

Ewa Hoffmann-Piotrowska
Instytut Literatury Polskiej, Uniwersytet Warszawski

„W pólśłowa” i „w pólđźwięku”... O relacji Zygmunta Krasieńskiego i Fryderyka Chopina

1. „Więc ja, Negier muzykalny, akorda bądź jakie budzę!”

Jestem przekonany [Zygmunt Krasieński pisał do Konstantego Gaszyńskiego w styczniu 1837 roku – E.H.P.] że muzyka najwyższa jest mową ludzkości i łączącą nas z zaświeciem duchów, wyrażającą wszystkie uczucia, na które słów nie mamy, na które przyczyn znaleźć nie mogę. [Krasieński 1971: 149-150]

Poeta radził też przyjacielowi, by „jak najwięcej przysłuchiwał się muzyce” i zapoznał z kimś, „kto ma talent do muzyki, nie tak do wykonania trudności, jak do wydania czucia w grze” [Krasieński 1971: 149]. Muzyka, zdaniem autora *Irydiona*, podobnie jak poezja, miała bowiem ułatwić „wydanie”, czyli wyrażenie uczucia. Jako najmniej materialna ze sztuk jest zdolna, o czym przekonanych było wielu romantycznych artystów, najwierniej wyrażać sferę ducha:

[...] jest to – pisał Krasieński – wyjęcie z siebie tego, co najwięcej boskiego mamy i postawienie przed sobą. Stąd pochodzi, że muzyka ze wszystkich ludzkich rzeczy najmniej w przestrzeni, najwięcej w czasie żyje i najbardziej ruchomą, chwilową, znikomą. [Krasieński 1971: 150]

Zapisana we fragmentach korespondencji prywatna filozofia muzyki Zygmunta Krasińskiego łączy się niewątpliwie z pojęciem sztuki, które było bliskie także Fryderykowi Chopinowi. Ulotność wykonania muzyki, zawsze jednorazowego i niepowtarzalnego, najpełniej wyraża się w improwizacji, która powstaje właśnie jako sublimacja momentalnego stanu ducha i przeżyć podmiotu. Taki improwizacyjny charakter miał u Chopina zawsze pierwszy etap aktu twórczego, po którym następowały męki zachowania go w notacji nutowej. Aspekt materialnego i technicznego opracowania wydobytej z własnego wnętrza kompozycji był dramatyczną próbą oddania w skończonym systemie zapisu nieskończonej rzeczywistości duchowej i ulotnych doświadczeń. Proces ten odzwierciedla się w próbach utrwalenia myśli i przeżyć przez poetę przekonanego o ich wzajemnej nieadekwatności. I właśnie refleksja Krasińskiego o muzyce, chociaż poświęcano jej dotychczas niewiele uwagi¹, rozproszona przede wszystkim w listach pisanych do wielu adresatów, wyraża dobitnie idiom romantycznego postrzegania sztuki dźwięków, także w jej relacji ze sztuką słowa. Autor *Nie-Boskiej komedii* był bowiem przekonany, że te dwie dziedziny artystycznej aktywności człowieka dopełniają się, a oba talenty (muzyczny i poetycki) przenikają i łączą.

Zapytajmy zatem przewrotnie: czy Krasiński czuł się zarazem poetą i muzykiem? Nie chodzi oczywiście o biegłość techniczną – ani w sferze słowa, ani dźwięków. „Głupim ja, głupim, zem się muzyki nie uczył”² – poeta utyskiwał Delfinie Potockiej, żaląc się, że nie umie wygrać na instrumencie myśli ukochanej [Krasiński 1975, vol. 2: 231]. Każdemu, kto potrafił w słowie oddać prawdę o swoim życiu, romantycy gotowi byli jednak nadać miano poety. Pod tym względem romantyzm był niebezpiecznie egalitarny. Alfred de Musset wkłada w usta narratora i bohatera zarazem *Spowiedzi dziecięcia wieku* słowa, które można traktować jako wyznanie autora romantycznego: „Aby napisać książkę swego życia, trzeba

- 1 Prawdę tę potwierdza Małgorzata Sokalska, pisząc, że „choć z kart listów Krasińskiego pochodzą najczęściej bodaj cytowane, przedstawiane jako typowo romantyczne opinie o muzyce, stosunek poety do tej sztuki nie zaprzętał głębiej uwagi badaczy ze względu na zauważalną dewaluację oceny jego dorobku artystycznego” [Sokalska 2012: 191].
- 2 List Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 1 stycznia 1844 roku.

przede wszystkim żyć [...]” [de Musset 1993: 25]. Poezja, tak jak muzyka, miała więc, w przekonaniu Krasieńskiego, wyrażać prawdę egzystencji, zaświadczać o niuansach indywidualnego istnienia. Dlatego też autor *Irydiona* pisze wiele razy, że zdarza mu się zasiąść na dłużej do fortepianu, by szukać odpowiednich tonów na wyrażenie idiomu własnej egzystencji, tak jakby słowo czasami było zbyt mało ekspresywne, by podążyć za potrzebą wypowiedzenia „ja”. Pod koniec 1843 roku poeta zatem donosił Potockiej:

Więc ja, Negier muzyczny, akorda bądź jakie budzę, a jednak w miarę, jak je budzę i obrazy w głowie mi płomienniejszymi się stają, obrazy Varenny, Nicei, Aixu itd., itd., i lzy niewstrzymane z ócz mi się łąć poczynają³. [Krasieński 1975, vol. 2: 232]

Krasieński nie chciałby, żeby ktoś tę płynącą z duszy muzykę usłyszał, chodziło mu jedynie o wskazanie więzi, jaka łączy jego niezdarne komponowanie ze wspomnieniami, znaczonymi w liście bardzo konkretnie miejscami, w których przebywał z kochanką, a które przywoływały improwizowane akordy:

Czasem – poeta pisał – zdarza się przypadkiem nuta, która zajęknie jak niektóre z tych, którym słycał pod ręką Twoją, wtedy lzy mi się poleją jeszcze lepiej [...], przyciskam niektóre klawisze wzdętym sercem, powtarzam tą lub ową nutę ostrzej, silniej, jakby ona mówiła „Ty”. I jak gdybyś słycał moją duszę, w taki sposób wołającą, mogła. [Krasieński 1975, vol. 2: 232-233]

Warto z tej perspektywy przywołać odmalowany przez Chopina w listach – adekwatny do wynurzeń Krasieńskiego – obraz jego osamotnienia w Wiedniu w 1830 roku, gdy wiedział już o wybuchu powstania listopadowego, a zmuszony był pozostać z dala od bliskich:

Przeklinam chwilę wyjazdu [...] – pisał Janowi Matuszewskiemu – w salonie udaję spokojnego, a wróciwszy do domu

3 List Zygmunta Krasieńskiego do Delfiny Potockiej z 31 grudnia 1843 – 1 stycznia 1844 roku.

piorunuję po fortepianie. [...] wracam – gram, płacę [...], śmieję się, idę spać, gaszę świece, i śnicie mi się zawsze [Kra-
siński 1975, vol. 2: 232-233]

W tym czasie powstaje ekspresyjne, dramatyczne *Scherzo h-moll* op. 20 – twórcza konsekwencja „piorunowania”, będącego sublimacją skrajnych emocji: nostalgii, żalu, złości i ukojenia. Wydaje się, że Chopin wówczas też „przyciskał klawisze wzdętym sercem”, a sam proces „przelewania” w muzykę własnych emocji może być paraleny do gry poety opisanej w korespondencji do Delfiny. Wewnętrzne źródło „piorunowania na fortepianie” wydaje się źródłem ekspresji podobnym u ariela fortepianu i geniusza słowa.

2. „Stenio muzyczny” w listach Krasińskiego

Myśli o muzyce wyrażane przez Krasińskiego w listach, zwłaszcza kierowanych do jego muzy, która była takich refleksji profesjonalnym i z pewnością wnikliwym odbiorcą, pozwalałyby oczekiwać, że bohaterem wielu wypowiedzi poety będzie Chopin. Tymczasem, z różnych, jak możemy mniemać, powodów jest on niemal nieobecny w wielotomowych blokach korespondencji romantycznego epistolografia. Gwoli prawdy dodajmy, że poza twórcami oper, których autor *Irydiona* był zapamiętałym słuchaczem, poeta nie wspomina prawie w ogóle o innych kompozytorach. Wyjątek stanowi Mozart – jego nazwisko w listach pada wielokrotnie w konkretnym kontekście: *Requiem*⁴. W grudniu 1841 roku poeta pisał do Delfiny, że właśnie Mozart jest „jednym z najwyższych dowodów nieśmiertelności duszy” [Kra-
siński 1975, vol. 1: 434]⁵ i fascynację wielkim klasykiem możemy zaliczyć na poczet wspólnych gustów muzycznych Krasińskiego i Chopina.

W jakiejś mierze o nieobecności nazwiska Chopina w korespondencji Krasińskiego zdecydowało zapewne i to, że poeta należał do innego niż autor mazurków kręgu społecznego

4 O odbiorze tego utworu donosił Krasiński w liście do Delfiny z 21 grudnia 1841 roku: „Nic piękniejszego nie słyszał” [Kra-
siński 1975, vol. 1: 433].

5 List Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 21 grudnia 1841 roku.

i towarzyskiego jeszcze w czasach warszawskich, choć sława kompozytora otwierała mu już wówczas drzwi arystokratycznych salonów. Ale przebywający nieustannie za granicą Krasiński tak naprawdę rzadko pojawiał się w Paryżu, świadomie unikał tamtejszych salonów, co też skutecznie ograniczało kontynuację pobieżnej warszawskiej znajomości. Jeśli nawet artyści spotykali się czasem w tych samych miejscach, to nie ma namacalnych śladów pogłębiania ich wzajemnych relacji. Próżno szukać wzmianki o autorze *Nie-Boskiej komedii* także w listach Chopina. Dlaczego? Być może najbardziej sensowna, chociaż obarczona grzechem banalnego spłylenia, wydaje się odpowiedź najprostsza: obydwaj kochali się w Potockiej, a więc „łączyło ich obu uczucie do jednej kobiety” [Tomaszewski 2009: 113]. Mieczysław Tomaszewski uznaje ten fakt za jedyny właściwie łącznik biograficzny obu twórców. Delfina, której Krasiński poświęcił układające się w najpiękniejszą może powieść tego okresu setki listów, była też muzą autora *II Koncertu fortepianowego f-moll* op. 21 i adresatką zarówno tego utworu, jak i innych jeszcze kompozycji Chopina⁶. Zdawkowe jedynie przywoływanie nazwiska kompozytora przez poetę może być znaczące szczególnie wobec faktu, że chętnie pisał on o szczegółach dotyczących świata polskiej emigracji.

W pewnych kontekstach Krasiński wspomina jednak Chopina w listach. Na przykład w korespondencji z marca 1841 roku do Diany, przy okazji zachwyty nad kompozycjami Delfiny, które kazał wykonywać Konstantemu Danielewiczowi, pada uwaga, że jest w nich „kawalek w rodzaju Chopina, który sama bardzo lubisz” [Krasiński 1975, vol. 1: 250]⁷. List z połowy lutego 1844 roku zawiera ironiczną wypowiedź poety o stosunku „Lelii” (jak nazywał George Sand, autorkę powieści pod tym tytułem) do „Stenia” (Chopina). Odwołując się z nutą sarkazmu do bohaterów powieści, chorego kompozytora mieni Krasiński (odwrotnie niż Mickiewicz, przekonany o zgubnym wpływie Chopina na pisarkę) ofiarą miłosnych zapędów Sand:

6 Potockiej zadedykował Chopin, poza wymienionym koncertem, *Walc Des-dur* op. 64 nr 1, a do jej albumu wpisał także *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 oraz pieśń do utworu Krasińskiego ***[Z gór, gdzie dźwigali...].

7 List Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 27 marca 1841 roku.

[...] biedny Chopin, więc Lelia w końcu uznała, że lepszy brat, choćby konający, niż najzdrowszy umizgnik? Lecz jeśli miłość tarczą jest, nawet przeciwko śmierci, czemuż Diał tak zazdrości drugim tego puklerza [...]. Czyż nie może opierać się i polegać na tym duchu, który może czystszy w rzeczywistości być duchem i bardziej z nią spokojnym niż Lelia ze Steniem! Bo w Lelii może wielka umysłowa czystość, lecz wątpię, by była prawdziwa wiara serdeczna, prawdziwa szklanność w sercu. Umysł jej logiką wspaniała, ale czyny kaprysem! I ten Stenio muzyczny dziś kaprysem jej. Tak na nim położyła palce, jak on zwykł je kłaść na fortepianie, gdy przelotną fantazję chce klawiszom narzucić! [Kraśiński 1975, vol. 2: 295-296]

Perypetie uczuciowe Chopina i Sand szybko stają się w liście pretekstem do wynurzeń Kraśińskiego o sile i „dantejskim” pięknie własnej miłości do ukochanej Beatrycze. Relacja autorki *Lélie* i Chopina przywołana zostaje zatem na prawach kontrastu wobec idealizowanej miłości do Delfiny. Przedstawianie Chopina jako kaprysu Sand zaświadcza jeśli nie o ciepłym, to w każdym razie lojalnym stosunku Kraśińskiego do niedawnego rywala uczuciowego. Po zerwaniu relacji kompozytora z pisarką poeta komentował całą rzecz w podobnym tonie, zabarwionym nutą pობлаżania:

[...] biedny Chopin. Wosk się dotknął ognia spod ziemi, ognia z piekiel i stopniał. Wszyscy, co tylko się jej dotknęli, skończyli na przekleństwie. To Don Juan w spódnicy. Miała więc rację matka Chopina, kiedy kiwała głową nad tą „przyjaźnią czy romanssem”. [Kraśiński 1975, vol. 3: 635]

Dalej Kraśiński pyta Delfinę: „Czy doszłaś, co to za statuetka była Chopinowi przesłana?” [Kraśiński 1975, vol. 3: 635]⁸. List ten poświadcza ściślejsze relacje osób z otoczenia poety z rodziną kompozytora. Być może, co sugeruje w przypisie do korespondencji Zbigniew Sudolski, z bliskimi Chopina w Warszawie kontakt utrzymywała żona poety, Eliza z Branickich. To ona mogła być źródłem wiedzy dla najbliższych o paryskich perypetiach

8 List Zygmunta Kraśińskiego do Delfiny Potockiej z 3-4 lutego 1848 roku.

osobistych kompozytora, a także po powrocie do Paryża przekazać mu „biuścik chrzestnego”, Fryderyka Skarbka, za który zresztą Chopin dziękował solennie w liście do rodziców z 26 grudnia 1847 roku [Chopin 1955, t. 2: 224] i o który, pisząc do Delfiny, dopytywał poeta. Na pewno zatem Krasiński wiedział dużo o Chopinie, także o jego życiu prywatnym. Plotek dostarczał mu szeroki krąg znajomych, obejmujący, jak widać, także najbliższych poety.

Jeden z listów do Potockiej z lutego 1848 roku potwierdza jednak, że to przede wszystkim ona pełniła funkcję informatorki Krasińskiego o losie wielkiego muzyka. Słała mu obszernie, niestety niezachowane do dzisiaj, wiadomości „o Molenie, o Chopinie, o Sandowej” [Krasiński 1975, vol. 3: 651], z zadziwiającą zresztą częstotliwością: „W tej chwili Twoje trzy listy [otrzymałem] – pisał 10 lutego 1848 roku Krasiński – z 29, 30, 31, 1-go” [Krasiński 1975, vol. 3: 635]⁹. Pomimo że w tym czasie przechodzili kryzys wzajemnych relacji, co potwierdzają dramatyczne wynurzenia poety w dalszych partiach listu, żarliwość korespondencji znaczone częstotliwością słanych kopert nie wygasła: „Najdroższa Diali moja! Wczoraj i dziś nic od Ciebie nie mam. Smutno mi” [Krasiński 1975, vol. 3: 689]¹⁰ – rozpoczął Krasiński dwa tygodnie później. Z pism poety do ukochanej wynika, że 700 ocalałych listów miało swój równoważny odpowiednik, którego bezpowrotna strata z woli spadkobierców Potockiej jest niepowetowana.

W tym kontekście interesujące wydaje się pytanie o to, jak autor *Nie-Boskiej*... , zazdrosny o krąg paryskich przyjaciół Delfiny, radził sobie z jej stałą obecnością w orbicie towarzyskiej Chopina, którego była pojętną i lubianą uczennicą. W liście z 24 stycznia 1847 roku poeta nawiązuje zdawkowo do wieczoru urządzonego przez kompozytora, w którym udział miała wziąć jego Beatrycze, o czym Chopin donosił (spisując między 28 marca a 19 kwietnia długą relację ze swoich ówczesnych zajęć) rodzicom:

Pani Delfina Potocka (którą wiece, jak kocham) miała być [...] u mnie, ale temu parę dni do Nice wyjechała. Przed jej wyjazdem zagrałem jej u siebie moją *Sonatę* [*g-moll* na fortepian i wiolonczelę] z Franchomm[e]m. [Chopin 1955, t. 2: 191]

⁹ List Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 10 lutego 1848 roku.

¹⁰ List Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej z 24 lutego 1848 roku.

List jest świadectwem żywej, nieskrywanej więzi łączącej Chopina i Delfinę. Czy Krasiński o takie wieczory był zazdrosny? Jakie emocje ukrywają się pod słowami: „wiem przez Krucyfiksa, że był na obiedzie u ciebie, że doskonały obiadek, żeś zdrowa, żeś śpiewała i że Chopin grał” [Krasiński 1975, vol. 3: 689]? Fragment ten, pisany 24 lutego 1848 roku, pochodzi z ostatniego zachowanego listu do Diany, w którym pada nazwisko kompozytora. Trudno jednak Chopinowi uwierzyć, że Krasiński nie wzmiankowałby o nim po jego śmierci, przy której Potocka była obecna, o czym wzruszająco pisał Kazimierz Wierzyński:

15 października przyszła na Plac Vendôme Delfina Potocka, która dowiedziawszy się w Nicei, że Chopin jest umierający, natychmiast przyjechała do Paryża. Kronikarze tych godzin wspominają, że ubrana była na białą i wyglądała przepięknie. Chopin, rozpromieniony na jej widok, miał powiedzieć: – „To dlatego bym mógł panią jeszcze zobaczyć, Pan Bóg opóźnił swoje wezwanie”. [Wierzyński 1990: 169]

Świadectwo ostatnich chwil Chopina sprawozdał Krasiński z dość dużą dokładnością – acz bez cienia wzniosłości – Jerzemu Lubomirskiemu. Szczegóły konania muzyka przedstawił w dość sarkastyczno-ironicznym tonie, którego zapewne nie odważyłby się użyć w listach do Potockiej, uczestniczki funeralnego teatrum:

Śmierć [Chopina – E.H.P.] była dziwną – pisał Krasiński – piękną bym jej nie nazwał. Publiczność otaczała wciąż łożo – grano, śpiewano, on się pasował z konaniem, a wśród bólów prosił o muzykę. Przy tym wiele szui tam było. Wszystko pachniało teatralnością i brukiem paryskim. [Krasiński 1965: 525]

Na wieść o umierającym mistrzu Delfina przyjechała w każdym razie z południa Francji, gdzie rozgrywał się jej romans z hrabią Krasińskim, do Paryża. Możemy się jedynie domyślać, że w słanych stamtąd listach musiała relacjonować poecie ostatnie chwile Chopina, sprawozdawać, jak, tłumiąc łkanie, śpiewała mu w godzinę odejścia *Hymn do Matki Boskiej* Alessandra Stradelli i jeden

z *Psalmów* Benedetta Marcella. Relacje te wyzyskał z nutą ironii Krasieński w innym jeszcze liście do Lubomirskiego. „Sorento było przy śmierci Chopina – musiało mu śpiewać, gdy konał, na prośbę jego” [Krasieński 1965: 521]. Czy Delfina prosiła wcześniej kochanka, by spieszył za nią do Paryża? Było to wówczas mało realne. Krasieński w tym czasie wszedł już w inną rolę. Z żoną i dziećmi pod koniec września ruszył do Warszawy, by 9 października 1849 roku przekroczyć granice Królestwa Polskiego. Kiedy Delfina spieszyła do umierającego Chopina, poeta od dwóch dni był już w polskiej stolicy. I tutaj odebrał smutne wieści, które, jak mniema Sudolski, pogłębiły jeszcze jego „rozdrażnienie nerwowe, melancholię i hipochondrię” [Sudolski 1983: 497]. Być może wraz z ojcem Wincentym i żoną Elizą pofatygowali się nawet, aby osobiście złożyć kondolencje państwu Chopinom. Tymczasem w korespondencji kochanków między połową marca a połową czerwca tegoż roku pojawia się przepaść, luka, która wynikała z zaginięcia listów, ale też zapewne z kryzysu w obopólnej relacji.

3. „Trumna fortepianu hebanem plakowana [...]”

Krasieński, choć nie posiadał szczególnych talentów muzycznych, wysoko cenił sztukę muzyczną, w tym także śpiew i grę fortepianową Delfiny. Wprawdzie sam gry na fortepianie zaczął się uczyć bardzo późno, jako osiemnastolatek (na życzenie ojca), ale nauczył się sprawnego czytania nut, a obecna w listach rozległa metaforyka muzyczna, liczne aluzje do świata dźwięków dowodzą, że sfera ta była mu bliska. Wspominano już, że Krasieński należał do miłośników opery, umiejących trafnie ocenić głosy śpiewaków i różne aspekty wykonania sztuki. Listy do Lubomirskiego, którego uczynił pośrednikiem w zakupie mahoniowego fortepianu dla Delfiny, pokazują, że Krasieński całkiem niezłe znał się na technicznych parametrach instrumentów, opisywał je językiem plastycznym, figuratywnym. Fortepian więc wedle zaleceń hrabiego Zygmunta:

Powinien być kontraltowy, taki jak wzrok dla ócz długorzęsnych, jak barwa gór włoskich zamglonych mgłą światła, niebieskością [...], dźwięk rozkoszny a energiczny zarazem, cały

a przesłonięty jednak, aksamitowany a mimo to wspaniały.
[Kraśiński 1965: 227]¹¹

Najbardziej wyrafinowany i spełniający oczekiwania Kraśińskiego okazał się instrument marki Érard, na którym grywać lubił także Chopin, choć przedkładał nadeń instrument od Pleyela. Być może Lubomirski prosił wybitnego muzyka, by asystował mu przy wyborze instrumentu, który miał się wyróżniać pięknym brzmieniem i stanowić w dodatku ozdobę salonu Delfiny:

Chciałbym – Kraśiński podkreślał w kolejnym liście – by trumna [fortepianu] była czarna, hebanem plakowana lub bardzo ciemnym palisandrem, by cały instrument lekko i smukle wyglądał. Nad klawiszami, tam gdzie zwykle meistra imię, każesz wstawić czarną blachę lub srebrną z tym wyróżnionym napisem na przyłączonej karteczce. [Kraśiński 1965: 228]¹²

Na karteczce znajdował się oczywiście napisany na tę okazję wiersz Kraśińskiego.

Rola muzyki w życiu poety wzrosła zapewne w okresie jego romansu z Delfiną, tym bardziej że zainteresowania muzyczne Potockiej przekraczały ramy typowego w tej epoce wykształcenia arystokratki. Hrabina nie tylko biegle grała, śpiewała, ale też komponowała, m.in. melodie do słów specjalnie dla niej układanych wierszy Kraśińskiego. Na jego stosunek do muzyki mogła mieć wpływ także długa, rozwijająca się od wczesnych lat przyjaźń z Konstantym Danielewiczem, lekarzem, a zarazem wirtuozem amatorem, którego wykonania i kompozycje poeta wysoko cenił. Z Graffenbergu, gdzie przebywał jesienią 1836 roku (dla podratowania zdrowia przez „kurację srogą a gwałtowną”), pisał Romanowi Załuskiemu, że zakotwiczony w jakimś chłopskim mieszkaniu „na wierzchołku góry” miał przy sobie muzykującego Danielewicza:

Co dzień do niego chodzę [pisał – E.H.P.] muzyka jego jedyną moją pociechą. Jeśli zobaczysz Chopina, powiedz mu, że

11 List Zygmunta Kraśińskiego do Jerzego Lubomirskiego z 4-6 maja 1844 roku.

12 List Zygmunta Kraśińskiego do Jerzego Lubomirskiego z 9 maja 1844 roku.

Danielewicz, jego dawny znajomy, będzie drugim po nim w Polsce co do kompozycji alboli i równym jemu, tak się teraz wykształcił i olbrzymie postępy poczynił w sztuce [...]. [Kraśiński 1991: 303]¹³

Wysoka ocena nieznanych już dzisiaj kompozycji przyjaciela jest dla nas mniej istotna niż wzmianka o roli samej muzyki w życiu poety, będącej antidotum na ból istnienia.

Ważne są też jego słowa świadczące o dość bezpośrednim stosunku do Chopina, z którym znał się oczywiście z czasów warszawskich. Późniejszy autor *Przedświtu* pobierał lekcje francuskiego u ojca Fryderyka, uczył się wszak, podobnie jak wielu przyjaciół przyszedłemu kompozytorowi, do Liceum Warszawskiego¹⁴. Wcześniej uznany został, obok małego Chopina, za cudowne dziecko Warszawy i pokazywany był na salonach ze względu na swój zmysł rymotwórczy i rewelacyjną pamięć. Czteroletni Zygmunt popisywał się talentem przed carem Aleksandrem I na balu u generałowej Izabeli Czartoryskiej, cytując swobodnie ustępy z Voltaire'a, a także wymieniając podobno jednym tchem wszystkie stolice państw europejskich. Obydwaj chłopcy, ośmioletni wówczas Fryderyk i nieco tylko młodszy Zygmunt, znaleźli się razem na filantropijnej estradzie hrabiny Zofii Zamoyskiej z Czartoryskich 24 lutego 1818 roku. To wówczas Frycek wystąpił z koncertem w pięknym, utrwalonym w licznych anegdotach koronkowym kołnierzyku od matki, a przyszedł autor *Irydiona* być może deklamował wówczas wiersze, chociaż nie jest to potwierdzone w wiarygodnych źródłach. Bez wątplenia mali artyści mieli zatem okazję się poznać. Potem, choć uczyli się do tej samej szkoły, nie zostali jednak przyjaciółmi. Warto dodać natomiast, że Chopinowie mieszkali przez jakiś czas w czynszowej oficynie pałacu Kraśińskich przy

13 List Zygmunta Kraśińskiego do Romana Żaluskiego z 22 października 1836 roku.

14 O związkach młodego Chopina ze światem literackim pisał Franciszek German [1960], który jest także autorem kilku artykułów o relacjach kompozytora z polskimi poetami, m.in. Józefem Bohdanem Żaleskim („Rocznik Chopinowski” 1984, nr 16), Juliuszem Słowackim („Rocznik Chopinowski” 1988, nr 18), Wincentym Polem („Rocznik Chopinowski” 1987, nr 17), ale brak pośród nich studium o relacji kompozytora z Kraśińskim.

Krakowskim Przedmieściu, gdzie na poddaszu młody kompozytor dostał swoją pierwszą artystyczną samotnię.

Obydwaj artyści różnili się osobowością. Krasiński, skłonny do samotności, melancholijny i jako dziecko raczej smutny, wychowany był w zupełnie innych warunkach rodzinnych niż w dzieciństwie radosny i beztroski, pełen ciepła i miłości Chopin. Chociaż w czasach warszawskich widywali się zapewne niejednokrotnie, tak naprawdę najważniejszą pośredniczką między ich odległymi biografiami stanie się hrabina Potocka. I to w jej sztambuchu Chopin zapisze muzykę do wiersza, który stał się mottem przemijającego poematu *Ostatni* Krasińskiego wydanego w 1847 roku. Pieśń ta okazała się też ostatnią w dorobku Chopina. Jan Koźmian, przyjaciel Krasińskiego i autor długiego wspomnienia-nekrologu, zamieszczonego tuż po jego śmierci w „Przeglądzie Poznańskim”, nadmienia, że poeta jeszcze „kilka piosenek napisał dla Chopina” [Koźmian 1977: 705]. Jakich? Koźmian podaje tylko jeden incipit („I słowik tylko po święty Wit śpiewa...”), ale można mu wierzyć, że takich utworów było więcej. Zapewne powstały one z inspiracji Delfiny. Jest też bardzo prawdopodobne, że to z sympatii do niej Chopin stworzył muzykę do słów motta z poematu *Ostatni*. Utwór powstał w okolicy Bożego Narodzenia 1847 roku i ofiarowany został Potockiej z przypisem pochodzącym z v infernalnej pieśni *Boskiej komedii* Dantego *nella miseria*¹⁵. Pieśń ta na tle innych kompozycji do wierszy Chopina stanowi pewną osobliwość. Wedle Mieczysława Tomaszewskiego obok kompozycji do dumki Józefa Bohdana Zaleskiego (*Nie ma czego trzeba*) reprezentuje muzyczną lirykę refleksyjną o tonie w stosunku do innych kompozycji wokalnych wyjątkowo smutnym i melancholijnym.

15 *Nella miseria* (wł.) – w nędzy, w nieszczęściu. Informacje o czasie i okolicznościach powstania pieśni zaczerpnęłam z kalendarium życia i twórczości kompozytora [Tomaszewski 2005: 114]. Mieczysław Tomaszewski podaje taki zapis włoskiego cytatu, choć w rzeczywistości brzmi on *ne la miseria*.

4. „Z gór, gdzie dźwigali [...]"

Chopin komponowanie muzyki do liryków współczesnych sobie polskich poetów traktował jako działalność prywatną, wręcz intymną. Wybitny muzykolog Mieczysław Tomaszewski mocno podkreśla, że kompozytor sięgał wyłącznie po teksty „do których miał osobisty stosunek” [Tomaszewski 2016: 424]. „Pisał je w momentach – kontynuuje badacz – gdy wpadł mu w ręce jakiś wiersz wyrażający własny nastrój lub emocje danej chwili” [Tomaszewski 2016: 428].

Nigdy nie wprowadzał natomiast pieśni do repertuarów własnych koncertów, a dopiero upublicznienie tych kompozycji po śmierci autora w opracowaniu Juliana Fontany zapewniło im karierę, ugruntowaną przez transkrypcję Ferenc Liszta [Tomaszewski 2009: 113-114]. Na tle innych tekstów poetyckich, do których Chopin komponował, wiersz Krasińskiego nietrudno uznać za osobliwy, a w opinii Jarosława Iwaszkiewicza „beznadziejny” [Iwaszkiewicz 2017: 212], czyli przygnebiający i posępny. Jednocześnie autor *Chopina* oddawał mu sprawiedliwość, pisząc, że te przejmujące słowa, które stanowią podkład do najboleśniejszej pieśni w dorobku Chopina, współgrają z melancholijnym nastrojem jego odchodzenia. Warto podkreślić, że to jedyny tak refleksyjny tekst w dorobku Krasińskiego, złożony także pod względem muzycznym. „[U]brany – jak pisze Małgorzata Sokalska – w bardzo ascetyczny kształt poetycki, pozornie zobiektywizowany, zdystansowany przez użycie trzeciej osoby liczby mnogiej” [Sokalska 2014: 258], niesie potężny ładunek emocjonalny i ideowy. Zobaczmy:

Z gór, gdzie dźwigali strasznych krzyżów brzemię,
 Widzieli z dala obiecaną ziemię!
 Widzieli światło niebieskich promieni
 Ku którym w dole ciągnęło ich plemię –
 A sami do tych nie wejdą przestrzemi!
 Do godów życia nigdy nie zasięda,
 I nawet może – zapomnieni będą.

[Krasiński 2017, vol. 2: 287]

Siedmiowersowy, dość krótki liryk (nasuwa się zaraz pytanie, czy Chopin znał cały poemat Krasińskiego?), o podniosłym tonie, ukrywa treści historiozoficzne bliskie ówczesnemu światopoglądowi Krasińskiego. Jego punkt wyjścia stanowi biblijny motyw nawiązujący do Chrystusowej ofiary krzyża, dobrze znany z mesjańskich odwołań historiozofii romantycznej. Widziany przez bohaterów lirycznych tego wiersza – męczenników – obraz ziemi obiecanej ściera się tutaj z konstatacją, że oni „sami do tych nie wejdą przestrzeni”. Staje się tym samym dramatyczną polemiką z ideą rezurekcji i odkupienia, którego nie dostąpi pokolenie dźwigające „brzemie” historii. Los tych, którzy powtarzają ofiarę Chrystusa, jest gorzki, pesymistyczny i zbliża się do ponurego, historycznego nihilizmu. Ironiczna, jeśli nie obrazoburczo projektowana, „nagroda” za trud naśladowania postawy Mesjasza to skazanie na zapomnienie. Nawet jeżeli przyjmiemy, że tekst ten dostał Chopin od Potockiej (zapewne w grupie innych jeszcze utworów), to Małgorzata Sokalska ma rację, pisząc, że wybór utworu przez kompozytora daleko wykracza „poza towarzyską galanterię” [Sokalska 2014: 258] memuarową innych pieśni. Jego styl nie ma zresztą w ogóle charakteru sztambuchowego¹⁶, jest bowiem „siedmiowerszem pisanym w stylu wzniosłym, wypowiedzianym językiem i obrazami Biblii, ujętym w karby struktury antycznej (strofa, antystrofa, epoda)” [Tomaszewski 2009: 547]. Jak zauważa Tomaszewski, Chopin musiał się w jakiejś mierze z tym obrazowaniem utożsamić, żeby skomponować taką pieśń.

O głęboko osobistym stosunku muzyka do materii tego tekstu świadczyć może wprowadzenie w pieśni do ostatniego wersu repetycji słowa „zapomnieni”. Na poziomie wersyfikacyjnym rozbija ono jedenastozgłoskowe metrum wiersza, na poziomie semantycznym wzbogaca go o dodatkowe sensy. Czy na podstawie tego zabiegu możemy snuć domysły, jak Chopin interpretował ten utwór? Powtórzenie to ma oczywiście szczególnie walor muzyczny, wydłuża brzmienie ostatniego zdania, także na tym poziomie

16 Utwór ten w wydaniu Juliana Fontany został opatrzony tytułem *Melodia*. W wydaniach pieśni Chopina nosi incipit „Z gór, gdzie dźwigali [op. 74 nr 9]”. Rękopis utworu zaginął, podstawą edycji była kopia edycyjna 17 *Pieśni* napisana przy współudziale Fontany dla Adolpha Martina Schlesingera [por. 17 *Pieśni* 2020].

wchodząc w przejmujący dialog z zapisem Krasińskiego. Czy kompozytor chciał w ten sposób podkreślić kwestie nietrwałości pamięci i nieuchronności przemijania, które komponując pieśń, musiał boleśnie przeżywać, świadomy nieuleczalnej choroby i bliskiego końca własnego życia? Można powiedzieć, że Chopin dokonuje tu interpretacji wiersza także za pomocą tej prostej wprawdzie, lecz znaczącej operacji na słowie. Ale nade wszystko: jak odczytuje go za pośrednictwem muzyki? Zdaniem Sokalskiej

odpowiednikiem surowego kształtu poetyckiego tekstu jest bardzo skromny akompaniament, ograniczony do długo wstrzymywanych akordów i z rzadka pojawiających się przebiegów ósemkowych [...]. Na tle romantycznej praktyki pieśniowej najbardziej uderza opracowanie ostatnich wersów, w których Chopin użył melodeklamacji zakończonej niepokojącą (oderwaną od poprzedniej tonalności) wokalizą, w akompaniamentie ograniczając się do pojedynczych uderzeń akordów.

Dalej badaczka podkreśla, co dla nas szczególnie ważne, że wspomniana duplikacja ostatniego słowa jest pełnym dramatyzmu środkiem w pieśni¹⁷.

Wróćmy też na chwilę do krótkiego dopisku z poematu Dantego, którym Chopin opatrzył rękopis w sztambuchu Potockiej, a który można przecież traktować jako szczególny autokomentarz muzyka. Przede wszystkim jest on świadectwem literackiej ogłady kompozytora, któremu nieraz zarzucano brak literackiego słuchu. Może nie bez kontekstowego znaczenie będzie tu fakt, że Eugène Delacroix, z którym Polaka łączyła bliska artystyczna relacja, przedstawił Chopina jako Dantego w laurowym wieńcu na jednym ze szkiców¹⁸, rozpowszechnianym potem w kopii wykonanej przez

17 „Bowiem wbrew zwięzłości tekstu ukazuje ogrom emocji kryjących się za lirycznym opisem – to technika operowania słowem, nie zaś jego bezpośrednie znaczenie, staje się wyrazicielem stanu psychicznego, w jakim znajduje się podmiot wiersza-pieśni, niezdolny do dłuższego ukrywania nadmiaru doznań” [Sokalska 2014: 259].

18 Prawdopodobnie był to szkic do plafonu w Bibliotece Senatu w Pałacu Luksemburskim, nad którym malarz pracował przez dłuższy czas.

Jane Stirling. Delacroix na malowanym na polecenie francuskiego rządu w 1847 roku (!) plafonie kopuły Biblioteki Senatu w Pałacu Luksemburskim także umieścił Chopina w „dantejskim” kontekście – wprowadzany przez Wergiliusza na Pola Elizejskie florencki poeta ma wyraźnie rysy kompozytora¹⁹. Być może – choć to tylko domysł, a nie potwierdzona faktami myśl – koncepcja Delacroix ma jakiś związek z nieujawnioną nigdzie w listach muzyka wspólną fascynacją Chopina i Delacroix Dantem. Chopin był niestety bardzo oszczędny w prezentowaniu swoich fascynacji literackich w listach. Słowa *ne la miseria* pochodzą – jak już to wyżej zaznaczyłam – z v pieśni *Piekła* Dantego i są fragmentem takiej oto całości:

Nessun maggior dolore
 Che ricordarsi del tempo felice
 ne la miseria²⁰. [Dante 2020b]

To słowa wypowiedane przez Franceskę da Polenta, której nieprawa miłość do Paola di Rimini (podsycana przez wspólna lekturę Lancelota) stała się przyczyną osadzenia jej w piekielnym kręgu. Jeśli Chopin pisanie pieśni „w nieszczęściu” łączył bezpośrednio z biografią własną i właścicielki memuaru, można traktować przytoczony fragment jako znak potwierdzenia długoletniej romantycznej przyjaźni kompozytora z Delfiną – po prostu jako wpis sztambuchowy. Znaczenie zamieszczonych przez Chopina słów można oczywiście rozszerzać po uwzględnieniu kontekstu historii Franceski i Paola opisanej w poemacie Dantego. Łatwo tu jednak uderzyć w czulą strunę sensoryjnych domysłów o typie relacji, jakie łączyły romantyczną Beatrycze z wielkim kompozytorem. Ale można też wyrwane z kontekstu słowa Dantego traktować jako emocjonalne dopełnienie wiersza, w którym los pokolenia stracęńców historii, którym niedane będzie wejść do ziemi obiecanej,

19 Apoteoza Dantego stanowi jednocześnie apoteozę Chopina. Towarzysząca Dantemu-Chopinowi Aspazja ma rysy George Sand. O koncepcie plafonu do biblioteki pisał Eugène Delacroix w liście do Gustave’a Planche’a już 9 sierpnia 1842 roku [Chopin 1955, t. 2: 68-69].

20 Edward Porębowicz tłumaczy ten fragment następująco: „Nie ma dotkliwszej boleści / Niżli dni szczęścia wspominać w niedoli” [Dante 2020a].

utożsamił Chopin i z własnym losem. Muzykolodzy, omawiając pieśni Chopina, wielokrotnie podkreślali ich przeżyciowy charakter i biograficzną kontekstowość. Tomaszewski, komentując tę pieśń powstałą „na końcu twórczości lirycznej Chopina”, pisze, że „stała się [ona – E.H.P.] zwornikiem tego, co w liryce wokalne Chopina było najgłębiej osobiste, i tego, co zaświadczyło o jego zaangażowaniu w sprawy ojczyste” [Tomaszewski 2016: 451]. Chopin był romantykiem nie tylko ze względu na charakter swoich kompozycji. Pozostawał nim także w wymiarze osobowości. Przynależał do formacji pokoleniowej, do której zaliczymy i starszego nieco Mickiewicza, i dwa lata młodszego Krasińskiego, i jego rówieśnika – Słowackiego. Dlatego też, jak pisały Maria Janion i Maria Żmigrodzka, należy go postrzegać

w kontekście nie tylko indywidualnym, lecz jako **artykulację doświadczenia egzystencjalnego** bliską, wręcz analogiczną w stosunku do ówczesnej literatury polskiej. A więc odnaleźć pewien wzór egzystencjalny biografii artysty w romantyzmie polskim. [Janion, Żmigrodzka 2004: 101]²¹

Jeśli tak jest w istocie, to kompozycja do motta z poematu *Ostatni* jest znaczącym świadectwem utożsamienia się kompozytora z doświadczeniem pokoleniowym romantyków, a także sposobu przeżywania niełatwych generacyjnych doświadczeń za pomocą literatury. I to właśnie w latach paryskiej emigracji, w kontakcie z tą literaturą i doświadczeniem pokolenia wychodźców „patriotyzm Chopina – pisał Jan Ekiert – wszedł w fazę nostalgiczną” [Ekiert 2009: 137]. Odmalował ten nastrój nieco górnołotnie Iwaszkiewicz przy okazji rozważań o pieśni do słów Krasińskiego, wskazując, że właśnie z lęku Chopina „przed pustką i zapomnieniem”, z tęsknoty za Polską, której już nie doświadczy, „powstaje ta przejmująca pieśń, jeden z najboleńszych utworów Chopina, a zarazem jeden z ostatnich” [Iwaszkiewicz 2017: 211], który był sublimacją rozmyślań i stanów wewnętrznych kompozytora dwa

21 Pierwodruk artykułu *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji polskiego romantyzmu* ukazał się w „Roczniku Chopinowskim” (1989, nr 19).

lata przed śmiercią, w „złym” 1847 roku. Nieliczne zachowane listy z listopada i grudnia tego roku potwierdzają zarówno kłopoty zdrowotne kompozytora („Ja się duszę i oczekuję cholery”)²², jak i strach przed szalejącą w Paryżu epidemią „grippy”. Niesnaski z George Sand, markowany heroizmem w listach do rodziny („jak mogę, tak się trzymam” [Chopin 1955, t. 2: 225])²³ lęk przed pogarszającym się stanem zdrowia były treścią kończącego się trudnego roku – obok wysiłku codziennych lekcji, „zatrudnienia na wszystkie strony” [Chopin 1955, t. 2: 230]²⁴, towarzyskiego, a także polskiego istnienia.

Agnieszka Adamczyk podkreśla związek między czytelniczym przeżyciem tego pesymistycznego w tonie wiersza, który „musiał do głębi przejść Chopina”, a jego kształtem muzycznym. W muzykologicznej refleksji o pieśni do słów Krasińskiego badaczka pisze o wyrazistej odrębności tego utworu od innych kompozycji wokalnych:

Nie ma tu prostej, wpadającej w ucho melodii. Śpiew solowy opiera się na oszczędnie rozmieszczonych akordach, stanowiących podporę harmoniczną i przypomina fragment dramatu muzycznego. Dają tu znać o sobie nowatorskie pomysły Chopina w dziedzinie harmonii. Partia fortepianowa ma doniosłe znaczenie w tworzeniu odpowiedniego nastroju i eksponowaniu tekstu [...]. [Adamczyk 2021]

Zabieg eksponowania treści poprzez zapis muzyczny to ciekawy trop interpretacyjny, podobnie jak sugestia genologiczna o pieśni tej jako o dramacie muzycznym – to już przecież ważki wybór interpretacyjny. Podkreślone w refleksji Adamczyk nowatorstwo Chopina wskazuje na szczególne zaangażowanie odbiorcze kompozytora

22 List Fryderyka Chopina do George Sand z 14 grudnia 1847 roku [Chopin 1955, t. 2: 220]; podobną myśl zawarł kompozytor także w liście poprzednim, pisanym do tej samej adresatki 20 listopada 1847 roku [Chopin 1955, t. 2: 219].

23 List Fryderyka Chopina do Ludwiki Jędrzejewiczowej z Bożego Narodzenia 1847 roku.

24 Chopin pisał w liście do rodziny z 11 lutego 1848 roku: „Daję dużo lekcji. Bardzo jestem zatrudniony na wszystkie strony”.

w ten nietlatwy przecież tekst. Jego dramatyczną „inność” zauważył już przywoływany przez Adamczyk pierwszy edytor pieśni, a więc Fontana, który pisał, że „w tej muzyce Chopin podniósł się na wysokość samego siebie, stał się znów przerażającym jak to robił niekiedy w utworach swoich na fortepian” [Adamczyk 2021].

5. Poezja tonów...

Jeśli więc poeta Krasieński wyrażał się niekiedy także za pomocą muzyki, należałoby uważniej przyjrzeć się kompozytorowi Chopinowi do słowa, rewidując sądy dawniejszych²⁵ – choć nie tylko – badaczy, jak choćby Ferdynanda Hoesicka, jednego z pierwszych biografów kompozytora, piszącego o „względnej obojętności [Chopina – E.H.P.] dla literatury” [Hoesick 1962-1968, vol. 4: 43]. Chopin wyrażał się przede wszystkim przez muzykę, ale jego kompozycje wokalne, zwłaszcza uchwytne ich biograficzny kontekst, dowodzą jego wrażliwości na słowo poetyckie, które interpretował, a nie tylko ilustrował muzyką, co starałam się wykazać, analizując kompozycję do wiersza Krasieńskiego. To, że utwory Witwickiego, Zaleskiego, Mickiewicza, Pola, Krasieńskiego – poetów, których Chopin znał osobiście – stały się autokomentarzem do własnej biografii, wydaje się faktem wiele mówiącym. Przymierze autora *Poloneza As-dur* ze słowem ma więc znaczenie donioślejsze niż do tej pory zwykło się uważać i wymaga badawczej refleksji zarówno muzykologów, jak i literaturoznawców. Badacz literatury czytający wypowiedzi muzykologów o twórczości Chopina bez wątpienia dostrzeże obecne w nich elementy języka poetyki, za pomocą którego opisuje się teksty literackie. Mają one zresztą długą tradycję. Heinrich Heine nazywał polskiego kompozytora „poetą tonów”, a Jan Kleczyński, znawca metody pianistycznej Chopina, notował, że „cała teoria stylu, którą Chopin wykładał swoim uczniom, opierała się na tej analogii z mową ludzką” [Kleczyński 1960: 62]. W podobnych kategoriach interpretowali twórczość Chopina

25 Problem stosunku Chopina do literatury i literackich walorów jego zapisków poruszam w artykule *Chopin intymny... Kilka refleksji o „Dzienniku stuttgarckim” kompozytora* [Hoffmann-Piotrowska 2019].

również Robert Schumann i Ferenc Liszt, który pisał o ukrytej w muzyce autora mazurków poezji [Liszt 2017: 57].

Warto w tym kontekście poświęcić nieco uwagi refleksji Tomaszewskiego, który pokazuje, jak w dyskursie chopinologów zdomował się termin „poetyka muzyczna”²⁶, odkąd Claudia Colombati w 1975 roku zastosowała go w odniesieniu do autora mazurków, chociaż termin nie jest jednoznaczny [Colombati 1975: 9-37]. Sam polski badacz także opisuje twórczość Chopina za pomocą kategorii literackich. Próba jego spojrzenia na typowe dla tej twórczości formy i gatunki muzyczne przez pryzmat nazw rodzajów literackich przynosi wiele obserwacji o charakterze porównawczym. Badacz mianowicie dostrzega obecność toku narracyjnego w balladach, polonezach czy sonatach, wskazując na ich epicki charakter, z kolei w niektórych nokturnach sugeruje obecność żywiołu dramatycznego, konkludując przy tym, że w odniesieniu do interpretacji muzyki Chopina „najsilniej utrwaliła się kategoria liryzmu” [Tomaszewski 2005: 615], z kolei zespół cech specyfikujących muzykę Chopina nazywa wprost „syndromem właściwości lirycznych” [Tomaszewski 2005: 612]. Chopin wyraża się poprzez „**muzyczną lirykę** «bezpośrednią»”, w której „ja” wypowiada się samodzielnie, w sposób niezapśredniczony. Konkluzję tę wybitny muzykolog uzupełnia uwagą o wyjątkowo silnej „identyfikacji” kompozytora z takim lirycznym „podmiotem” muzycznej kompozycji. Podobnie jak pieśni, zdaniem Józefa Michała Chomińskiego, także „mazurki są niekiedy kartkami z osobistego dziennika” [Chomiński 1978: 97] o silnie zaznaczonej podmiotowości. Obserwacja ta jest szczególnie znamienna dla naszych rozważań, zwraca bowiem uwagę na swoisty fenomen łączności między uniwersum dźwięku i uniwersum słowa. Chopinowskie listy i kartki z dziennika oraz kompozycje pieśniowe do wierszy nierzadko wzajemnie się uzupełniają i wchodzą ze sobą w dialog.

Z tej perspektywy wydaje się, że nie doceniamy dostatecznie znaczenia słowa, w tym także słowa literackiego, w kształtowaniu się wrażliwości estetycznej Chopina. Nie trudzimy się, aby

26 Prawdopodobnie wprowadził go do muzykologii Igor Strawiński, a przed Claudią Colombati posługiwał się nim Michał Bristiger [1972: 55-56].

odpowiedzieć na pytanie, jakie znaczenie mogła mieć stała obecność ludzi pióra w jego bliskim otoczeniu. Najczęściej sądzimy, że było to znaczenie wyłącznie towarzyskie. Dlaczego jednak wśród najbliższych przyjaciół Chopina, jeszcze w Warszawie, znalazło się tylu poetów – i czy był to jedynie przypadek? Liszt – odwołajmy się jeszcze raz do świadectwa z epoki – pisał o szczególnej więzi między Chopinem a Heinem: „Chopin i Heine rozumieli się w pólśłowa i póldźwięku; muzyk w zdumiewający sposób swą grą odpowiadał na pytania, zadawane mu cichym szeptem przez poetę [...]” [Liszt 2017: 81]. Mniejsza o to, jakie to były pytania. Ważne, że świadectwo Liszta, potwierdzone wyjątkowymi wyznaniem Heinego skierowanymi do innych adresatów, a przede wszystkim wyrażone potem w *Lutecji*, w szczególny sposób oddaje symbiozę literatury i muzyki, dialog dwóch języków, w których tak swobodnie i pięknie wypowiadał się Chopin. Pokazuje przymierze muzyki i słowa – porozumienie, które odbywało się „w pólśłowa” i „w póldźwięku” – prawdę, którą dostrzegł Krasieński.

Bibliografia

- Adamczyk Agata (2021), *Pieśni Fryderyka Chopina*, [dostęp: 4 stycznia 2021], <https://tinyurl.com/aaajshuw7>.
- Bristiger Michał (1972), *Krytyka muzyczna a poetyka muzyki*, [dostęp: 2 kwietnia 2020], <https://tinyurl.com/8p4ef4as>.
- Chomiński Józef Michał (1978), *Chopin*, PWM, Kraków.
- Chopin Fryderyk (1955), *Korespondencja*, t. 1-2, oprac. Bronisław Edward Sydow, PIW, Warszawa.
- Colombati Claudia (1975), *W poszukiwaniu poetyki Chopina*, „Rocznik Chopinowski”, R. 9, s. 9-37.
- Dante Alighieri (2020a), *Boska Komedia*, przeł. Edward Porębowicz, [dostęp: 30 grudnia 2020], <http://boskakomedia.korona-pl.com/porebowicz/a05.html>.
- Dante Alighieri (2020b), *La Divina Commedia*, [dostęp: 30 grudnia 2020], <https://tinyurl.com/vzhcz8nb>.
- Ekier Jan (2009), *Chopin*, Muza, Warszawa.
- German Franciszek (1960), *Chopin i literaci warszawscy*, PWM, Warszawa.
- Hoesick Ferdynand (1962-1968), *Chopin. Życie i twórczość*, vol. 4, PWM, Warszawa.

- Hoffmann-Piotrowska Ewa (2019), *Chopin intymny... Kilka refleksji o „Dzienniku stuttgarckim” kompozytora*, „Sztuka Edycji”, vol. 15, nr 1, s. 43-53, <http://dx.doi.org/10.12775/SE.2019.0004>.
- Iwazskiewicz Jarosław (2017), *Chopin*, PWM, Kraków.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria (2004), *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji*, w: tejsze, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 101-115.
- Kleczyński Jan (1960), *O wykonywaniu dzieł Chopina*, PWM, Kraków.
- Koźmian Stanisław Egbert (1977), *Wspomnienie pośmiertne. Zygmunt Krasiński*, w: Zygmunt Krasiński, *Listy do Koźmianów*, oprac. Zbigniew Sudolski, PIW, Warszawa, s. 699-708.
- Krasiński Zygmunt (1965), *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, oprac. Zbigniew Sudolski, PIW, Warszawa.
- Krasiński Zygmunt (1971), *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstępem poprzedził Zbigniew Sudolski, PIW, Warszawa.
- Krasiński Zygmunt (1975), *Listy do Delfiny Potockiej*, vol. 1-3, oprac. Zbigniew Sudolski, PIW, Warszawa.
- Krasiński Zygmunt (1991), *Listy do różnych adresatów*, vol. 1, wybór, wstęp i oprac. Zbigniew Sudolski, PIW, Warszawa.
- Krasiński Zygmunt (2017), *Dzieła zebrane*, vol. 2: *Poematy*, red. Mirosław Strzyżewski, Wydawnictwo UMK, Toruń.
- Liszt Franz (2017), *Fryderyk Chopin*, przeł. Maria Traczewska, PWM, Kraków.
- de Musset Alfred (1993), *Spowiedź dziecięcia wieku*, przeł. Tadeusz Zeleński (Boy), PSB, Kraków.
- 17 *Pieśni* (2020), [dostęp: 30 grudnia 2020], <https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/rekopis/256>.
- Sokalska Małgorzata (2012), *Między praktyką a metafizyką. Muzyka w listach Krasińskiego*, w: *Wokół Krasińskiego*, red. Małgorzata Sokalska, Wydawnictwo UJ, Kraków, s. 191-216.
- Sokalska Małgorzata (2014), *Śladami pieśni. O kilku aspektach muzycznej recepcji twórczości Zygmunta Krasińskiego*, w: *Zygmunt Krasiński. Światy poetyckie i artystowskie*, red. Agnieszka Markuszewska, Wydawnictwo UMK, Toruń, s. 247-266.
- Sudolski Zbigniew (1983), *Krasiński. Opowieść biograficzna*, ŁSW, Warszawa.
- Tomaszewski Mieczysław (2005), *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków.
- Tomaszewski Mieczysław (2009), *Chopin. Fenomen i paradoks. Szkice i studia wybrane*, Gaudium, Lublin.

Tomaszewski Mieczysław (2016), *Chopin*, cz. 2: *Uchwycić nieuchwytnie*, PWM, NIFC, Kraków–Warszawa.

Wierzyński Kazimierz (1990), *Życie Chopina*, KAW, Warszawa.

Ewa Hoffmann-Piotrowska

“Without Words” and “on the Same Wavelength”. On the Relationship Between Zygmunt Krasiński and Frédéric Chopin

The article presents the relationship between Frédéric Chopin and Zygmunt Krasiński both on the biographical level and in the relationship between the word and the sound that Krasiński often wrote about in his letters. A special expression of the dialogue between poetry and music described by the poet are Chopin's compositions to the words of poets contemporary to him, which is especially true about the words of the motto from Krasiński's poem *Ostatni* (The last poem). It is extraordinary in the context of Chopin's songs as it is not only a musical illustration, but also a sophisticated interpretation of the text through music. The attempts to present poetic content through musical notation presented in the article lead to the conclusion about Chopin as a conscious recipient of a literary work who, like Krasiński, saw in the symbiosis of word and sound the possibility for expressing internal experience.

Keywords: Zygmunt Krasiński; The Last Poem; Frédéric Chopin; Melody Op. 74 No. 9; Chopin's songs; musical poetics.

Ewa Hoffmann-Piotrowska – doktor habilitowana. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się wokół dojrzałej twórczości polskich romantyków, historii romantycznych idei, religijności w literaturze i kulturze romantycznej. Autorka książek: *Mickiewicz-towiańczyk. Studium myśli* (2004), *W ustach jest otwór duszy... Szkice o romantykach i mistykach* (2012), *„Święte awantury”. Orto- i heterodoksje Adama Mickiewicza*, (2014), *Fryderyk Chopin. Przymierze ze słowem* (2021, w druku). Opublikowała także korespondencję ks. Jana Twardowskiego, *„Otulona dobrocią”. 99 listów księdza Jana Twardowskiego do „wnuczki” Maryli i jej zapiski z dziennika* (2007). Autorka artykułów dotyczących twórczości Adama Mickiewicza, Juliusza Słowackiego i kultury romantyzmu. Redaktorka monografii poświęconych Mickiewiczowi i Słowackiemu. Redaktor naczelna czasopisma „Prace Filologiczne. Literaturoznawstwo”. Adres e-mail: ewa.piotrowska@uw.edu.pl.