ich przyjaciół powszechnie mówiono o nowej powieści przygotowywanej przez kochankę polskiego kompozytora. Toteż gdy w połowie 1846 roku w dzienniku „Le Courier Français” zaczęto drukować *Lukrecję Floriani*¹, zainteresowanie czytelników było ogromne, zwłaszcza gdy odkryto, że jest to typowy utwór z kłuczem: tytułowa bohaterka, aktorka i literatka, miała być porte parole autorki powieści, a w zakochanym w niej księciu Karolu de Roswald widziano wieloletniego kochanka pani Sand – Fryderyka Chopina.

Pisarka zadbała o taką właśnie interpretację, zamieszczając w powieści oczywiste lub prawdopodobne aluzje, które mają skłonić czytelnika do zgodnego z jej zaizumieniem odczytania utworu. I tak dowiadujemy się, że Karol ma słowiańskich krewnych; że był zakochany w księżniczce Łucji (Maria Wodzińska?). Jego partnerka to matka kilkorga dzieci i „wdowa... po wielu kochankach” (109). Co ciekawe,

¹ W edycji książkowej powieść ukazała się rok później; wyd. polskie: G. Sand, *Lukrecja Floriani*, Warszawa 2009.

sam Fryderyk Chopin w chwili powstawania powieści zdawał się nie zauważać analogii między światem przedstawionym i tym rzeczywistym. Poznając powieść – a pani Sand czytała mu ją osobiście – potrafił zachować stoicki spokój, nie dostrzegając możliwości interpretacyjnych oczywistych dla innych słuchaczy. Jednak już po rozstaniu się kochanków kompozytor napisał w liście do Wojciecha Grzymały, iż chciałby przekląć *Lukrecję*. Z wypowiedzi tej wynika, że związki między prawdą i zmyśleniem, przynajmniej w roku 1848, były dla Fryderyka Chopina oczywiste.

Powieściowy książę Karol jest permanentnie zazdrosny. Powieść obfituje zarówno w drobne aluzje, jak i w rozbudowane opisy chorobliwego natężenia tej przypadłości. Karol jest zazdrosny nie tylko o mężczyzn pojawiających się wokół *Lukrecji*, ale nawet o pocałunek złożony na głowie psa... Szaleńcza zazdrość połączona jest z miłością, której objawy mają wymiar wręcz fizjologiczny; w powieści czytamy:

„Jego wargi i policzki były białe, wzrok nieruchomy i szklisty, zęby mocno zaciśnięte [...]. Karol nic nie czuł i nie słyszał. Był nieprzytomny. [...] nie dawał znaku życia. Wstrząsały nim dziwne dreszcze i wydawał zduszone jęki” (94-95)².

Wydaje się, że wszelkich wątpliwości co do intencji, z jakimi George Sand przystępowiała do pracy nad *Lukrecją Floriani*, pozbędziemy się, gdy poznamy reakcję pisarki na ostateczne rozstanie z Fryderykiem Chopinem. Najbardziej jednoznaczny zapis zawiera jej list do Emmanuela Arago: „Cóż to za ulga dla mnie! Jak uciążliwe więzy uległy zerwaniu! Od dziewięciu lat mój nieustanny opór przeciw jego wąskiemu i despotycznemu sposobowi myślenia walczy z przywiązaniem, litością i obawą, by nie umarł z żalu. Od dziewięciu lat, czując w sobie pełnię życia, związana jestem z trupem, pod nieustanną, widoczną i stale uświadamianą sobie groźbą opinii jego i jego koterii. [...] Bogu dzięki, to nie ja go zabiję, i mogę wreszcie rozpocząć nowe życie po tych dziewięciu latach powolnego zadręczania mnie nakłuciami szpilki”³.

Trudno o słowa bardziej bezwzględne; nawet jednak jeśli ich wyjątkowa ekspresja była spowodowana chwilowym afektem, to na pewno świadczą one o wręcz monstrualnych pokładach niechęci, które musiały się nagromadzić w tym związku i których *Lukrecja Floriani* musiała być literackim wyrazem.

W powieści polskiej temat chopinowski jako pierwszoplanowy pojawia się dopiero w dwudziestoleciu międzywojennym. W roku 1928 ukazało się dziełko Stanisława Wotowskiego noszące barokowy tytuł *George Sand (Aurora Dudevant) kobieta nieposkromionych namiętności. Ostatnia miłość w życiu Chopina*⁴. Nazwisko autora, twórcy powieści kryminalnych, oraz sensacyjny tytuł gwarantowały czytelnikowi tego dzieła, że będzie miał do czynienia z utworem adresowanym do mało wymagającego odbiorcy. Pod względem stylistycznym utwór określić można jako prosty, a nawet prymitywny. Zwięzłe charakterystyki bohaterów mogą być przykładem techniki pisarskiej Wo

² W nawiasach podaję numery stron cytowanych dzieł.

³ *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i jej dziećmi*, t. II, Warszawa 1981, s. 236.

⁴ S.A. Wotowski, *George Sand (Aurora Dudevant) kobieta nieposkromionych namiętności. Ostatnia miłość w życiu Chopina*, Warszawa [b.r. wyd.]. Autor był twórcą dzieł o tak intrygujących tytułach, jak: *Niebezpieczna kochanka*, *Salon baronowej Wiery* oraz *Sekta diabła. Powieść niesamowita*.

towskiego: George Sand „trudno nazwać piękną”; Maria Wodzińska jest „piękną lecz dość banalną panną” – (4, 80). Autor lubuje się w opisach skandali i kłótni (np. między panią Sand i jej mężem – 11–13). Motywacje działań podejmowanych przez bohaterów powieści są pozbawione jakiejkolwiek refleksji i całkowicie jednoznaczne – Wodzińska zrywa z Chopinem, gdyż dochodzi do wniosku, „że lepszy pewny dobrobyt od najświetniejszej chociażby sławy” (81), a George Sand jest przyczyną wszelkich nie szczęść dotyczących w tym czasie kochanka („Istotną prawdę o wszystkich krzywdach doznanych od Sand zabrał Chopin wraz z sobą do grobu” – 114).

Wotowski biografię George Sand osnuł wokół jej związków z kolejnymi kochankami, a romans z Chopinem stanowi zwieńczenie jej miłosnych podbojów. Pisarka kreowana jest jako osobowość demoniczna, traktująca otoczenie z wyższością: gdy w kręgu jej zainteresowań pojawił się polski kompozytor, wydaje polecenie: „Sprowadź cie kiedy tego Chopina [...] pragnę go poznać!” (79); gdy Chopin występuje przed nią, „czuje, jak jakieś oczy wpijają się weń, hipnotyzują swoim wzrokiem. To pani Sand, jak wąż ofiarę, magnetyzuje go z dala” (82). Fryderyka Chopina Stanisław Wotowski przedstawił natomiast przede wszystkim jako bezradną ofiarę „nieujarzmionych na miętności” kochanki:

„Chopin uległ tylokrotnym nawoływaniom i miłosnym okrzykom trzydziestocztero letniej syreny [...] i przyjechał do jaskini lwicy... do Nohant. [...] On istotnie nieśmiały, idealny, skromny w postępowaniu z kobietami, subtelny i delikatny, prawdziwie „panna” Chopin – dał się uwieść rozwyzdronemu a wytrawnemu amantowi – „panu” Sand” (85).

Wydaje się, że podobnym przykładem twórczości literackiej nastawionej na efekt doraźny, a może nawet na skandal, jest opublikowany 90 lat później utwór drugorzęd nego niemieckiego pisarza Hermanna Richtera *Trzy kobiety. Powieść o Chopinie*⁵. Jak sugeruje tytuł, biografia kompozytora osnuta jest wokół trzech jego miłości: Marii Wodzińskiej, George Sand i Jane Stirling. Zasadnicza teza autora, o szczególnym znaczeniu kobiet dla osiągnięć artystycznych genialnego pianisty, to – jak stwierdzała jedna z recenzentek: „fałsz wierutny, którego nie wolno wmawiać nawet ludziom, nie wie dzącym nic o Chopinie, dla których książka ta w pierwszym rzędzie została napisana”⁶.

Powieść Richtera adresowana jest nie tylko do czytelników niewiedzących „nic” o polskim artyście, ale również do odbiorców poszukujących w biografii artysty nie tyle prawdy, ile sensacji, a może nawet skandalu. Dlatego też autor ze szczególnym upodobaniem podkreśla erotyczny charakter romansów Chopina. Oto charakterystyczny fragment przedstawiający jego spacer z Marią Wodzińską:

„Nagle Maria porwała Chopina w ramiona i poczęła go całować. Gorąco. Na miętnie. Niepowstrzymanie [...]” (77).

Podobnie, niemal identycznie i z użyciem podobnej konwencjonalnej metafory ki, charakterystycznej dla literatury popularnej, relacjonowany jest następny romans:

⁵ H. Richter, *Trzy kobiety. Powieść o Chopinie*, Warszawa, [1937]; oryginał wydano jako *Drei Frauen um Chopin. Roman*, Leipzig 1935.

⁶ J. Hoesick Hendrichowa, *Dwie nowe książki o Chopinie oraz jego listy*, „Śpiewak” 1937, nr 9, s. 108. Recenzja ta dotyczy niemieckiego pierwodruku powieści.

[George Sand] „[...] ujęła Chopina w ramiona i pocałowała go w usta. Po raz pierwszy.

Pocałunek ten palił go jak ogień piekielny. Doznał takiego samego uczucia, jak wtedy – na przyjęciu u księżnej Czarторыskiej – gdy po raz pierwszy ujęła go w ręce” (156).

Miłość jest zresztą przedstawiana konsekwentnie melodramatycznie, z użyciem efektów naiwnych i nieprawdopodobnych. Gdy Chopin otrzymuje list z informacją o zerwaniu zaręczyn z Marią Wodzińską, nie dość że we framugę okna w odpowiednim momencie uderza piorun, rozbijając szybę, to jeszcze opuszczony na rzeczony, aby dać upust swojej rozpacz, zasiada do pianina, trzymając w ramionach szkielet, który wcześniej, oczywiście przypadkowo, wyciągnął z szafy jego przyjaciela... (95-96).

Zgodnie z konwencją literatury popularnej wszystkie niejasności z biografii Fryderyka Chopina autor *Trzech kobiet* interpretuje w sposób pozbawiony wszelkich niuansów. Tak np. „wyjaśniona” jest właśnie sprawa zerwania związku z Wodzińską. Już w czasach Chopina wiedzano, że na taki właśnie koniec narzeczeństwa złożyły się przynajmniej dwie istotne przyczyny: stan zdrowia Chopina oraz uprzedzenia stanowe rodziny Marii; nie można również wykluczyć wpływu George Sand. Według Richtera winę ponoszą Wodzińscy, którzy, chcąc ratować swoją podupadłą sytuację materialną, postanawiają natychmiast wydać Marię za hrabiego Józefa Skarbka. Ojciec narzeczonej cel swój definiuje całkowicie jednoznacznie: „Najważniejsze jest: skąd zdobędziemy pieniądze? I to szybko – i niestety; dużo pieniędzy” (86). I tym razem Richter dość swobodnie traktuje fakty – w roku 1836, kiedy słowa te miały być wypowiedziane, Józef Skarbek miał dopiero 14 lat i chociaż by z tego względu trudno sobie wyobrazić jego małżeństwo z Marią Wodzińską.

Pisarz, zapewne, aby zainteresować czytelników niemieckich, „adaptuje” po wieściowego Chopina do tematyki, która może ich zainteresować: w jednym z najbardziej nieprawdopodobnych fragmentów księżna Marcelina Czarторыska informuje kompozytora:

„– Powstanie Rzesza niemiecka pod kierownictwem silnych Prus. A człowiekiem, który walczy o to z wytrwałą siłą woli, jest pan von Bismarck.

– Bismarck! – powtórzył Chopin. – Nazwisko to ma jakieś heroiczne brzmienie!

– Mam tu jego portret! – rzekła księżna, pokazując Chopinowi litografię przed stawiającą czołowego posła Landtagu pruskiego.

Chopin długo przyglądał się portretowi.

– Żelazne czoło, jasne, śmiałe oczy pod krzaczastymi brwiami... zdaje mi się, księżno, że to jest człowiek, który wywalczy zjednoczenie Niemiec” (286-287).

„Chopin – wielbiciel Bismarcka” jest absurdem nie tylko z powodu braku jakichkolwiek źródeł lub poszlak, które mogłyby takie sympatie kompozytora potwierdzać, ale przede wszystkim z powodów historycznych – w roku 1849, gdy kompozytor umierał, przyszły kanclerz został wprawdzie wybrany na posła do parlamen

tu pruskiego, ale był jeszcze postacią nieznaczącą i jest wręcz nieprawdopodobne, aby księżna Czartoryska lub Fryderyk Chopin mogli wiedzieć o jego istnieniu⁷.

Najciekawszym utworem „chopinowskim” powstałym pod koniec dwudziestolecia międzywojennego jest powieść Adolfa Nowaczyńskiego *Młodość Chopina*⁸. Dzieło to, dziś niedostrzegane przez badaczy twórczości autora *Wielkiego Fryderyka*⁹, może za interesować współczesnego czytelnika przede wszystkim oryginalnym kształtem artystycznym. Autor narratorem swojego utworu uczynił sędziwego Oskara Kolberga, po wieściowego pana „Colbergusa”, przyjaciela kompozytora z lat młodości, który, spędzając ostatnie lata swojego życia w Krakowie, „[...] ulubił sobie wracać wspominkami do tego Chopina, którego znał, tj. do... Fryderysia.

Tym, co się na Plantach przysiadali do staruszka, grzecznie wszczynając indagację, o chotnie opowiadał to i owo, z mozołem dobywając z pokładów reminiscencji różne detale, zastrzegając, że się może mylić, że może za wielką wagę przypisywać, że to mogło mu się poplątać, ale że bądź co bądź wspominki te są z pierwszego, najpewniejszego źródła, »ex autopsia«! (11–12)¹⁰.

W ten sposób Nowaczyński rozpoczyna gawędę, prowadzoną w charakterystycznym dla tego pisarza stylu, w której czytelnik znajdzie najważniejsze epizody z biografii prywatnej i artystycznej młodego Fryderyka oraz obszerną panoramę życia Warszawy w latach 20. XIX wieku. Postać narratora sugerować miała czytelnikom dokumentalny charakter całej opowieści, z drugiej strony jednak stanowiła pomysłowy „generalny wentyl dla wszystkich zarzutów”¹¹ co do nieprawdopodobieństw faktograficznych – staruszek Kolberg po ponad półwieczu miał prawo wiele faktów przeinaczać, a wiele innych nie pamiętać.

Tytułowy bohater powieści przedstawiany jest na szczegółowo zarysowanym tle rodzinnym – czytelnik dowiaduje się m.in. o dziejach pensjonatu prowadzonego przez Chopinów oraz poznaje codzienne życie i rozrywki jego mieszkańców. Nowaczyński unika legend z najwcześniejszego okresu dzieciństwa (co w logice świata powieściowego uzasadnione jest datami urodzenia narratora i głównego bohatera¹²). Najwcześniejsze wydarzenia (np. koncerty u Konstantego) relacjonowane są więc dość pobieżnie; szczegółowo natomiast przedstawia pisarz te epizody, których narrator Kolberg

⁷ Zob. np.: Ch. von Krockov, *Bismarck. Biografia*, przekł. M. Misiorny, J. Nowakowski, Warszawa 1998.

⁸ A. Nowaczyński, *Młodość Chopina*, Warszawa 1939. Korzystam z wydania: Warszawa 1948.

⁹ Nie znajdziemy analizy *Młodości Chopina* np. w pracy A. Kieżun, *Spór z tradycją romantyczną. O działalności pisarskiej Adolfa Nowaczyńskiego*, Białystok 1993.

¹⁰ *Wahrheit* – prawda, *Dichtung* – poezja (z niem.). Wyrażenie *Dichtung und Wahrheit* upowszechniło się za sprawą tytułu utworu J.W. Goethego *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (polski przekład: *Z mojego życia. Zmyślenie i prawda*), będąc parafrazą wyrażenia G.E. Lessinga *Erdichtung und Wahrheit*; występuje również u J.G. Jacobiego (H. Markiewicz, A. Romanowski, *Skrzydlate słowa*, Warszawa 1990, s. 298).

¹¹ Tak interpretował obecność narratora W. Hulewicz (tegoż: *Majorki i minorki minorum valorum...*, „Pion” 1939, nr 17, s. 6).

¹² O. Kolberg był o cztery lata młodszy od F. Chopina. W roku 1817, gdy Chopinowie przeprowadzili się do Pałacu Kazimierzowskiego, przyszedł twórca *Ludu* miał dopiero trzy lata; w tym roku ukazuje się drukiem pierwszy utwór siedmioletniego Chopina, a rok później ma miejsce jego słynny występ w Towarzystwie Dobroczynności i ukazuje się pierwsza recenzja.

mógł być świadkiem. Przedstawiając je, Nowaczyński nie zawsze preferuje te z nich, których źródło możemy znaleźć w literaturze przedmiotu. Potrafi również opisywać zdarzenia niewątpliwie fikcyjne, które jednak wydają się prawdopodobne. Chcąc np. przedstawić wielokrotnie opisywane amatorskie przedstawienia teatralne z udziałem dzieci Chopinów, tworzy humorystyczny epizod o „żywym obrazie”, w którym Fryderyk i Ludwika odgrywają role króla Zygmunta i Barbary Radziwiłłówny. Do klasycznej sceny historycznej bohater powieści wprowadza jednak istotną innowację kostiumo logiczną – „ostatni z Jagiellonów” ubrany jest w „różne różności dziwaczne francuskiego obrządku, jakieś pstre fartuszki, jakieś tałesy czarno białe, kielnie, trójkąty” (38), wyciągnięte z szuflady Mikołaja Chopina. Efekt tak przedstawionego „żywego obrazu” jest piorunujący – spektakl przenosi się na widownię: ojciec Fryderyka skonfundowany ujawnieniem swojego stroju wolnomularskiego zarządza natychmiastowe opuszczenie kurtyny, ksiądz kanonik „pożegnał się z panią domu naburmuszony [...] i odtąd już noga jego tu nie powstała”, a pozostała część widzów wybucha homeryckim śmiechem. Opierając się więc na informacjach o domniemanych związkach Mikołaja Chopina z masonerią, pisarz stworzył epizod (sam w sobie fikcyjny), który przedstawia teatralne fascynacje młodego Chopina.

Powieść Adolfa Nowaczyńskiego napisana jest z dużym poczuciem humoru, językiem z lekka archaizowanym, z nielicznymi wtrąceniami francuskimi i łacińskimi. Atrakcyjny styl sprawił, że *Młodość Chopina* została życzliwie przyjęta przez krytykę literacką. Pisarz został uhonorowany za to dzieło nagrodą tygodnika „Prosto z Mostu”¹³. Ze współczesnych badaczy entuzjastycznie o utworze tym pisze Jakub Malik¹⁴.

Na początku lat 50. XX wieku ukazała się powieść *Kształt miłości* Jerzego Broszkiewicza¹⁵. Dzieło to jest jednocześnie jedynym powojennym utworem prozatorskim o Chopinie, którego pierwszemu wydaniu towarzyszyła autentyczna debata krytyków literackich z udziałem badaczy, m.in. Kazimierza Wyki, Romana Zimanda i Andrzeja Kijowskiego¹⁶. Wszyscy uczestnicy debaty zgadzali się, że *Kształt miłości* to *vie romancee*, powieść biograficzna, której autor próbuje rekonstruować życiorys

¹³ Na łamach tego pisma ukazała się entuzjastyczna recenzja *Młodości Chopina* pióra Stanisława Piaśnickiego – wnioski, do których dochodził recenzent, najlepiej wyjaśnia tytuł jego pracy: *Najpiękniejsza książka Nowaczyńskiego* („Prosto z Mostu” 1939, nr 6, s. 1).

¹⁴ „[...] w 1939 roku, po ponad czterdziestu latach kariery pisarskiej, Nowaczyński publikuje swoją pierwszą (!) powieść: *Młodość Chopina*. Książkę ogromnie erudycyjną, arcyciekawie napisaną, pełną mało znanych, a wyszperanych przez Nowaczyńskiego w archiwach, Chopinowskich faktów. Opowieść starego Oskara Kolberga o ostatnich dniach Fryderyka Chopina w Warszawie, opowieść o dojrzewaniu artysty, swego rodzaju »portret artysty za czasów młodości«. Aż dziw bierze, że dziś, nawet wśród wielbicieli Chopina, powieść ta nie jest znana, że przegrała rywalizację z *Latem w Nohant* Jaśkowa Iwaszkiewicza” (J. Malik, *Adolf Nowaczyński. Między modernizmem a pozytywizmem*, Lublin 2002, s. 385).

¹⁵ J. Broszkiewicz, *Kształt miłości*, (t. 1 – 1950, t. 2. – 1951). Korzystam z wydania: Warszawa 1967.

¹⁶ Spośród około dwudziestu artykułów i recenzji na temat *Kształtu miłości* warto wspomnieć: J. Kwiecińskiego, *O koniecznym kształcie*, „Nowa Kultura” 1950, nr 50; W. Roli [Wacława Sadkowskiego], *Kształtem miłości piękno*, „Tygodnik Powszechny” 1950, nr 29; Andrzeja Kijowskiego, *Kształt miłości* (op. cit.); Z. Macużanki *Opowieść o Szopenie*, „Polonistyka” 1951, nr 5; Kazimierza Wyki, *Prawda i wielkość Chopina*, „Nowa Kultura” 1951, nr 38; R. Zimanda [rec. bez tytułu], „Twórczość” 1951, nr 10. Bardziej kompletną listę podaje K. Michałowski, op. cit.

i dzieło twórcy¹⁷. Nikt nie kwestionował prawa pisarza do korzystania z dużej swobody w interpretacji historycznego bohatera. Podkreślano natomiast umiar autora w posługiwaniu się anegdotą oraz wystrzeganie się sensacyjności. Kazimierz Wyka pochwalał, iż Broszkiewicz nie jest biografem „plotki i alkowy”¹⁸, Andrzej Kijowski za uważał odebranie „wielkiego człowieka» mieszczańskiej legendzie i plotce”, a Roman Zimand doceniał, że „Chopin Broszkiewicza nie jest ani odzianym w togę marmurowym bohaterem, ani skarykaturowanym »wielkim człowiekiem w pantoflach«. [...] wraz z *Kształtem miłości* zniknął fałszywy i zakłamany Chopin dandys, Chopin widziany w cieniu Delfiny Potockiej”. W jakiejś mierze na docenienie tych walorów *Kształtu miłości* wpłynęła, traktowana wtedy bardzo poważnie, sprawa rzekomych listów Chopina do Delfiny. Zgodnie z ideologią epoki chwalono włączenie kompozytora „w tętna postępowej ideologii europejskiej”, „dojrzewanie polityczne Chopina” oraz informowano, że kompozytor był „o wiele większym i prawdziwszym rewolucjonistą od autorki nieszczęsnej *Lukrecji Floriani*”¹⁹.

Jerzemu Broszkiewiczowi – w książce pisanej na przełomie lat 40. i 50.! – udało się w zasadzie uniknąć wielu socrealizmu, co również poświadczają, przeradzające się dziś w pochwały powieści, rytualne zarzuty ówczesnych recenzentów. Roman Zimand pisał wtedy, że Broszkiewicz zapomniał o „świeckości” Chopina oraz zrezygnował z tego, co było w tej twórczości „ludowe i rewolucyjne”; Kazimierz Wyka zaś wytykał brak podkreślenia sympatii Fryderyka dla wolteriańskich poglądów ojca, za kończenie książki „gdzieś na roku 1846” (co jest „bardzo niesłuszne ideologicznie”) oraz „narowy i pomysły ekspresjonistyczne: kawałkowanie akcji, rozdrażnienie formy”, a więc pewnie formalizm... Co ciekawe, samemu Broszkiewiczowi udało się nawet w powieści zamieścić sygnały, które świadczą o programowej apolityczności Chopina: „Fryderyka nikt nie nazwie politykiem.

Bywając gościem w »Dziurce«, kawiarence [...] siadywał przy jednym stoliku z ludźmi, którzy w politycznych materiach mieli swój sąd. I to sąd bardzo podszyty jako bińskimi – czy dekabrystowskimi ideami. Na pewno był świadkiem niejednej gorącej, a »gorszącej« dyskusji.

Wiemy tylko tyle: słuchał i milczał.

U pani Sand – czy to w Nohant, czy na rue Pigalle – bywali Piotr Leroux, Blanc, Ledru Rollin, Delacroix... ci ludzie mówili o rewolucji z pasją rewolucjonistów [...]. Znowu wiemy o nim tylko tyle, że: słuchał i milczał” (17–18).

W *Kształcie miłości* znajdziemy również fragmenty, które nie poprzestają na informacjach o apolityczności Fryderyka, ale mówią nam o postawie ideowej Cho-

¹⁷ Chociaż Jerzy Kwieciński kwestionował taką kwalifikację gatunkową, pisząc: „utwór Broszkiewicza nie jest powieścią. [...] Między jedną sceną powieściową a drugą pojawia się autor, komentarzem zawieszając działanie fikcji. Intencji antypowieściowych więc nie skrywa” (J. Kwieciński, op. cit.).

¹⁸ W domyśle: tak jak plotkarz T. Boy Żeleński.

¹⁹ R. Zimand, op. cit.; „autorka nieszczęsnej *Lukrecji Floriani*” to oczywiście George Sand. Powieść ta w zawołowanej formie atakowała Chopina i była jednym z powodów zerwania romansu autorki z kompozytorem.

pina, która pozostawała w wyraźnej sprzeczności z „rewolucyjnością” i „tendencjami postępowymi”:

Prawdą jest bowiem, że Fryderyk był dandysem z morskiej pianki. Że raz go znowu „bóstwo z różą we włosach czarnych zachwytiło”. Albo: że po godzinnej rozmowie Fryderyka i Delacroix na temat wspólnych podobieństw barwy muzycznej i barwy malarskiej, ci dwaj zapomnieli o owych sprawach na rzecz... angielskiego krawca, u którego ubierał się Fryderyk, a u którego Delacroix chciał sobie sprawić ciepły i lekki zarazem surdut (15–16).

Jak krytycy recenzujący powieść mogli we Fryderyku Chopinie stworzonym piórem Broszkiewicza dopatrzeć się „rewolucjonisty dojrzewającego politycznie do włączenia się w nurt postępowej ideologii europejskiej”, pozostanie już pewnie ich tajemnicą. Jedynym wytłumaczeniem może być tylko wielkość artysty, którego za wszelką cenę, zgodnie z faktami lub nawet wbrew nim, trzeba było uczynić przedstawicielem „najbardziej postępowej ideologii”.

Powieść Gustawa Bojanowskiego *Tydzień w Antoninie*²⁰ oparta jest na rekonstrukcji pobytu Fryderyka Chopina w wielkopolskiej posiadłości Radziwiłłów. 19 letni pianista gościł tam w pałacu księcia Antoniego Radziwiłła, kompozytora i mecenasa sztuki, namiestnika Wielkiego Księstwa Poznańskiego oraz jego córek: Wandy i Elizy. Często pojawiają się w powieści dopełnienia miejsc znanych z korespondencji kompozytora. Gdy księżniczka Eliza prosi Chopina o nuty Poloneza f moll, pianista informuje ją, że poprosi o to Tytusa Woyciechowskiego, który jest posiadaczem rękopisu utworu (w pisanym już w Warszawie liście Fryderyk prosił przyjaciela o spełnienie życzenia panny Radziwiłłówny). Interesującym pomysłem pisarskim Bojanowskiego jest wykorzystanie jako literackiej inspiracji wykonanego przez Elizę Radziwiłłównę rysunku przedstawiającego wiejskich muzyków – Marcina Sybę i Józefa Nadobnego²¹. Nic nie wskazuje na to, aby powstanie tego szkicu miało związek z pobytem Chopina w majątku Radziwiłłów; pisarz na potrzeby powieści rekonstruuje jednak dzieje znajomości grajków z warszawskim muzykiem. Dowiadujemy się więc, że artysta kilkakrotnie sprowadzał ich do Antonina, gdzie „ku zdziwieniu księcia i zgorzeniu księżnej” wykonywali wielkopolskie tańce i piosenki. Gdy Chopin słucha ich gry, ubrani są dokładnie tak, jak to uwieczniła na swoim rysunku księżniczka Eliza (zgadzają się nawet takie szczegóły, że Syba nosi długie buty, a Nadobny jest bosy...).

Podstawowy dokument źródłowy do rekonstrukcji pobytu Chopina w Antoninie – list kompozytora do Tytusa Woyciechowskiego – akcentuje jego przyjaźń z Wandą i Elizą Radziwiłłównami. Ze wzmianki o „dwóch Ewach”, „nadzwyczaj uprzejmym i dobrym, muzykalnym, czułym istotach”, oraz o „ustawianiu paluszków” jednej z nich podczas lekcji wyciągano wniosek o głębokim uczuciu, które miało wiązać Chopina z córkami gospodarza. Bojanowski dość ostrożnie podchodzi do tej kwestii, nie próbuje

²⁰ G. Bojanowski, *Tydzień w Antoninie. Opowieść o Chopinie*, Warszawa 1956. Korzystam z wydania: Warszawa 1960.

²¹ W edycji powieści, z której korzystam, rysunek zamieszczony jest na wklejce po stronie 224.

jąc sugerować romansu. Księżniczki, zwłaszcza portretująca go Eliza, traktują przybyś z Warszawy z ogromną sympatią, co jednak tłumaczy ich wcześniejsza znajomość.

Tydzień w Antoninie ma, oprócz wyżej przedstawionego tematu chopinowskiego, jeszcze jeden ważny wątek, związany z konfliktem Antoniego Radziwiłła z chłopami z należącej do niego wsi Dębница; antagonizm ten ma również swój wymiar narodo wościowy – po stronie właściciela Antonina staje jego niemiecka służba oraz pruskie wojsko. Czytelnik znający spory badaczy na temat ewentualnej partycypacji księcia w finansowaniu nauki młodego Fryderyka dostrzeże we wspomnianym sporze jeden z elementów charakterystyki arystokracji. Niedawny namiestnik Księstwa Poznańskiego ukazany jest w powieści raczej jako kosmopolita²², chociaż Bojanowski nie odważa się wysunąć pod jego adresem oskarżenia o zdradę narodową; gdy dębnickich chłopów atakuje szwadron pruskiej kawalerii, pisarz przytacza dwie wersje tłumaczące związek tej napaści z księciem – wedle jednego z leśników stało się to z aprobatą Radziwiłła, według jednego ze strzelców nic on nie wiedział o planowanej interwencji (245–246). Z szacunkiem autor podchodzi do artystycznych talentów księcia, który w rozmowach z Chopinem okazuje się kompetentnym muzykiem, uznającym przy tym własną niż szość wobec młodszego, ale bardziej utalentowanego kolegi²³. Temat książęcej pomocy finansowej dla Fryderyka lub jakiegokolwiek protekcji nie pojawia się w ich rozmowach²⁴.

Niekiedy autorzy powieści o Chopinie eksploatują wątki, które nie znajdują żad nego potwierdzenia w stanie dotychczasowej wiedzy o epoce, a czasem nawet pozo stają w rażącej z ową wiedzą sprzeczności. W powieści *Fryderyk Tadeusz Łopalew ski* na prawie dziesięciu stronach przedstawia dzieje znajomości Chopina z Juliuszem Słowackim. Do zapoznania się tych dwóch artystów – wedle chronologii powieścio wej – miał doprowadzić Antoni Edward Odyniec w salonie Teresy Kickiej, między po wrotem Chopina z Wiednia a jego ostatecznym wyjazdem z kraju, a więc w drugiej połowie 1929 roku lub w roku 1830. Chopin był już wtedy uznanym artystą, opromie nionym sławą krajowych i zagranicznych sukcesów, Słowacki zaś początkującym po etą, znanym chyba tylko z racji skojarzeń ze swoim słynnym ojcem²⁵. Sława ojca jest zresztą przyczyną irytacji Juliusza podczas jego prezentacji przed Julianem Ursynem Niemcewiczem. Autor *Śpiewów historycznych* na wiadomość, że stoi przed nim „gość z Litwy, poeta”, domyślnie dopowiada, że to pewnie Mickiewicz („wyobrażałem go sobie starszego”). To jednak nie koniec konfuzji młodego poety; gdy nieporozumienie

²² Taki też wizerunek A. Radziwiłła wyłania się z pracy Stanisława Karwowskiego, *Historia Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, t. 1, Poznań 1913 (książę stawał na przymierze Polaków z Hohenzollernami – rozdz. o jego działalności na s. 23–28).

²³ Dziś muzykolodzy przyznają Radziwiłłowi pewne umiejętności artystyczne; nie miał więc racji je den z recenzentów powieści, według którego arystokrata ten zajmował się grą „po dyletancku” (zob. J. Koskowski, *Książka, o której się mówi*, „Kurier Polski” 1957, nr 40, s. 4).

²⁴ Narrator powieści informuje natomiast czytelników, że księcia Antoniego Radziwiłła upatrzyli na protektora dla Chopina Wiesiołowscy, za aprobatą rodziców kompozytora. On sam nie liczył na to, będąc przekonany, że „laska pańska na pstrym koniu jeździ i że najlepszym protektorem artysty, choć by genialnego jest praca” (75). Cytowane słowa są niemal dokładnie przytoczone z listu Chopina do T. Woyciechowskiego 1829 (*Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, s. 109–110).

²⁵ Debiut Słowackiego to powieść poetycka *Hugo* w almanachu *Melitele* z roku 1830.

wyjaśnia się za przyczyną gospodyni, która ujawnia nazwisko swego gościa, Niemcewicz brnie dalej w ślepe zaułki pogłębiając, komiczne *qui pro quo*:

– Czytałem gdzieś jakieś ody Euzebiusza Słowackiego i coś jeszcze prozą o prawidłach poezji i wymowy.

– To pisał mój ojciec – powiedział Słowacki.

– Cieszę się w takim razie. Pozdrów go waść ode mnie.

– Profesor Słowacki zmarł piętnaście lat temu – wtrącił się Odyniec.

– A, to szkoda... Wieczny mu odpoczynek – rzekł Niemcewicz i uśmiechnął się do starej wojewodziny, która wzywała go niecierpliwymi gestami. – Ta baba zanudzi mnie na śmierć – mruknął odchodząc.

Słowacki, z trudem hamując wzburzenie, mówił do Odyńca:

– Sprowadziłeś mnie tutaj chyba na urągowisko. Nie zniosę tego dłużej, wyjdę zaraz.

– Niepotrzebnie się irytujesz, kochany Julku. Masz okazję poznać w tym domu ludzi bardzo znacznych, co mogą ci się przydać w Warszawie, póki jesteś skromnym urzędnikiem... Nie bądź zarozumiały, pokora niebiosa przebija. A oto i Chopinek!"²⁶.

Tadeusz Łopalewski tworzy we *Fryderyku* bardzo sugestywny i jednoznacznie pejoratywny wizerunek poety. Powieściowy Słowacki to człowiek wrażliwy (i drażliwy!), zakompleksiony w kwestii swego prowincjonalnego pochodzenia i przeczulony na punkcie honoru. Chopinowi zazdrości sławy i salonowego obycia. Frustrację poety pogłębia jeszcze przypadkowa zamiana kapeluszy; roztargniony Słowacki zabiera nakrycie głowy Chopina. Gdy kompozytor przychodzi po swoją własność, okazuje się, że kapelusze właściwie są identyczne, z tym, że Chopinowski jest „wiedeński”, a ten Słowackiego jest tylko warszawski, wileński lub może zgoła... krzemieniecki. Poecie przechodzi przez głowę nawet pomysł pojedynku, lecz delikatność Chopina sprawia, że między obydwoma artystami zawiązuje się nić sympatii. Na koncercie Fryderyka Juliusz grzecznościowo „klaskał także, chociaż nie mógł stłumić uczucia zawiści”. Miarą jego rozgoryczenia może być rozpaczliwy jęk: „Ach, czemu nie studiowałem Bacha zamiast Byrona!” (218).

Cała powieściowa historia znajomości dwóch romantyków jest opowiedziana z dużą dozą humoru, w sposób barwny i intrygujący. W konfrontacji z dzisiejszą wiedzą o Chopinie i Słowackim cały ten epizod wymaga jednak co najmniej kilku do powiedzeń. Po pierwsze: nie jest całkowicie oczywisty sam fakt ich znajomości już w Warszawie. Karol Stromenger w „Kronice życia” Chopina z roku 1949 uważał, że do poznania artystów doszło dopiero na emigracji, w roku 1831²⁷. Franciszek German w roku 1960 był przekonany, że do zawarcia znajomości doszło jeszcze w Warszawie, chociaż jednocześnie stwierdzał brak jakichkolwiek świadectw fakt ten poświadczających: „Brak dowodów bezpośrednich skłania do przyjęcia takiego przypuszczenia, a raczej przekonania, gdyż jest rzeczą wprost niemożliwą, by Chopin i Słowacki, obracając się w tych samych kołach i w kręgu wspólnych znajomych, nie zetknęli

²⁶ T. Łopalewski, *Fryderyk*, Lublin 1975, s. 196–197.

²⁷ K. Stromenger, B.E. Sydow, *Almanach chopinowski 1949*, [b. m. wyd.] 1949, s. 22.

się z sobą i nie zaznajomili²⁸. Mieczysław Tomaszewski w swej monografii wspomina o kontaktach obydwu artystów dopiero podczas ich pobytu na emigracji²⁹.

Łopalewski, sytuując początek znajomości – tyleż efektowny, co i niefortunny – już w Warszawie, nie opiera się więc na żadnych źródłach, lecz tworzy własną legendę. Również sugerowana przez pisarza sympatia, z jaką obydwaj artyści mieli się pożegnać po pierwszym warszawskim spotkaniu, wydaje się nieprawdopodobna. Dowodem wyraźnej niechęci Słowackiego wobec starszego o rok kolegi jest kilka wypowiedzi poety w *Listach do matki*. Najbardziej znana pochodzi z listu z roku 1845:

„Jest zwyczajem Anglików, zwłaszcza w klasie piwowarów i ludzi grubych, krwistych organizacji, że co miesiąc używają emetyku, a bez tego zabiegliby krwią, obrosli sadłem, stracili wszelką myśl i energiją. Dla tych ludzi Bóg stworzył dawno emetyk, a teraz przysłał doskonalsze lekarstwo, to jest denerwującą muzykę Chopina.

Gdy zobaczysz taką ciężką istotę, nad którą ciało utrzymuje codzienne zwycięstwo, radź jej jedną lub drugą kuracją – lecz lękaj się obu dla ludzi wywiedzionych i schorzałych, bo po emetyku część ciała własnego wyrzuca, a po koncercie Chopina część duszy własnej utracą.

[...] Widziałeś Ty, aby kto nazajutrz po rozczuleniu wielkim, przez Chopina muzykę sprawionym, stał się lepszym, piękniejszym, litośniejszym, wyrósł na bohatera?”³⁰.

W powieści pojawiają się jednak również symptomy sugerujące podstawową wiedz autora powieści o znajomości Chopina i Słowackiego. Łopalewski wspomina m.in. o fizycznym podobieństwie obydwu artystów. Już na początku wizyty w salonie pani Kickiej Słowackiego spotyka upokorzenie, gdy matka gospodyni salonu, niedowidząca i niedosłyszająca wojewodzina, kilkakrotnie uparcie myli młodego poety z Chopinem, a nawet rozgniewana wrzeszczy na przybysza z Wilna: „Dlaczego on nie chce grać?” (s. 195). Widząc Fryderyka, sam Słowacki zdaje sobie sprawę z uderzającego podobieństwa między nimi: „Musiał przyznać, że istotnie było trochę podobieństwa między nimi: ten sam wzrost i kształt postaci, tak samo młody wiek, i nawet w sposobie wiązania chustki na szyi, w kroju fraka każdy mógł łatwo spostrzec coś wspólnego”³¹.

Sugerowane przez Łopalewskiego podobieństwo znajduje oparcie w liście poety do matki z 1838 roku, kiedy to Słowacki, w reakcji na plotkę o małżeństwie Fryderyka, pisał: Mówią, że się Szopen z Marią Wodzińską, a niegdyś moją Marią, ożenił – może poszła za niego trochę z przyjaźni dla mnie, bo mówią ludzie, że Szopen do mnie jak dwie krople wody podobny (292). Niechęć poety do Chopina można zresztą uznać za w pełni odwzajemnioną; Fryderyk Hoesick pisał, że kompozytor „nie lubił [...] Słowackiego, nie doceniając go jako poety i nie mając

²⁸ F. German, *Chopin i literaci warszawscy*, Kraków 1960, s. 136.

²⁹ M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998.

³⁰ J. Słowacki, *Dzieła wybrane*, pod red. Juliana Krzyżanowskiego, t. 6, *Listy do matki*, opr. Zofia Krzyżanowska, Wrocław 1990, ss. 391, 393. Emetyk to środek wywołujący wymioty.

³¹ T. Łopalewski, op. cit., s. 197. Po wcześniej wspomnianej zamianie kapeluszy Chopin zauważa, że obydwaj mają nawet ten sam obwód głowy (*ibidem*, s. 199).

najmniejszej sympatii dla człowieka, podrażniony niemiłe, gdy go czasami porównywano z autorem *Lilli Wenedy*, gdy się dopatrywano niejakiego podobieństwa między nimi³². Wydaje się więc, że w tym przypadku Łopalewski przenosi emigracyjną obu stroną niechęć artystów – ugruntowaną w dużej mierze za przyczyną pechowej miłości do Wodzińskiej – na grunt stosunków warszawskich.

Zupełnie inny kształt artystyczny reprezentuje współczesna powieść *Preludia*³³, której autorem jest Peer Hultberg, duński literaturoznawca i prozaik interesujący się literaturą i kulturą polską. Tematem utworu jest dzieciństwo i młodość Fryderyka Chopina. Gdybyśmy chcieli znaleźć literackiego patrona dla autora powieści, to zapewne trzeba by się odwołać do Jamesa Joyce’a i jego *Ulyssesa*. Technika pisarska *Preludiów* wydaje się mieć dużo wspólnego z właśnie Joyce’owskim „strumieniem świadomości”, pełnym osobistych wynurzeń ujętych w formę długich, skomplikowanych pod względem budowy gramatycznej zdań, pełnych powtórzeń i naśladujących naturalny rytm wypowiedzi językowej.

Preludia, mimo skromnej objętości (książka liczy tylko 200 stron) pokazują w sposób artystycznie niezwykle interesujący i wywodzący się z rozmaitych artystycznych inspiracji³⁴, rozwój Chopinowskiego geniuszu. Z pierwszych kart wyłania się portret psychologiczny wrażliwego dziecka; pod koniec dzieła mamy już do czynienia z nie zwykle zdolnym uczniem, a nawet z przeczuwającym swój talent kompozytorem. Matka Frycka tak oto relacjonuje swe pierwsze spostrzeżenia:

„Gdy tylko usłyszysz muzykę, nie, nie przerywaj mi teraz, pamiętam, mama pamięta, gdy tylko Frycek słyszał muzykę, nie miał jeszcze dwóch latek, pamiętam dokładnie, matka pamięta takie rzeczy, byłeś niemowlęciem, leżałeś przy mej piersi, wystarczyło, że zaśpiewałam piosenkę, a już Frycek reagował, z innymi dziećmi było inaczej, tylko Frycek reagował [...], gdyby widział pan promieniejące oczy Frycka, po wysłuchaniu pierwszych dźwięków wystukanych przez Frycka na fortepianie, nie, wiedzieliśmy, mój mąż i ja, w tym momencie, niezwykle dziecko [...], matka przeczuwa coś takiego” (191).

Natomiast już świadomy swojego geniuszu kilkunastoletni artysta tak oto opowiada o swoich muzycznych poszukiwaniach:

„Poczyniłem poprawki w mej fudze, nadal jednak jest trzygłosowa, czterogłosowa, nie odważę się skomponować, to jest coś wyłącznie dla Bacha, czy nie można by jej nazwać podwójną fugą, niektórzy uznaliby może, że to kontrapunkt, ale na swój sposób jest to też temat, na swój sposób, podwójna fuga, skomponowałem trzygłosową podwójną fugę, to prawda, co o niej powiedział pan Elsner, były w niej równoległe kwinty i równoległe oktawy...” (190).

Warszawski świat z początku XIX stulecia poznajemy oczami małego Frycka. To on jest narratorem większości krótkich obrazków, które składają się na powieść. Nie

³² F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. IV, Kraków 1968, s. 44.

³³ P. Hultberg, *Preludia*, przełożyła Maria Krzysztofiak, Poznań 2002.

³⁴ Jeden z recenzentów znajduje w powieści wpływy poetyki R.M. Rilkego (J. Zieliński, *Kiedy Hummel*, „Nowe Książki” 2003, nr 11, s. 40–41).

które z nich oparte są na powszechnie znanych i wielokrotnie literacko eksploatowanych epizodach z życia młodego Chopina (nagroda – zegarek od Catalani, koncerty w salonach warszawskich, występ przed matką cara). Inne, korzystając z praw artystycznie wiarygodnej fikcji, przedstawiają wydarzenia prawdopodobne (koncert u księcia Konstantego). Jednym z ciekawszych pomysłów autora jest zapewne opis marzeń Frycka o karierze w wielkim świecie:

„Będę grał, zagram dla królów i cesarzy, i zagram dla cara. Zagram w Sankt Petersburgu. Będę nadwornym pianistą cara. [...] Będę uświetniał każdą uroczystość, i po każdym występie zapanuje całkowite milczenie. Wieczorami, kiedy car będzie sam. Powie wtedy, o, Chopin, chodź tu, przywołajcie zaraz Chopina, i ja przybędę, car jest sam, gram, a on słucha tylko mnie, zastanawia się i rządzi, słuchając mnie, obmyśla losy milionów, słuchając mnie. Potrafię wpłynąć na niego poprzez moją muzykę, na sze małe królestwo kongresowe poszerzy granice i stanie się wielką Polską, jak kiedyś, przed pięćdziesięciu laty, Polska i Litwa, od morza do morza...” (199).

Czytając *Preludia* poznajemy również rodzinę Chopina: rodziców i siostry, służącą, jego pierwszych nauczycieli Wojciecha Żywnego i Józefa Elsnera, doktora Malcza i całą galerię rzeczywistych lub wymyślonych przez autora postaci, z których każda jest na swój sposób charakterystyczna. Hultberg imponuje czytelnikowi doskonałą znajomością biografii kompozytora oraz wiedzą na temat warszawskiego życia towarzyskiego, kulturalnego i politycznego w początkach epoki Królestwa Kongresowego. W dzieciństwie kompozytora pisarz odnajduje nie tylko początkowy etap rozwoju muzycznego geniusza, ale również przeróżne szczegóły, ciekawostki i biograficzne drobiazgi, które przybliżają nam postać Chopina jako wrażliwego człowieka pełnego nie tylko romantycznego uroku, ale również wypełnionego zaiste freudowskimi lękami i obsesjami. O „dorosłym” Chopinie wiemy np., że – podobnie jak ojciec – wręcz panicznie bał się, iż może zostać pochowany w letargu jako żywy człowiek. Peer Hultberg źródło tej obsesji odnajduje w opowieści Mikołaja Chopina, który, jeszcze w czasie po bytu we Francji, miał być niemal naocznym świadkiem pogrzebania żywcem znane go mu człowieka. Opowieści jakby żywcem wzięte z romantycznych ballad wypełnionych czy to sennie frenetycznymi, czy to realnymi koszmarami pojawiają się zresztą w *Preludiach* wielokrotnie.

Oryginalna forma powieści przy bliższej lekturze okazuje się jednak wręcz fascynująca. Hultberg nie nuży czytelnika monotonną narracją, lecz stara się na wszelkie sposoby urozmaicać jej tok. W książce odnajdziemy nawiązania do innych tekstów i form literackich i muzycznych (np. do psalmów i ballad). A że Chopin to wszak twórca romantyczny, więc autor, kreując jego biografię, nawiązuje do „uświęconych” w naszym romantyzmie sposobów opowieści o artystach tej epoki; gdy czytamy np. fragment: „Dziecię śmiertelnego padołu, skąd przybywasz? Czemu wzrok twój taki zatroskany i czemu oczy twe czerwone są od łez?” (185), widzimy w nim niewątpliwie nawiązanie do początku drugiej części *Nie Boskiej komedii* Zygmunta Krasińskiego, gdzie autor, w podobny sposób stylizując swoją wypowiedź, pisze o Orciu: „Czemu dzie

cię nie hasasz na kijku [...]. Co znaczą twoje błękitne oczy, pochylone, choć żywe, pełne wspomnień, choć ledwo kilka wiosen przeszło ci nad głową?”

Hultberg kończy „preludia” do dorosłego życia Chopina w chwili, gdy „za dwa lata” ma on pójść do gimnazjum. Frycek rozpoczął pozadomową edukację – wprawdzie nie w gimnazjum, lecz w liceum – w roku 1823, mając 13 lat. Akcja *Preludiów* przedstawia więc właściwie tylko pierwszych 11 lat z biografii artysty. Książka podejmuje temat chopinowski w prozie w sposób nowatorski. Dzięki temu możemy od nowa spojrzeć na epokę oraz, tak dobrze zdawałoby się znany, życiorys Chopina i dostrzec w nim ciągle coś nowego i bliskiego czytelnikom z pokolenia, które obchodzi dwusetną rocznicę urodzin kompozytora.

Osobliwym curiosum wśród literatury wykorzystującej biografię oraz twórczość Fryderyka Chopina jest, przygotowana najwyraźniej z okazji dwusetnej rocznicy urodzin kompozytora, powieść *Manuskrypt Chopina*³⁵. Na okładce książki możemy przeczytać, że jest to „wciągający kalejdoskop zagadek i zbrodni” oraz „genialny thriller piętnastu autorów”. Z minirecenzji na „skrzydełku” okładki dowiadujemy się, iż pomysłodawcą powieści był Jeffrey Deaver, który „wymyślił postaci oraz zawiązał akcję”³⁶, a każdy z pozostałych autorów napisał po jednym rozdziale.

Bohaterowie powieści, jak przystało na thriller, są wyraziście spolaryzowani. Do bro reprezentują: tropiący w przeszłości zbrodniarzy wojennych, a w czasie powieściowych wydarzeń samotnie niczym szeryf walczący ze złem Harold Middleton, inspektor warszawskiej policji Józef Padło i kochająca go (z wzajemnością) agentka FBI M.T. Connolly³⁷. Ciemna strona to złowrogi i tajemniczy Faust i wykonujący jego polecenia Vukasin. Pomiędzy tymi skrajnościami znajduje się kilkunastu innych bohaterów, najczęściej nieświadomych mechanizmów rządzących głównym konfliktem, którzy w większości stają się ofiarami kolejnych zbrodni wypełniających stronicę książki. Ze specyfiką gatunku związane są również częste zmiany miejsca wydarzeń – akcja powieści toczy się w Krakowie, Warszawie, Rzymie, Namiibii oraz kilku miejscowościach w Stanach Zjednoczonych.

Rola Fryderyka Chopina w powieści jest czysto formalna, dobrze ilustruje ją dialog toczący się między dwójką bohaterów:

„– Słyszałeś kiedyś coś Chopina, Emmett?

– Pewnie.

– Co napisał?

– Ten kawałek.

– Taki?

³⁵ Jeffery Deaver, Lisa Scottoline, Lee Child, Joseph Finder, David Hewson, Peter Spiegelman, S.J. Rozan, Erica Spindler, John Ramsey Miller, James Grady, P.J. Parrish, Jim Fusilli, David Corbett, John Gilstrap, Ralph Pezzullo, *Manuskrypt Chopina*, przeł. Łukasz Praski, Warszawa 2009 (wydanie anglojęzyczne jako *The Chopin manuscript* w roku 2008).

³⁶ Ponieważ kolejne rozdziały książki nazwane są imionami i nazwiskami autorów, możemy dowiedzieć się, że Deaver napisał rozdział pierwszy oraz dwa ostatnie.

³⁷ Powieściowa M.T. Connolly ma wprawdzie imię (Marion), lecz z jakichś powodów nie darzy go sympatią i dlatego przez przyjaciół zawsze nazywana jest inicjałami.

– No wiesz, ten znany” (185).

Historyczny kontekst dla powieściowych wydarzeń stanowi konflikt w byłej Jugosławii rozpoczynający się w końcu ubiegłego wieku. Wśród bohaterów *Manuskryptu Chopina* znajdziemy osoby, organizacje i wydarzenia, o których jeszcze niedawno było głośno: Milošević, Rugowa, UÇK (Armia Wyzwolenia Kosowa), masakra w Srebrenicy, zamachy 11 września. Powieściowa intryga koncentruje się wokół poszukiwań tytułowego „manuskryptu Chopina” zawierającego zapis nieznanej sonaty na fortepian i orkiestrę kameralną. Aby rzecz była bardziej intrygująca, w rękopisie tym ma być zamieszczona receptura na sporządzenie specyfiku, za pomocą którego możliwe będzie dokonanie gigantycznego zamachu wielokrotnie przekraczającego wszystkie dotychczas znane tragedie spowodowane przez grupy terrorystyczne. Nie jest do końca jasne pochodzenie tego przepisu w manuskrypcie (bo przecież nie mógł go tam zamieścić sam Chopin?), w każdym razie sam rękopis pod koniec powieści odnajduje się i światowa prapremiera cudownie odnalezionego dzieła ma się odbyć w Waszyngtonie, w atmosferze charakterystycznej dla wielkich wydarzeń popkultury: aby spotężować napięcie, autorzy powieści każą terrorystom przygotować podczas owego koncertu zamach, w którym rolę detonatora ma odegrać oczywiście... muzyka Chopina. Mikrofon umieszczony pod fortepianem ma wychwycić charakterystyczną sekwencję dźwięków, przekazać sygnał do komputera, który spowoduje eksplozję zbiorników ze śmiertelnościm gazem. Oczywiście, dzięki Middletonowi oraz funkcjonariuszom FBI zamiar ów jest udaremniony, główny sprawca zostaje zastrzelony, jego współpracownicy – aresztowani i dobro może już spokojnie zatriumfować.

Jedyną, jak na razie, powieścią powstałą w XXI wieku i nawiązującą do biografii Chopina, jest *Dagerotyp. Tajemnica Chopina* krakowskiej pisarki Lucyny Olejniczak³⁸. Zwięzła charakterystyka książki w tym przypadku zawarta jest w podtytule. Autorka, a w ślad za nią czytelnicy sięgający po powieść, zakładają, że Chopin posiadał „tajemnicę”, którą lektura książki ma nazwać i zapewne rozwikłać. Takie podejście do biografii kompozytora nie jest w zasadzie niczym nowym – tajemnic i sensacji w biografii Chopina poszukiwano przynajmniej od dziesięcioleci, a najgłośniejszym przykładem tego zjawiska była „awantura” o domniemaną korespondencję artysty z Delfiną Potocką. To jedno z ważnych źródeł powieści Lucyny Olejniczak. Źródło drugie to żywy w piśmiennictwie nurt powieści w typie *Kodu Leonarda da Vinci* Dana Browna, stylizowanych na reportaż, które odkrywają, a raczej: tworzą, sekrety, mające zrewolucjonizować nasze postrzeganie przeszłości.

O Chopinie, bohaterze powieści, powiedzieć można wszystko, tylko nie to, że jest romantycznym kochankiem. Kontrast jest zdumiewający, chociażby, gdy jako punkt odniesienia przyjmimy konterfekt kompozytora wyłaniający się z jego korespondencji. Rozstania z Konstancją Gładkowską i Marią Wodzińską były dla Chopina tragediami w najgłębszym znaczeniu tego słowa. Tymczasem powieściowy kochanek w zasadzie emocji i dramatów miłosnych nie przeżywa – powieściowe rozstania i powroty

³⁸ L. Olejniczak, *Dagerotyp. Tajemnica Chopina*, Warszawa 2010.

sprawiają wrażenie całkowicie przypadkowych; podobnie zresztą jest ukazana Marie. Gdy spotykają się po wielu latach, witają się banalnymi pytaniami: „Tyle lat! [...] Co po rabiasz? Co słyszać?” (250). Nawet fizyczny wymiar ich miłości przypomina bardziej niegdysiejszą powieść dla pensjonarek niż zapis romantycznych emocji:

„Konwale pachniały upajająco. Młodzieniec miał delikatne, niemal dziewczęce usta i miękkie włosy łaskoczące ją po twarzy. Całowała się z nim do utraty tchu, drżąc ze strachu, że ktoś wyjrzy na korytarz. A potem uciekła w popłochu do swojego pokoju i szczęśliwa upadła na łóżko, przyciskając dłonie do rozpalonych policzków” (180–181).

Niektóre fragmenty są najzwyczajniej nudne – np. zdecydowanie za długi fragment na temat etiologii chorób, na które cierpiał Chopin, przypominający rozpisany na dia log wykład medyczny (220–225), inne są niemal cytatai z pism Chopina (260–262³⁹). Niewątpliwie miał więc rację jeden z recenzentów, który pisał:

„Wielka Emigracja zasługuje na wciągającą opowieść, nawet jeśli miałaby ona do tyczyć wyłącznie krótkiego, delikatnego romansu między polskim muzykiem a piękną Francuzką. Bo wtedy, jak się kochało, to wszystkimi zmysłami. Do szaleństwa”⁴⁰.

Osobną grupę opowieści o Fryderyku Chopinie stanowią powieści adresowane wyraźnie do dziecięcego czytelnika. Jednym z typowych sposobów sygnalizujących taki go właśnie adresata tekstu literackiego jest wprowadzenie do świata przedstawionego dziecięcego bohatera zbliżającego w sposób niejako naturalny problematykę dzieła literackiego odbiorcy bliskiemu wiekiem postaciom książkowym. W przypadku powieści o Chopinie mamy dwa utwory, które wykorzystują ten sposób kreacji powieściowej rzeczywistości.

W powieści Teodora Goździkiewicza *Fryckowe lato*⁴¹ najważniejszymi bohaterami są właśnie dzieci: młody Frycek przyjeżdżający na wakacje do Żelazowej Woli oraz grupa dzieci wiejskich wyraźnie zaintrygowanych nowym kolegą pochodzącym ze świata tak różnego od dobrze znanych im wiejskich opłotków rodzinnej wsi. Analizę tej powieści trzeba zacząć od stwierdzenia faktu następującego: dzisiejsi biografowie Chopina nie potwierdzają wakacyjnych powrotów Fryderyka jako dziecka do Żelazowej Woli przed 16. rokiem życia. Pierwszym potwierdzonym pobytem w rodzinnej miejscowości – po wyjeździe z niej z rodzicami w niemowlęctwie – są odwiedziny bożonarodzeniowe w roku 1825⁴².

Kreacja młodego Fryderyka w książce Teodora Goździkiewicza, mimo jej pewnych nieprawdopodobieństw, wydaje się bardzo prawdziwa psychologicznie oraz pełna nie zwykłego uroku. Pisarzowi udało się stworzyć bohatera, który pozostając dzieckiem, jest jednocześnie młodym artystą. Powieściowy Frycek jest chłopcem wrażliwym, nie

³⁹ We fragmencie tym powieściowy Chopin, dyskutując z Marie na temat techniki gry na fortepianie, niemal dosłownie „mówi” słowami *Metody* (rozprawy teoretycznej, w której Chopin przedstawia środki warsztatowe możliwe do wykorzystania podczas nauki gry na fortepianie).

⁴⁰ D. Sołowiej, [recenzja *Dagerotypu...*], http://www.kafeteria.pl/kultura/obiekt.php?id_t=1088 – dostęp 15.10.2010.

⁴¹ T. Goździkiewicz, *Fryckowe czasy*, Warszawa 1949. Korzystam z edycji *Fryckowe lato. Opowieść*, Warszawa 1983.

⁴² M. Tomaszewski, op. cit., s. 31.

zwykle żywiołowym, nie lubi utartych schematów (zarówno w zachowaniu, jak i w muzyce), ma duże poczucie humoru. Jako artysta fascynuje się muzyką, którą słyszy wszędzie: na wiejskim weselu, w dźwiękach wydobywanych z prymitywnej piszczałki przez ludowego grajka, ale też w szumie rzeczki, w wietrze kołyszącym łany zbóż i w kroplach serwatki ściekających do glinianej donicy. Jako dziecko lubi się przede wszystkim bawić: z wiejskimi dziećmi skacze przez rzeczki i ugniata bosymi nogami błoto, ucieka swojemu słudze opiekunowi, a matkę straszy niezgodnym z etykietą zachowaniem podczas koncertu. Jest przy tym dzieckiem koleżeńskim, nie uznaje różnic stanowych, przyjaźni się z wiejskimi rówieśnikami (daje dla nich koncert!), odwiedza chorego chłopca, byłego powstańca kościuszkowskiego. Wydaje się więc, że Teodorowi Goździkiewiczowi udało się stworzyć dobrą powieść dla dzieci łączącą wyraźny cel kształcący z niezbyt natarczywie podawaną intencją wychowawczą, a nawet patriotyczną⁴³.

W powieści Macieja Patkowskiego *Mały diabeł z Batignolles*⁴⁴ pojawia się również kilka postaci dziecięcych. Utwór ten opowiada o przygodach dzieci polskich emigrantów, które – jak napisała pewnie odrobinę ironicznie recenzentka – „wyznają i praktykują na co dzień zasady internacjonalizmu”⁴⁵, a jego fabuła luźno wiąże się z dziejami „szkoły batiniołskiej”, polskiego liceum utworzonego na wzór francuskich szkół średnich w podparyskiej miejscowości Batignolles w latach 40. XIX wieku (w szkole tej uczyli się m.in. Artur Grottger i Cyprian Godebski)⁴⁶. Najważniejszy z bohaterów, wykazujący pewien talent malarski Piotrek, to właśnie tytułowy „diabeł” nazwany tak z racji niechlujnego wyglądu oraz niesforne go charakteru. Fryderyk Chopin pojawia się w powieści na prawach ważnej postaci drugoplanowej. Pełni rolę swoistego „mecenasa” dla chłopców, a jego koncert ma w dużej mierze przyczynić się do zebrania funduszy na polską szkołę. Jest postacią przedstawioną w sposób dość stereotypowy, choć zarazem zgodny z prawdą historyczną: jest bogaty, mieszka w mieszkaniu urządzonym z przepychem, udziela lekcji bogatym damom. Jest powściągliwy w reakcjach i nieufny w angażowaniu się w życie emigracyjne; przykładem może być reakcja na propozycję udziału w koncercie, który miałby przyczynić się do sfinansowania polskiej szkoły:

„Fryderyk stał się jeszcze ostrożniejszy i pełen lęku, jaką też mu zgotowali rolę, czy aby niezbyt kłopotliwą. On fortepianista i kompozytor, miałby politykować we spół z demokratami?... Owszem, pan Adam [Mickiewicz – K.M.] jest cudownym człowiekiem, chociaż nie dba zbytnio o swój wygląd zewnętrzny, generał Dwer

⁴³ Niewątpliwie w powieści można również zauważyć pewne przerysowania wynikające z dominującej ideologii czasów, w których powieść powstała; pierwsza wersja *Fryckowego lata* (nosząca wtedy nazwę *Fryckowe czasy*) powstała w roku 1949. Fryderyk przyjaźniący się w latach 20. XIX wieku z wiejskimi dziećmi, a nawet koncertujący dla nich chyba niewiele ma wspólnego z rzeczywistością historyczną.

⁴⁴ M. Patkowski, *Mały diabeł z Batignolles*, Warszawa 1972.

⁴⁵ E. Zaleska, *Francuskie ścieżki Polaków*, „Nowe Książki” 1972, nr 23, s. 37.

⁴⁶ Zob. na ten temat: N. Gruss, *Szkola polska w Paryżu*, Warszawa 1962.

nicki to bohater spod Stoczka, towarzystwo rzeczywiście miary najwyższej, zresztą poseł Ledóchowski z byle kim nie kuma się na co dzień, ale..."⁴⁷.

Ostatecznie Chopin godzi się jednak wziąć udział w koncercie⁴⁸.

W książce znajdują się fragmenty znamionujące przynajmniej pewne zaczątki intrygujących pomysłów literackich. Znacznie ciekawszą pod względem artystycznym niż wizja Fryderyka Chopina jest z pewnością kreacja George Sand, która w oczach młodego bohatera prezentuje się zdecydowanie bardziej barwnie:

„Piotrek spojrzał i oniemiał. Takiego cuda jeszcze w życiu nie widział. Ni to kobieta, ni mężczyzna. Włosy ma bujne, cienkim głosem wykrzykuje nowiny, a tu męski szalik, kapelusz dziwaczny, najprawdziwsze spodnie i... dymiące cygaro w ustach” (38).

Jak większość życiorysów wielkich postaci z narodowego Panteonu, również biografia Fryderyka Chopina na przestrzeni dziesięcioleci podlegała różnym interpretacjom utrwalanym w kolejnych wersjach literackiej „legendy chopinowskiej”.

Jak dotąd nie powstał żaden tekst epicki, który biografię Chopina potrafiłby przedstawić w formie utworu zasługującego na miano arcydzieła. Utworami najciekawszymi i artystycznie najbardziej dojrzałymi pozostają: powieść Jerzego Broszkie wicza oraz *Preludia* Hultberga. Twórczość popularną, przeznaczoną dla czytelnika poszukującego w literaturze przede wszystkim skandalu i wrażeń czysto emocjonalnych reprezentują powieści Wotowskiego, Richtera oraz *Manuskrypt Chopina*. Można stwierdzić, że w dziełach tych kompozytor jest tylko narzędziem, które powinno dać czytelnikom złudzenie poznawania biografii artysty (w przypadku książki Richtera) lub też ma zainteresować odbiorców sensacyjną, niemającą w istocie nic wspólnego z genialnym artystą, treścią utworu (wydaje się, że w przypadku thrillera pióra 15 autorów na miejscu Chopina mogłoby się znajdować do wolne nazwisko innego geniusza muzyki).

⁴⁷ M. Patkowski, *Mały diabeł z Batignolles*, Warszawa 1972, s. 15.

⁴⁸ Koncert odbył się ostatecznie 3 kwietnia 1843 r. (N. Gruss, op. cit., s. 39).

Adrian Szary jest doktorantem w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Marii Curie Skłodowskiej w Lublinie. Przygotowuje pracę doktorską nt. Leszka Kołakowskiego. Pracuje w Kolegium Licencjackim UMCS w Radomiu oraz jako nauczyciel języka polskiego w Zespole Szkół Plastycznych im. Józefa Brandta i Zespole Szkół Ogólnokształcących nr 6 im. Jana Kochanowskiego, w tym samym mieście. Prowadzi także Warsztaty Literackie w SCM „Arka”. Swoją poezję, prozę oraz fragmenty dramatów zamieszcza w licznych antologiach i czasopismach literackich, m.in. w „Miesięczniku Prowincjonalnym”. Współpracownik naukowego pisma poświęconego literaturze dziecięcej – „Guliwer”. Autor tomu poezji *Wianek z myśli* (Radom 2007), zbioru bajek *Szarówki, czyli bajki do czytania o zmierzchu* (Radom 2009), opowiadań *Pierwodruki i przedruki* (Radom 2010) i redaktor almanachów: *Puzzle pamięci* (Radom 2008) oraz *Nowa Teoria Literatury Użytkowej* (Radom 2009).

Kamila Hawryszków jest doktorantką w Katedrze Teorii Literatury Uniwersytetu Jagiellońskiego. Jest absolwentką Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. w Gliwicach w klasie wiolonczeli profesora Heleny Spyth, ukończyła z wyróżnieniem studia polonistyczne na Uniwersytecie Jagiellońskim. W 2006 roku podjęła studia z zakresu antropologii literatury i kultury. Zajmuje się problematyką interdyscyplinarną, zwłaszcza szeroko rozumianymi związkami muzyki z literaturą. Obecnie pisze pracę doktorską na temat: „Muzyka i słowo. Przypadek Stefana Kisielewskiego” pod kierunkiem dr. hab. Andrzeja Hejmeja.

Anna Tenczyńska jest doktorem nauk humanistycznych w zakresie literaturoznawstwa. Pracuje w Zakładzie Komparatystyki Instytutu Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Wśród jej zainteresowań badawczych znajdują się: komparatystyka (zwłaszcza relacje między literaturą a muzyką), teoria literatury, poetyka historyczna (zwłaszcza w odniesieniu do literatury modernizmu), praktyka przekładowa. Jest autorką artykułów oraz przekładów z zakresu teorii literatury, komparatystyki, teorii sztuki i muzykologii, które ukazały się m.in. w „Muzyce. Kwartalniku poświęconym historii i teorii muzyki”, „Tygodniku Powszechnym”, „Zeszytach Literackich”, „Znaku”.

Kazimierz Maciąg jest doktorem nauk humanistycznych. Pracuje jako adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Rzeszowskiego. Autor prac z zakresu historii literatury polskiej XIX i XX wieku, m.in. „*Naczelnym u nas jest artystą*”. O *legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej* (Rzeszów 2010).

Dariusz Jakubowski jest aktorem, wiceprezesem Związku Artystów Scen Polskich. Studiował w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie. Od 1984 roku występuje w zespole warszawskiego Teatru Studio. Współpracuje z Filharmonią Narodową, Śląską i Poznańską, realizując wspólnie z muzykami wieczory muzyczno literackie. Jest autorem scenariusza, reżyserem i wykonawcą koncertu spektaklu „Fryderyk Chopin – Homo Artifex”, na który złożyły się dwie miniatury teatralne Mariana Hemara – *Umowa i Kosmopolita* oraz fragmenty *Fausta* J.W. Goethego – *Dedykacja i Prolog* z muzyką Fryderyka Chopina. Wraz z nim wystąpią Katarzyna Thomas – sopran i Piotr Szafranec – pianino.

Spis treści:

Chopin w życiu i twórczości George Sand Adrian Szary	7
Od Mickiewicza do Kisielewskiego Kamila Hawryszków	15
„Dobry wieczór, monsieur Chopin”. Postać i muzyka Fryderyka Chopina w poezji Anna Tenczyńska	31
Portrety Fryderyka Chopina oraz jego muzyki w prozie polskiej i europejskiej Kazimierz Maciąg	53
Biogramy	71





Miejska Biblioteka Publiczna
im. Józefa A. i Andrzeja S. Załuskich
w Radomiu