

Wiesław Mateusz Malinowski
Pracownia Romanistyki, Uniwersytet Zielonogórski

Fryderyk Chopin w literaturze francuskiej: od figury romantycznej do ikony popkultury

Jak pisarze francuscy przyczynili się do powstania i utrwalenia legendy – by nie powiedzieć mitu – Fryderyka Chopina? Jakie formy legenda ta przybierała z upływem czasu? Co wnosi do literatury francuskiej dzieło Chopina? Czy można pisać *à la manière de Chopin*? W poszukiwaniu odpowiedzi na te pytania pochylimy się nad pewnym wycinkiem literackiego imaginarium czy też nad wybranymi świadectwami pisarzy, których inspirowała postać i muzyka polskiego kompozytora.

1. „Geniusz najbogatszy w uczucia i wzruszenia”, czyli Chopin pod piórem George Sand

Mówiąc o legendzie Chopina, odwołujemy się przede wszystkim, rzecz jasna, do tradycji romantycznej. To przecież w kręgach romantycznego Paryża otaczających Chopina narodziły się w większości owe hiperbole, stereotypowe formuły „skazane” na długi żywot: „poeta fortepianu”, jak mówił o Chopinie Heinrich Heine¹, geniusz, przed którym Robert Schumann zdejmował swój

1 „Jest nie tylko wirtuozem [...], jego prawdziwą ojczyzną jest kraina poezji [przeł. – W.M.M.]” [Heine 1838].

kapelusz², boski artysta znający tajemnicę „błękitnej nuty”, którą słyszeli w jego muzyce Eugène Delacroix i George Sand³, a której szukać będzie w naszych czasach, choć na swój sposób, reżyser Andrzej Żuławski. Tradycja romantyczna to tradycja, która podtrzymuje obraz eterycznego marzyciela, która widzi i opisuje Chopina jako duszę zakochaną w ideale, wrażliwą do granic ostateczności, duszę mroczną, rozdartą, skomplikowaną.

Taki właśnie obraz powstał pod piórem George Sand, pisarki, która wszak dobrze Chopina знаła, jako że dzieliła z nim niemal dziewięć lat życia. We wrześniu 1838 roku kierowała do Delacroix te słowa:

Zaczynam wierzyć, że istnieją anioły przebrane za ludzi [...], które przebywają na ziemi przez czas jakiś, by pocieszać i pociągać za sobą do nieba dusze biedne, zmęczone, zrozpaczone, gotowe na śmierć. [Sand 1968a: 482]

Rzecz ciekawa, ten aspekt anielski powróci u Honoré de Balzaka, w jego słynnej, choć lapidarnej antytezie przeciwstawiającej Chopina Lisztowi: „Węgier to demon, Polak to anioł”, napisze do pani Hańskiej w 1843 roku⁴. Obraz ten musiał zafrapować współczesnych, bo pojawi się jeszcze w powieści George Sand z 1846 roku zatytułowanej *Lucrezia Floriani*, i to niezależnie od intencji karykaturalnych, które zdają się towarzyszyć wówczas portretowi księcia Karola Roswalda – zredagowanemu w momencie kryzysu w związku George Sand z Chopinem. Portret ten poruszał wyobraźnię właśnie dlatego, że rozpoznawano w nim cechy Fryderyka:

- 2 Okazją do sformułowania tego wielkiego komplementu przez Roberta Schumann w „Allgemeine Musikalische Zeitung” (1831, 7 grudnia) stała się publikacja, w tymże 1831 roku, Chopinowskich *Variations pour piano et orchestre sur le thème de Là ci darem la mano* Mozarta.
- 3 Wyrażenie „błękitna nuta” użyte zostało po raz pierwszy przez George Sand i Eugène’a Delacroix, którzy chcieli zwrócić uwagę na magiczne korespondencje między kolorami i dźwiękami, jakie dostrzegali podczas słuchania muzyki Chopina z oczyma nasyconymi „łagodnymi barwami, będącymi odpowiednikami pełnych słodyczy modulacji uchwyconych zmysłem słuchu [przeł. – W.M.M.]”. George Sand pisze o tym w swoich *Impressions et Souvenirs* [Sand 1873: 86].
- 4 „Le Hongrois est un démon, le Polonais est un ange” (Lettre à Madame Hanska du 28 mai 1843 [Eigeldinger 2000: 151]).

Jego ciało było równie delikatne jak jego dusza. Nie był okazem tężyzny fizycznej, lecz w zamian zachował czarującą urodę istoty wyjątkowej, rzec by można bez wieku i płci [...]. Można go było porównać do tych idealnych istot, którymi średnio-wieczna poezja ozdabiała chrześcijańskie świątynie; do anioła o pięknej twarzy smutnej niewiasty i czystych, smukłych kształtach młodego boga na Olimpie, z wieńczącym to połączenie wyrazem czułości wespół z surowością, niewinnością i namiętności. [Sand 2009: 14]⁵

Najpełniejszy opis lat spędzonych przez George Sand z Chopinem znajdziemy wszakże w *Dziejach mojego życia*, opublikowanych przez pisarkę w latach 1854-1855, a więc pięć–sześć lat po śmierci kompozytora. Stronicom tym zawdzięczamy niepowtarzalny portret wielkiego artysty, odsłaniający, jak pisze sama autorka, „wszystkie struny jego natury [przeł. – W.M.M.]”⁶.

Do strun tych należą niewątpliwie wielka wrażliwość i niespokojna, chorobliwa wręcz wyobraźnia kompozytora. Wspominając pobyt na Majorce, przywołuje pamiętnikarka epizod, który napęłniał ją przerażeniem:

Chopin znosił dosyć odważnie cierpienia, lecz nie mógł okiełznać swojej niespokojnej wyobraźni. Nawet gdy czuł się dobrze, klasztor wydawał mu się pełen widm i strachów [...]. Wracając z dziećmi z nocnych wycieczek po ruinach, zastawałam go o dziesiątej wieczorem przy fortepianie, bladego, z błędnym spojrzeniem, z włosami jakby zjeżonymi. Trzeba mu było kilku chwil, żeby nas poznał.

Później uśmiechał się z wysiłkiem i grał nam rzeczy wzniosłe, skomponowane przed chwilą, albo raczej myśli straszne lub przejmujące, które zawładnęły nim jakby mimo jego woli w owej godzinie samotności, smutku i lęku. [Sand 1968b: 330]

Komponował wówczas swoje preludia, wśród nich słynne *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15 zwane „deszczowym”.

5 Na temat podobieństw między postaciami Karola Roswalda i Fryderyka Chopina pisał Pierre Brunel [zob. Brunel 1989: 147-156].

6 „Toutes les fibres de son organisation” [Sand 2004: 1476].

Kompozycja Chopina z owego wieczoru była rzeczywiście pełna kropli wody, odbijających się o dachówki pustelni, lecz w jego wyobraźni i w pieśni przeobraziły się one w lzy spadające z nieba na jego serce. [Sand 1968b: 330-331]

Mówiąc o muzyce Chopina, George Sand systematycznie podkreśla skłonność kompozytora do budowania akordów melancholijnych, która jest według niej odbiciem jego mrocznego usposobienia.

Żaloszny krzyk wygłodniałego orła na skałach Majorki, przykry świst północnego wiatru i ponury smutek płaczących wierzb pokrytych śniegiem przygnębiały go o wiele dotkliwiej i dłużej, niż radowała woń drzew pomarańczowych, uroda gron winnych i mauretańska kantylena oraczy. Tak było z nim we wszystkich sprawach [...]. Głębia jego wzruszeń nie pozostawała w żadnym stosunku do ich przyczyny [...]. Jest to historia i przeznaczenie wszystkich istot, które posiadają nadmiernie rozwinięty system nerwowy. [Sand 1968b: 333]

I nieco dalej:

Trudno o umysł błyskotliwszy w wesołości, a inteligencję poważniejszą i wszechstronniejszą w swojej dziedzinie; lecz za to, niestety, trudno o bardziej nierówne usposobienie, kapryśniejszą i pełną urojeń wyobraźnię, drażliwość bardziej podatną na urazy, wymagania serca bardziej niemożliwe do zaspokojenia. I wszystko to nie było jego winą. Winna była choroba. Jego psyche była jakby żywcem odarta ze skóry, dotknięcie płatką róży, cień muchy raniły ją do krwi. [Sand 1968b: 334]

Nie brak tu odwołań do poezji polskich romantyków:

Myśli o jego własnej śmierci towarzyszyły wszystkie zaboronne wyobrażenia słowiańskiej poezji. Jako Polak, żył wśród koszmarów rodem z podań i legend. Widziadła przywoływały go, obejmowały i zamiast widzieć swego ojca i przyjaciela uśmiechających się do niego w promieniach wiary, odpychał

od siebie ich kościotrupie twarze i szamotał się w lodowatym uścisku ich rąk. [Sand 1968b: 349]

W ugruntowaniu sławy Chopina w środowiskach artystycznych Francji niebagatelną rolę musiał odegrać sposób, w jaki pisarka, dobrze wszak znana w kręgu elit intelektualnych i towarzyskich Paryża, przyjmująca w swojej wiejskiej rezydencji w Nohant największych pisarzy i artystów owych czasów, charakteryzuje geniusz kompozytora.

Geniusz Chopina jest najgłębszy i najbogatszy w uczucia i wzruszenia ze wszystkich, jakie istniały. Sprawił, że jeden instrument przemówił językiem nieskończoności; często potrafił zawrzeć w dziesięciu liniach, które dziecko mogłoby zagrać, poematy o niezmiernej wzniosłości, dramaty o nieporównanej energii. Nigdy nie potrzebował znacznych środków materialnych, aby ujawnić swój geniusz. Nie trzeba mu było ani saksofonów ani ofikleid, aby wywoływać w duszach przeżalenie; ani organów, ani głosu ludzkiego, by wzbudzać wiarę i entuzjazm [...]. Nadejdzie dzień, kiedy zorkiestruje się jego muzykę, nie zmieniając nic w partyturze fortepianu, i wtedy cały świat dowie się, że ów geniusz, tak rozległy, tak pełny i tak mądry jak geniusz największych mistrzów, których sobie przyswoił, zachował indywidualność jeszcze bardziej finezyjną niż Sebastian Bach, jeszcze potężniejszą niż Beethoven, jeszcze dramatyczniejszą niż Weber. On jest wszystkimi nimi trzema jednocześnie, a ponadto jeszcze sobą samym, to znaczy swobodniejszym w materii gustu, surowszym we wzniosłości, głębiej przejmującym w cierpieniu. [Sand 1968b: 332]

Już tych kilka cytatów wystarczy, by dostrzec w portrecie Chopina nakreślonym przez George Sand żywe wcielenie romantycznego geniusza, z jego hipertrofią uczuć pozwalającą tworzyć dzieła nieśmiertelne. Jednak taka nadwrażliwość niszczy i zabija, zgodnie z powiedzeniem, według którego „wybrańcy bogów umierają młodo”. Takie też było, w oczach damy z Nohant, przeznaczenie Chopina:

Ten krańcowy typ artysty nie był z pewnością przeznaczony do długiego życia na tej ziemi. Trawiło go marzenie o ideale, nie tłumione ani filozoficzną, ani pełną miłosierdzia tolerancją dla spraw tego świata. Nigdy nie chciał paktować z naturą ludzką. Nie przyjmował niczego z rzeczywistości. Tu była jego słabość i jego moc, jego wielkość i jego nędza. Nieubłagalny dla najmniejszej skazy, okazywał ogromny entuzjazm dla najmniejszego światelka, w którym siłą swej egzaltowanej wyobraźni chciał widzieć słońce. [Sand 1968b: 346-347]

W ostatecznym rozrachunku tajemnica wielkiego artysty pozostaje niezgłębiona, a potwierdza to pełna rezygnacji konstatacja romantycznej pisarki: „Chopin był jakby kondensatem tych wspaniałych, rządzących się własną logiką niekonsekwencji, na które Bóg tylko może sobie pozwolić” [Sand 1968b: 347].

Co zapamiętają z tego portretu następne pokolenia Francuzów? Na to pytanie historia literatury, podobnie jak historia muzyki, przynosi swoją część odpowiedzi, jako że osobowość i dzieło Chopina nie przestają fascynować pisarzy francuskich przez cały wiek XIX, XX i aż do naszych czasów.

2. Maurice'a Rollinata „brat otchłani”, czyli Chopin dekadenski

Szczególnego rodzaju pokrewieństwo z Chopinem odkrywa w sobie Maurice Rollinat (1846-1903), poeta i muzyk, który spędził najmłodsze lata w otoczeniu George Sand, potem związał się z klubem Hydropatów i ze słynnym kabaretem Le Chat Noir. Znany jest zwłaszcza ze swego zbioru poetyckiego z 1883 roku noszącego jakże wymowny tytuł: *Les Névroses*. Już spis treści robi niesamowite wrażenie, przypomina bowiem do złudzenia katalog firmy pogrzebowej, z takimi tytułami wierszy, jak *Mademoiselle Squelette* (*Panna Szkielet*), *L'Amante macabre* (*Makabryczna kochanka*), *L'Enterré vif* (*Żywcem pogrzebany*)... Nic zatem dziwnego, że poeta, którego wyraźnie pociąga wszystko to, co chorobliwe, a zarazem po trochu muzyk i pianista, ma upodobanie do kompozytora, któremu zawdzięczamy jeden z najsłynniejszych w historii muzyki marszów pogrzebowych.

Wiersz ze zbioru *Les Névroses*, zatytułowany po prostu *Chopin*, poświęcony jest w całości wielkiemu kompozytorowi. Już pierwsza z czternastu strof nadaje ton:

O bracie otchłani, ciemności kochanku,
 Chopinie, duszo wielka w ciele jakże marnym!
 Fortepian niemy czeka twych magicznych palców,
 Muzyka oplakuje twe akordy czarne. [Rollinat 1883: 53;
 przeł. – W.M.M.]

Metafora otchłani odsyła nas z miejsca do świata wyobraźni Charles'a Baudelaire'a. Ale nazywając polskiego kompozytora „bratem otchłani” (*frère du gouffre*), określając jego akordy jako „czarne”, Rollinat zdaje się przypisywać mu swe własne niepokoje czy obsesje; jest przekonany, że rozpoznał w nim artystę o wrażliwości tak samo chorobliwej jak jego własna. Dalszy ciąg utworu potwierdza to, co zapowiadał początek: jest rzeczą jasną, że poprzez ten hołd złożony Chopinowi Rollinat wyraża własną oryginalność i własną estetykę, nacechowaną wtargnięciem do poezji dyskursu medycznego związanego w sposób szczególny z chorobą, która z hukiem weszła właśnie w przestrzeń literatury i sztuki, chorobą nazywaną newrozą. Cóż bowiem słyszy poeta w muzyce Chopina?

Majaki nienazwane, szalone uściski,
 I w chłodnym cieniu odgłos frenetycznych ciał,
 I galop piekielny walców fantastycznych,
 I zjawy niewyraźne, drogich zmarłych kształt;

Chorobliwa poświęta jesiennego słońca,
 Chłód wilgotny i lepki grobowców oślizłych;
 Dziwny dreszcz, który nagle dziewicą potrząsa
 Kiedy lato rozpała serca i umysły.

I kaszel przeraźliwy w jego kruchej piersi,
 Który dręczy go zawsze, gdy o jutrze marzy;
 I ból niewysłowiony pariasa, co cierpi
 Przeklinając wciąż miłość, miast jej błogosławić,

I cierpki zapach ziemi, kiedy spadną deszcze,
 Misterium wieczorów, gdy skarżą się rogi,
 I kwiatów zapachy słodkie, a złowieszcze,
 I duszy niepokoję, gdy bój z ciałem srogi.

Wszystkie te torsje ciała i te duszy krzyki,
 Te obrazy, ten hałas, tę trwożę ogromną,
 Ja to wszystko znajduję w głębi twojej muzyki,
 Z której sączy się miłość, cierpienie i horror. [Malinowski,
 Styczeń 2016: 388-389; oryg. Rollinat 1883: 53-54]

Oto więc dość zaskakująca wizja muzyki Chopina: „szalone uściski” (*baisers frénétiques*), „piekielny galop walców” (*vertige infernal des valse*), „chorobliwa poświata białych słońc jesiennych” (*lourdeur morbide des blancs soleils d’automne*), „wilgotny i lepki chłód grobowców” (*le froid humide et gras des funèbres caveaux*), „dziwne dreszcze” (*frissons bizarres*), „preraźliwy kaszel” (*toux abominable*), „niewysłowiony ból” (*douleur ineffable*), „słodkie, a złowieszcze kwiatów zapachy” (*parfum dangereux et doux des fleurs perverses*) – niemal każde z tych wyrażen zasługiwałoby na odrębną analizę; ich połączenie tworzy tutaj klimat, który niewątpliwie ma w sobie coś patologicznego. Sonaty Chopina budzą halucynacje, serce poety, śmiertelnie rozdarłe, jest przerażone otchłanią, w którą wciąga je ta dziwna muzyka:

Niczym smutne dziewice o ustach szkarłatnych,
 Twoje blond mazurki szlochają chwilami,
 A czarny humor sonat posepnych i mrocznych
 Budzi we mnie omamy, napelnia dreszczami.

Na dnie Scherz Twych, Chopinie, oraz Polonezów,
 Wynurzeń serca twego, co smutkiem rażone,
 Śpiew jezior jakby słyszę, i czuję żar gniewu.
 Zanurzam się spokojny, wyjdę przerażony. [Malinowski,
 Styczeń 2016: 388-389; oryg. Rollinat 1883: 54]

Niektóre strofy są rzeczywiście przerażające:

Muzyka twa oddała śmiertelne rżenie,
 Zgrzyt spleenu i zwątpienie, wyrzut myśli czarnych.
 Ty jeden znalazłeś nut grobowych brzmienie,
 Godne towarzyszyć głuchej czkawce zmarłych. [Malinowski,
 Styczeń 2016: 388-389; oryg. Rollinat 1883: 54]

I na końcu to pełne niepokoju pytanie:

Niestety, któż muzykę twą teraz uskrzydli?
 O wy, zimnokrwieści, fabryczni artyści!
 Wy już nie rozumiecie, ile wielki Gruźlik
 Włać zdołał geniuszu na dno swej boleści! [Malinowski,
 Styczeń 2016: 388-389; oryg. Rollinat 1883: 55]

W poezji Rollinata stajemy zatem wobec bardzo szczególnego hołdu złożonego polskiemu kompozytorowi: hołdu, który składa umysł udręczony, niespokojny, poddany nieustannym halucynacjom, ogarnięty obsesją śmierci i zła, odkrywający w Chopinie swego brata w newrozie. Chopina romantycznego, którego widzieliśmy pod piórem George Sand czy pod pędzlem Delacroix, zastępuje tu Chopin dekadenski, Chopin fin de siècle'u: wyłącznie chorobliwy, histeryczny czy wręcz neuropatyczny⁷.

3. Chopin Prousta

Pewne echa Chopina chorobliwego rozbrzmiewają jeszcze u Marcela Prousta. Autor *W poszukiwaniu straconego czasu* mógł poznać muzykę Chopina dzięki swej matce, która była dobrą pianistką, ale także w wielu salonach, w których często bywał w latach młodości.

Pierwszy opublikowany utwór Prousta, *Rozkosze i dni* (*Les Plaisirs et les jours*, 1896), zawiera cztery wiersze dedykowane

7 Analogiczna wizja muzyki Chopina wyszła spod pióra Alberta Giraud (1860-1929), belgijskiego poety z kręgu symbolistów, w wierszu pt. *Valse de Chopin* (*Walc Chopina*), opublikowanym w zbiorze *Pierrot lunaire* (*Księżycowy Pierrot*) z 1884 roku. W sposób obsesyjny powraca w nim obraz zapożyczony ze słownictwa medycznego odnoszącego się do gruźlicy, a mianowicie „krwawej płwociny” (*crachat sanguinolent*). Podobnie jak u Maurice'a Rollinata przytaczany jest w charakterystycznym rymie „muzyka gruźlika” (*musique/phtisique*).

ulubionym kompozytorom pisarza: Chopin figuruje tu obok Glucka, Schumanna i Mozarta. Jako amator sztuk i esteta o wysublimowanej wrażliwości Proust stara się uchwycić samą esencję muzyki każdego z kompozytorów. Tak jest i w krótkim, bo liczącym tylko 15 wersów, mało znanym dotychczas polskiemu czytelnikowi wierszu poświęconym Chopinowi⁸. Utwór z powodzeniem odtwarza słowiańską nostalgię mazurków i francuską lekkość walców Fryderyka.

Chopinie, morze westchnień, szlochów, łez wylanych,
 Nad którym rój motyli bez przerwy wiruje
 Już to na smutku grając, już tańcząc na fali.
 Ty marzysz, kochasz, cierpisz, kołyszysz, czarujesz,
 I wciąż prowadzisz duszę pokrytą ranami
 W kaprysu twego słodką otchłań zapomnienia
 Niczym motyla przelot pomiędzy kwiatami;
 Radość wówczas z twym smutkiem pragnie zespolenia,
 Żar uczuć każe szukać w płaczu ukojenia. [Malinowski,
 Styczeń 2016: 423; oryg. Proust 1896: 135]

W czwartym wersie utworu: „Ty marzysz, kochasz, cierpisz, kołyszysz, czarujesz” (*Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce*), pobrzmiwają jeszcze echa romantyczne. Ale metaforyka Prousta, utożsamiająca muzykę Chopina z lotem motyli „grających na smutku i tańczących na fali”, odsłania estetykę bliską symbolistom. Zwłaszcza rzuca się w oczy (i w uszy) pokrewieństwo z Baudelaire’em, na które zwraca uwagę w jednym ze swoich artykułów Joanna Żurowska [1995]. Już od pierwszego wersu zarówno struktura rytmiczna utworu, jak i kolejne obrazy każą myśleć o artystach, których Baudelaire przywołuje w słynnym wierszu *Les Phares* (*Sygnaly* albo, w innym przekładzie, *Latarnie morskie*). Czytamy u Prousta: „Chopin, mer de soupirs, de larmes, de sanglots”, słyszymy Baudelaire’owskie: „Rubens, fleuve d’oubli,

8 Przekład Andrzeja Trzebińskiego opublikowany został w 1995 roku [zob. Domański 1995: 142]. Tutaj proponuję przekład własny na podstawie wydania z roku 1896.

jardin de la paresse...”. Powracający dwukrotnie w wierszu Prousta motyw lotu motyli jest niewątpliwie reminiscencją strofy poświęconej przez Baudelaire’a malarzowi Antoine’owi Watteau:

Watteau, karnawał świata, gdzie jakby wprost z łąki
Słynne serca zlatują się lotem motyli... [Baudelaire
1994: 27; przeł. – Zbigniew Bienkowski]

Warto przypomnieć, że jedna z etiud Chopina, *Etiuda Ges-dur* op. 25 nr 9, opublikowana w 1837 roku i dedykowana Marii d’Agoult, została opatrzona tytułem *Le papillon* (*Motyl*). Być może o niej właśnie myślał Proust, pisząc swój wiersz.

Postać kompozytora, która wyłania się z drugiej części wiersza Prousta, zdaje się także wpisywać w estetykę symbolizmu. Ubrana w piękną apostrofę o konotacjach arystokratycznych zdradza jednak przede wszystkim, jak można sądzić, osobiste powody sympatii Prousta do Chopina.

Błady wód i księżycu cichy towarzyszu,
Ty, księżę beznadziei czy Wielki Zdradzo,ny,
Rozpalasz się, wciąż piękny, chorobą złożony
W słońcu, które zalewa pokój w twym zaciszu
I przez łzy się uśmiecha, widząc cię w pościeli,
Uśmiechem pełnym żalu i łzami Nadziei. [Malinowski,
Styczeń 2016: 423; oryg. Proust 1896: 135]

Francuski krytyk Jean-Michel Nectoux trafnie wskazuje na pewne cechy osobowości Chopina, które pociągały Prousta, które wchodziły jakby w dialog z jego własną kruchością i składały się na postać artysty delikatnego, nieskończenie wrażliwego, artysty, którego życie, tak jak jego życie, było nieustanną walką sił twórczych z chorobą. Podobnie jak Proust – pisze Nectoux:

Chopin musiał przewycięzać cierpienie, by tworzyć [...]; jego elegancja, jego nieco sfeminizowany wygląd, zamilowanie do arystokratycznych salonów, pewna powściągliwość w okazywaniu uczuć, wysoki lot myśli, wyrafinowany smak,

dystynkcja, to cechy wspólne obu artystom. [Nectoux 2005: 176; przeł. – W.M.M.]

Odnajdujemy je w skondensowanej formie w naszym wierszu; niektóre z nich moglibyśmy odnaleźć *W poszukiwaniu straconego czasu*, bowiem w powieści tej, rzecz ciekawa, wobec pogardy, jaką okazuje Chopinowi synowa margrabiny de Cambremer, Proust stara się oddać polskiemu kompozytorowi sprawiedliwość za pośrednictwem Debussy'ego. Tym samym przydziela mu, jak pisze Żurowska [1995: 71], rolę Baudelaire'owskiej „latarni”.

Miejsce i rola Chopina w cyklu powieściowym Prousta zasługiwałyby na odrębne studium; tutaj zwróćmy jeszcze uwagę, za niektórymi badaczami, na pewne zbieżności stylistyczne łączące powieściopisarza z naszym kompozytorem, inaczej mówiąc, na pewne echa muzyki Chopina wyczuwalne w jakże słynnych, rozbudowanych zdaniach Prousta. Niech wystarczy jeden tylko, wielce za to charakterystyczny przykład. W części zatytułowanej *W stronę Swanna* uczestniczymy w wieczorze muzycznym u margrabiny de Sainte-Euverte, podczas którego pianista wykonuje dwa utwory Chopina: preludium i poloneza (nie znamy tytułów), otwarcie podziwiane, wbrew swojej synowej, przez sympatyczną margrabinę de Cambremer. Narrator buduje wówczas refleksję osadzoną w czasach, w których ta wielbicielka Chopina uczyła się jednocześnie pisania i gry na fortepianie. Czytamy więc:

Nauczyła się za młodu pięści frazy Chopina, owe frazy o długiej, krętej i wyszukanej linii, tak swobodne, tak giętkie, tak chwytnie, szukające sobie miejsca kędyś bardzo daleko od swego początkowego kierunku, daleko od punktu, gdzie można się było ich spodziewać; frazy igrające na falach kaprysu jedynie po to, aby wrócić tym świadomiej – z tym bardziej wyrafinowaną precyzją, niby ślizgając się po kryształach dźwięcznym aż do potrzeby krzyku – i ugodzić was w samo serce. [Proust 1974: 375]

Wielu badaczy uważa, że w Proustowskim rytmie zdaniowym odnaleźć można system linii prostych i krzywych charakterystyczny

dla przebiegu muzycznej frazy Chopina⁹. Innymi słowy, mamy u Prousta do czynienia z zadziwiającą transpozycją: muzyka Chopina wtapia się tu i tam w narrację, może modulować pewne struktury zdaniowe czy figury stylistyczne, odsłaniając zarazem głębię fascynacji i wrażliwości francuskiego pisarza.

4. Chopin neoromantyczny: Anna de Noailles i Edmond Rostand

W przededniu I wojny światowej czy wręcz w jej toku obserwujemy w literaturze francuskiej ciekawą reaktywację romantycznej legendy Chopina, z tą wszakże różnicą, że teraz pisarze kładą nacisk na aspekt twórczości Chopina marginalizowany przez George Sand, a mianowicie na wymiar patriotyczny, narodowy jego sztuki.

Wymownym tego przykładem jest Anna de Noailles (1876-1933), jedna z najbardziej znaczących postaci literatury kobiecej Belle Époque, autorka wiersza pt. *La Musique de Chopin* (*Muzyka Chopina*), opublikowanego w roku 1913 w zbiorze *Les Vivants et les Morts* (*Żywi i Zmarli*). W głębi ogrodu poetka słucha dochodzącej z domu muzyki Chopina granej przez jej matkę, księżnę de Brancovan, utalentowaną pianistkę.

I nagle w zimnym domu do którego wchodzę,
 Brzmi Preludium Chopina, jak wzburzone morze
 Ogromne, głębokie; i niesione falą,
 Wdziera się w moje serce dźwiękową nawałą!
 – Ach, ten szloch Chopina, żal co serce ściska!
 Patetyczne szczyty krwawiące o zmierzchu,
 Ludzkie krzyki ptaków, gdy myśliwy blisko,
 W zimnej Wisły wysokim trzcinowym zaroślu!
 Te westchnienia! Te jęki! Krajobraz bieguna
 Rozdzierany pociskiem czerwonego słońca...
 I w sercu wierzb nagich czarny ślad pioruna,
 I smutek równiny, krzyk czapli na łące! [Malinowski,
 Styczeń 2016: 426-427; oryg. Noailles 1913: 69-70]

9 Należą do nich m.in. Jean-Michel Nectoux, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer, Georges Matoré i Irène Mecz [zob. Żurowska 1995: 67-68].

Jak widzimy, muzyka Chopina zostaje tu przetransponowana na obraz równiny przeciętej czerwoną kulą słońca; słychać uderzenie pioruna wśród mazowieckich wierzb – nieodłączny element ojczystego krajobrazu kompozytora... Poetka nie precyzuje, które preludium grała wówczas jej matka: nazywa je „rozkołysanym i poważnym” (*houleux et grave*) jak wzburzone morze; zaryzykujemy hipotezę, że chodzi o *Preludium d-moll* op. 28 nr 24.

Ostatnie wersy utworu przynoszą, wraz z nowym szeregiem obrazów, wymowny komentarz: w muzyce Chopina słyszy poetka krzyk umęczonego, spragnionego wolności narodu.

O Chopinie, głos twój, wyrzut i żądanie,
 Jest w duszach naszych ludu głodnym wołaniem;
 Tyś krzyż męczennika od Boga otrzymał,
 Usta twe skosztowały żółci zamiast wina;
 Serce twe czyste ciągle od obelg umiera,
 Morze skarży się w tobie i piasek zabiera.
 Płacemy dziś dla pociech tobie odmawianych,
 Gdy gniew twój muzyczny, wściekły i ponury,
 Nad horyzontem płonie, gdzie tkwią ciężkie chmury,
 Niczym wielki krucyfiks krzyków skrzyżowanych!

[Malinowski, Styczeń 2016: 426-427; oryg. Noailles
 1913: 70]

Cóż można powiedzieć o tym szeregu obrazów? Ano to, że stanowi katalog romantycznych stereotypów, częstych u Anny de Noailles. Niezależnie od wszystkich akcentów osobistych uderza w wierszu zbiór utartych motywów powracających niemal zawsze, gdy mowa o Polsce: płaska jak stół równina, zimny klimat, kraj-męczennik, Chrystus narodów, którego oplakuje muzyka Chopina. Krótko mówiąc, powraca Chopin dobrze nam już znany:

Chopin, ten badacz nieba melancholii,
 Tęsknoty siewca, męskiego uzalania,
 Lecz burzy zniwiarz, fałszywych słońc ogrodnik,
 W niewoli przestronnego swojego wygnania,

– jak pisze poetka w innym jeszcze wierszu [Noailles 1934: 87; przeł. – W.M.M.]. Za tym nagromadzeniem oksymoronów kryje się, jak słusznie zauważa Pierre-François Kaempf, dość zużyta już terminologia towarzysząca naszemu kompozytorowi: „tęsknota” (*langueur*), „jęki” (*gémissement*), „niebo pełne melancholii” (*ciel mélancolique*), „przestronne wygnanie” (*spacieux exil*) połączone z „niewolą” (*captivité*) – wszystko to należy do tradycyjnego katalogu obrazów [Kaempf 1995: 109]. Z kolei obraz burzy przypomina francuskiemu krytykowi legendę *Deszczowego Preludium* związaną z pobytem na Majorce i, szerzej, ze wspomnieniem George Sand. Legendę *par excellence* romantyczną.

Chopinowska nuta patriotyczna powraca pod piórem innego jeszcze pisarza i poety francuskiego na początku XX wieku, a mianowicie w wierszu Edmonda Rostanda (1868-1918) zatytułowanym *Le Cœur de Chopin* (*Serce Chopina*), umieszczonym w zbiorze wierszy inspirowanych wydarzeniami I wojny światowej, opublikowanym pośmiertnie, bo w 1919 roku, w tomie *Le Vol de la Marseillaise* (*Lot Marsylianki*). Historia łączy się tu ściśle z fikcją.

Geneza utworu związana jest z wydarzeniami rozgrywającymi się latem 1915 roku w Warszawie. Jak wiadomo, Polska była wówczas areną działań bojowych, nieustannie dewastowaną przemieszczaniem się różnych armii. W lipcu 1915 roku rusza wielka ofensywa austriacko-niemiecka od Bałtyku po San. Warszawa, okupowana od czasów upadku Napoleona przez Rosję, zostaje zdobyta przez Niemców 5 sierpnia 1915 roku. Zmuszeni przez napierające wojska niemieckie do ewakuacji z miasta Rosjanie z premedytacją niszczą mosty, dworce, fabryki... Rozchodzą się pogłoski, że zabrali ze sobą urnę zawierającą serce Chopina, przechowywaną w jednej z kolumn kościoła św. Krzyża¹⁰. Poruszony tymi pogłoskami Rostand chwytą za pióro: w swojej wyobraźni widzi pruskiego oficera, zapewne dobrego muzyka, a zarazem dumnego, pewnego siebie i przekonanego o własnej wyższości zdobywcy, który próbuje grać Chopina wśród ruin Warszawy.

10 Wiemy, że Chopin został pochowany na paryskim cmentarzu Père-Lachaise, ale jego serce, przewiezione przez siostrę do Polski, spoczywa do dziś w kościele św. Krzyża w Warszawie.

Lecz cóż to ? Oto ten wirtuoz,
 Pogromca tyłu fortepianów,
 Czuje, że czegoś nie starczyło
 Palcom pokrytym pierścieniami.

Kiedy w półmroku czas łagodny
 Muzyk nasz śmiało grać zaczyna,
 Marsz nie jest nic a nic żalobny,
 Tak, jakby wcale nikt nie umarł.

[...]

Na nic pianisty sztuka butna
 I na mundurze Żelazny Krzyż.
 Ballada nie jest wcale smutna,
 Jak gdyby tu nie cierpiał nikt.

Dźwięki już nie chcą dreszczy wzbudzić,
 Jak rosa, co kwiat wzrusza cały.
 „Czy to fortepian?” pyta muzyk,
 „Czy moje palce zardzewiały?”

Uderza, schyla się, wyteęza,
 Scherza próbuje... Ale scherzo
 Tak brzmi mniej więcej, jak syk węża
 Na drzewie, kiedy ptak daleko.

[...]

Darmo uderza, nie wydobył
 Choć nutki żalu za Mazowszem.
 Żaden Majorki ślad nie ożył
 Nawet w Preludiach! Kto przyczyn dotrze,

Że niebo opuszcza Sonatę?
 Że fala walca rozmywa
 Blond warkocz, słowiańską nutę,
 Jak wodorost w czasie odpływu?

Uderza, walczy – trud żołnierski...
 Jak to jest, że nudzi się grając
 Polonezy, w których brak Polski,
 Po Nokturnach, co Nocy nie znają? [Malinowski,
 Styczeń 2016: 440-444; oryg. Rostand 1919]

I oto w połowie utworu pada wyjaśnienie: nie da się grać w Warszawie Chopina, bo nie ma tam już serca kompozytora... W dalszej części wiersza widzimy legendarnego rycerza rzucającego się w pościg za cenną urną po stepach Ukrainy, a potem wracającego galopem ze zdobyczą ukrytą pod skórą pantery. Wie on, iż skarb, który chroni, to nie tylko serce Chopina,

Lecz jak w powieści, romantyczne,
 Zawsze gorące i wciąż całe,
 On serce Polski starożytnej
 Unosi w owym świętym Gralu! [Malinowski, Styczeń 2016:
 440-444; oryg. Rostand 1919: 176]

I od razu defilują przed nami, w długim szeregu czterowersowych strof, wspomnienia George Sand i Majorcki, mazowieckich wiersz i placu Vendôme (przy którym mieści się ostatnie mieszkanie Chopina), potrójnej zbrodni rozbiorów, miłości cesarza Francuzów, leż Kościuszki, rycerzy Sobieskiego – całe życie Chopina i cała przeszłość Polski: wzruszający hołd złożony przez Rostanda wielkiemu kompozytorowi, wzniosłej duszy Polski.

5. Chopin w džinsach, czyli igraszki popkultury

Aby śledzić obraz Chopina, jaki funkcjonuje w umysłach Francuzów w ostatnich dziesięcioleciach XX wieku i na początku wieku XXI, zwrócić się wypada najpierw w stronę kultury masowej¹¹.

¹¹ Zasygnalizujmy tu wszakże jedną z pierwszych prób zerwania z romantyczną tradycją Chopina w XX wieku, podjętą przez André Gide'a. Pisarz, który sam był po trochu pianistą, w swoich *Notes sur Chopin* (*Notatki o Chopinie*, wyd. francuskie 1931, 1938, 1948, wyd. polskie 2007), uzupełnionych fragmentami dziennika, odrzuca interpretację muzyki Chopina przez pryzmat kliszy romantycznej; potępia u jej wykonawców wszelką emfazę, kładzie raczej nacisk na technikę kompozytora, jego dążenie do doskonałości, rygor formalny, co pozwala mu

Dwusetna rocznica urodzin kompozytora przyniosła już w gruncie rzeczy, zresztą zarówno we Francji, jak i poza nią, swoiste podsumowanie nurtu obejmującego cały zbiór radykalnie nowych przedstawień polskiego kompozytora, często w absolutnej opozycji do wzniosłej i sentymentalnej wizji uświęconej tradycją. Na przykład oficjalny plakat festiwalu *La Folle Journée de Nantes* z roku 2010 eksponuje Chopina i George Sand w dzinsach i T-shirtach, niczym dwoje podrostków, dla których muzyka klasyczna, w szczególności grana na fortepianie, jest ulubionym zajęciem, całkowicie odartym z mitu. Ilustracje opublikowane wówczas w specjalnym numerze czasopisma „Télérama. Hors Série” [2010], podobnie jak plakaty zaprezentowane podczas konkursu plastycznego zorganizowanego w Warszawie, pokazały, do jakiego stopnia współcześni artyści starają się wyrwać kompozytora i jego muzykę z utartych schematów i pokazać publiczności „całego” Chopina. Niech będzie wolno historykowi literatury odwołać się tu przez chwilę do gatunku mniej szlachetnego zapewne niż wielka poezja czy powieść, ale znacznie bardziej medialnego, a mianowicie do piosenki. Poetycki język nie jest jej wszakże obcy.

Można tu wyróżnić dwie zasadnicze kategorie: piosenki inspirowane muzyką czy postacią Chopina oraz napisane całkowicie do jego muzyki. Moglibyśmy bez końca wyliczać chopinowskie motywy w piosence francuskiej, od *Le pianiste de Varsovie* (Warszawski pianista) Gilberta Bécaud (1956) poprzez piosenki Francisca Blanche’a, Joego Dassina, Serge’a Gainsbourga czy Allaina Lepresta aż do Chopina w wersji rock czy rap, którego serwują nam grupa NTM czy Nādiya. Ograniczmy się, z braku miejsca, do trzech czy czterech najbardziej charakterystycznych przypadków.

Takim jest niewątpliwie przypadek Gainsbourga. *Enfant terrible* francuskiej piosenki, czerpał z muzyki Chopina pełnymi garściami.

łączyć sztukę Chopina z francuską precyzją i klarownością raczej niż z romantycznym zadęciem. „Mocno protestowałem – pisze – przeciw opinii nostalgicznej melancholii, jaką ma powszechnie muzyka Chopina, a w której tylekroć natknąłem się na wyraz najwyższej radości” [Gide 2007: 48]. W rzeczywistości Gide kształtuje Chopina na własny obraz, zgodnie ze swoją ogólną doktryną estetyczną i moralną, widząc w artyście jednostkę przeciwstawiającą się społeczeństwu na wzór fortepianu, który dominuje nad orkiestrą („Fortepian przewyższa wartością orkiestrę tak samo jak osoba przewyższa wartością tłum” [Gide 2007: 103]). Gide wypowiada się o Chopinie jako pianista, nie wprowadzając go jednak do świata swych powieści, dlatego nie rozwijamy tutaj tego tematu.

Piosenki, takie jak *Jane B.* (1969) czy *Lemon Inceste* (1984), oparte są w całości na muzyce Chopina: pierwsza nakłada na nuty słynnego *Preludium e-moll* banalny portret, najzwyczajniejszy rysopis towarzyszkii Gainsbourga, Jane Birkin, co owocuje zaskakującym kontrastem między szlachetnym charakterem muzyki i banalnością tematu; druga natomiast proponuje zaskakujące skojarzenie wspaniałej *Etiudy E-dur* op. 10 nr 3 Chopina z deklaracją miłości kazirodziej czy wręcz pedofilskiej, wyśpiewaną przez Gainsbourga ze swoją córką Charlotte, co musiało wywołać skandal – wydarzenie bezcenne dla naszych mass mediów. Zestawienie słów *inceste* i *zeste de citron*, grając na podobieństwie fonetycznym, konotuje ideę owocu zakazanego; autor tekstu zdaje się sugerować porównanie między kwasowością cytryny i krzywdą wyrządzoną przez ojca swojej córce. Czyż muzyka Chopina ma zneutralizować i osłodzić to, co szokujące, przyczyniając się w ten sposób, pod piórem skandalisty, do pozytywnej waloryzacji miłości kazirodziej? Transgresja żywi się tu, czy tego chcemy, czy nie, dziełem i autorytetem wielkiego kompozytora.

Są to, że tak powiem, harce popkultury... Przypomnijmy może jeszcze piosenkę autorstwa Pierre'a Delanoë i Claude'a Lemesle'a z 1975 roku, wykonywaną przez dobrze znanego w swoim czasie w Polsce Dassina, mocno inspirowaną Chopinowskim *Walcem As-dur* op. 69 nr 1 – nosi ona tytuł *Chanson triste* (*Smutna piosenka*, album *Le costume blanc* [Dassin 1975]). Zarówno muzyka, jak i tekst rzeczywiście „grają” na strunie smutku prezentowanej jako struna polska: *c'est pas toujours gai, les artistes, c'est pas toujours gai la Pologne* („Nie zawsze weseli artyści, nie zawsze wesoło jest w Polsce [przeł. – W.M.M.]”) [Dassin 1975]...

Inny przykład to utrzymana w stylu *rhythm and blues* piosenka z 2006 roku zatytułowana *Amies-ennemies* (*Przyjaciółki Nieprzyjaciółki*), trojga autorów, wykonywana przez piosenkarkę o pseudonimie Nàdiya. Utwór został zbudowany na Chopinowskim *Walcu cis-moll* op. 64 nr 2 i, zgodnie z duchem czasu, zawiera fragment refrenu w języku angielskim.

Obraz Chopina w literaturze francuskiej ostatniego dwudziestolecia zasługiwałby niewątpliwie na odrębną refleksję. Zasygnalizujemy na zakończenie pewne tendencje, przywołując krótko

dwa przykłady fikcji narracyjnych, w których Chopin zajmuje miejsce centralne.

6. Chopin w marzeniach xx-wiecznej pensjonarki

Taką właśnie fikcją, po części autofikcją, jest książka pióra Marie-Véronique Gauthier, autorki o wykształceniu muzykologicznym, pt. *Chopin, la guerre et moi* (*Chopin, wojna i ja*), opublikowana w paryskim wydawnictwie Imago w roku 2000. Ma ona formę dziennika intymnego dorastającej panienki, umieszczonej przez rodziców na pensji dla dzieci z „dobrych domów”. Akcja dzieje się w latach 60. XX wieku. Dziewczynka jest córką pilota, w swoich dziecięcych snach wyobraża sobie wojnę, bombardowania, a także deportację Żydów, ruch oporu. I oto pewnego dnia, podczas lekcji gry na fortepianie, odkrywa kompozytora: Fryderyka Chopina. W swoim odciętych od świata internacie zakochuje się w muzyku, którego obraz od tej pory jej nie opuszcza.

Nazywam go już tylko po imieniu. Fryderyk, najpiękniejsze imię na niebie i ziemi. Jestem śmielsza niż na początku, ale nikt mi tego nie zabroni. Bo kto jest w stanie dowiedzieć się, jak się do niego zwracam. I tak oto czasami czuję się swojsko, jakby był moim młodszym bratem. Ale przecież ja jestem w nim zakochana i on jest starszy ode mnie! Wiem, że on nie żyje, ale nie mogę wyrzec się naszej miłości. Przecież cały czas czuję jego obecność. Widzę go w moim jesiennym cieniu, kiedy wracamy do sypialni przez przecinającą las alejkę i kiedy słońce wędruje w dół po naszych uniformach. Gdybym przecięła żyły, popłynęłaby z nich jego krew zmieszana z moją. Nie jestem geniuszem jak on, ale czasami wyobrażam sobie, że umiem grać na fortepianie lepiej niż w rzeczywistości... [Gauthier 2000: 78]¹²

Na kolejnych stronicach świat wyobraźni bohaterki zaludnia się cieniami z przeszłości, mieszają się w nim czasy i miejsca: „Żle

12 Opublikowane w niniejszym tekście fragmenty powieści *Chopin, la guerre et moi* przełożyła Anna Knaster (w ramach prowadzonego przeze mnie uniwersyteckiego seminarium).

spalam tej nocy, byłam oburzona postępowaniem George Sand. Za kogo ona się ma?”. Dziewczyna chce wiedzieć wszystko o swoim idolu, jej egzaltowana wyobraźnia karmi się myślą o podróży do jego ojczyzny.

Ma się rozumieć, że pojedę do Żelazowej Woli zobaczyć dom, gdzie się urodził. Jaka Polska musi być piękna! Już widzę te kwiaty dookoła, fortepian w każdym domu, dziewczyny w moim wieku, które znają na pamięć wszystkie Mazurki i Polonezy. Nawet prości wieśniacy mają pewnie poziom paryskiego Konserwatorium. To nie to co we Francji, gdzie nikt już nie słucha prawdziwej muzyki... [Gauthier 2000: 79-80]

Naturalną kolejną rzeczą zmarły geniusz staje się w oczach bohaterki ideałem mężczyzny. Kiedy, opuściwszy pensję, zostaje uczennicą koedukacyjnego liceum, szuka chłopaka, który byłby podobny do Chopina; budowana w jej umyśle rzeczywistość pozostaje pod nieustannym wpływem osobistych wyobrażeń przeszłości. Poszukiwanie okazuje się jednak daremne i narratorka ponownie zanurza się w swojej namiętności retroaktywnej:

Od kiedy pewnego wieczoru, zanim zdążyłam zasnąć, w moich marzeniach ukazał mi się Franz, żyję razem z nim i z Fryderykiem, i już nie jestem taka smutna [...]. Franz zamieszkał głęboko w moim sercu, on i IV Preludium zdomowili się w nim do tego stopnia, że kiedy położę na nim dłoń, wyczuwam ich. Całe moje biurko w szkolnej sali pokrywają portrety, obrazki i zdjęcia płócien przedstawiające jego, Fryderyka. Bo Franz nie istnieje w rzeczywistości, przynajmniej na razie.

I dalej:

Pozdejmowałam moich Jezusów ukrzyżowanych na czerwonym i czarnym suknie, pochodzących z czasów, kiedy byłam święta. Zastąpiłam ich dużym, czerwonym trójkątem z papieru marki „Canson”, na którym umieściłam maskę pośmiertną odlaną przez Clésingera. Tego samego, który wyrzeźbił statuetę

na grobie mojego ukochanego na cmentarzu Père Lachaise. Fryderyk jest równie piękny martwy, co żywy. Lavallée kpiała mówiąc, że Clésinger przerobił tę twarz, bo umarłak nigdy by tak nie wyglądał [...]. Ale Fryderyk nie jest jak inni. Ta idiotka nie chciała mi uwierzyć. On jest niewyobrażalnie piękny. Ten orli nos z jego idealnymi płatkami, te oczy, teraz zamknięte, jednak w każdej chwili gotowe otworzyć się, aby uśmiechnąć się do mnie z wysokości mojej biblioteczki. Zapewne rozmawiał już z aniołami odkaszlując ostatnie perły swojej krwi! Nie mam odwagi napisać o tym w moich opowiadaniach, ponieważ nauczycielka i tak by tego nie zrozumiała. Kiedy jednak wychowawczyni jest zajęta czytaniem, unoszę i długo przytrzymuję drewniany blat mojego szkolnego biurka, aby patrzeć na niego w świetle klasowej sali. Wstrzymuję oddech, tak jak jego przyjaciółka Delfina Potocka czuwająca przy nim, kiedy umierał. Śpiewała mu i płakała, ale i tak nie przestawała, dla niego, tylko dla niego. Zawsze ściska mnie wtedy w gardle i czuję mrowienie w nosie... [Gauthier 2000: 81-82]

Tak krystalizują się pod piórem Gauthier, na bazie danych historycznych i – jak wszystko na to wskazuje – jej własnej biografii¹³, marzenia miłosne romantycznej panienki. Ale powiedzmy od razu, że wylaniający się z nich portret artysty, wyidealizowany do przesady, jest w gruncie rzeczy postrzegany przez czytelnika jako portret fałszywie romantyczny, jako portret, z którego nieustannie „uchodzi powietrze”, a to dzięki spojrzeniu zabarwionemu nie tylko poczuciem humoru, ale wręcz ironią, jak gdyby sama diarystka (autorka?) dystansowała się chwilami od swoich marzeń pensjonarki. Dodać tu należy, iż powieść *Chopin, la guerre et moi* otwiera pod piórem Gauthier trzyczęściowy cykl, na który złożą się jeszcze *Chopin, les civils et moi* (*Chopin, cywile i ja*, 2015) oraz *Chopin, les filles et moi* (*Chopin, dziewczyny i ja*, 2016). Nasza pensjonarka zostanie licealistką, wciąż zakochaną w Chopinie, a następnie, w latach 70., studentką w Tours i fanką jazdy na motorze; w ostatniej części odkryje w sobie, w imię ewolucji godnej naszych czasów, orientację

13 Zob. wywiad udzielony przez pisarkę telewizji Tours-Val de Loire [*Tout sur un...* 2017].

homoseksualną, stąd tytułowe „dziewczyny”. Jej licznym podbojom miłosnym towarzyszyć będzie wszakże muzyka baroku.

7. Tajemnica Chopina według Érica-Emmanuela Schmitta

W 2018 roku postać i muzyka Chopina znalazły się w centrum krótkiej powieści Érica-Emmanuela Schmitta, dramaturga, powieściopisarza i eseisty o ugruntowanej sławie, w Polsce znanego głównie z powieści *Oskar i pani Róża*. Tym razem chodzi o swoistą powieść-wyznanie zatytułowaną *Madame Pylinska i sekret Chopina* [zob. Schmitt 2018, 2019]. Jest to opowieść inicjacyjna: pierwszoosobowy narrator o imieniu Éric (autor systematycznie identyfikuje się z nim w wywiadach) opowiada o swojej nauce gry na fortepianie, którą odbywał w Paryżu pod kierunkiem polskiej emigrantki, ekscentrycznej i bezkompromisowej pani Pylinskiej. Wykonując kolejne polecenia swojej profesorki, młody człowiek usiłuje przeniknąć sekret Chopina, którego muzyka, w odróżnieniu od utworów innych kompozytorów, nie chce być posłuszna jego palcom. Polska nauczycielka stosuje zaskakujące metody, by wyjaśnić mu geniusz Chopina.

Madame Pylinska usiadła przed klawiaturą.

– Proszę się skoncentrować na swojej skórze. Tak, na skórze. Skórze na całym ciele. Niech się pan postara, żeby była przepuszczalna. Chopin zaczynał w ten sposób. Kładł się pod fortepianem matki i odczuwał wibracje. Muzyka jest przede wszystkim doznaniem fizycznym. Ponieważ skąpcy słuchają tylko uszami, niech pan będzie rozrzutny i słucha całym ciałem.

Zaczęła grać.

Naprawdę miała rację! Muzyka mnie muskała, lizała, szczypała, ugniatała, masowała, kołysała, unosiła, dręczyła szarpała, wycieńczyła, basy mną wstrząsały, jakbym dosiadał kościelnego dzwonu, a wysokie tony spadały na mnie zimnymi kroplami, kroplami ciepłymi, kroplami letnimi, ciężkimi lub delikatnymi, całymi seriami, ulewnie, rzeświście, podczas gdy aksamitne średnie tony spowijały mój tors niczym delikatna, kojąca tkanina, pod którą się chronilem. [Schmitt 2019: 18-19]

Następnym razem madame Pylinska poleca swemu uczniowi unikać przez tydzień fortepianu i podczas porannych spacerów w Ogrodzie Luksemburskim uczyć się zrywać kwiaty tak, by nie strząsnąć z nich rosy:

– Uwaga, krople muszą zostawać na płatkach lub na listkach. Żadnych fałszywych ruchów! Zrozumiał pan? [Schmitt 2019: 23]

Kolejne ćwiczenie polega na nauce słuchania ciszy („Chopin pisze o ciszy: z niej wychodzi jego muzyka i do niej wraca”), co zmusza mieszkańca domu studenckiego do schodzenia do piwnic, do podziemi uczelni, „z dala od dźwiękowych uciążliwości”, dzięki czemu jego „uwaga się wyostrza, palce zyskują precyzję, a nadgarstki i łokcie nabierają elastyczności” [Schmitt 2019: 26]. Nowe polecenie brzmi następująco:

Proszę wybrać się do Ogrodu Luksemburskiego i robić kręgi na wodzie: uzyska pan rezonans. Proszę kontemplować równą, gładką, nieruchomą powierzchnię, a potem wrzucić płatek: woda się zmaci. Niech pan obserwuje uderzenie, jego konsekwencje, czas, którego potrzebują kręgi, żeby się utworzyć, poszerzyć się, zniknąć. Niech pan niczego nie przyśpiesza, tylko patrzy. Wykorzysta pan to w przyszłą sobotę, żeby wydobyć niski ton, pozwolić mu rosnąć i umrzeć, żeby zaznaczyć melodię na fali harmonicznnej. Niech pan się nauczy, jak stać się płynnym. [Schmitt 2019: 32-33]

Innym jeszcze razem uczeń ma obserwować „igraszki wiatru w liściach”, „niezależność liści i gałęzi od pnia” [Schmitt 2019: 41], okazuje się bowiem, że „lewa ręka pianisty wyobraża pień drzewa, podczas gdy w górze listowie melodii drży pod prawą ręką”; obie ręce nie żyją tym samym rytmem – tak jak kora i gałęzie – należy je rozłączyć [Schmitt 2019: 49-50].

Ale najbardziej szokujące polecenie otrzymuje Éric w dniu, w którym madame Pylinska stwierdza w jego grze „za dużo wigoru, za dużo mięśni, za dużo energii”; marzy jej się, by uczeń był „miększy, elastyczniejszy, plastyczniejszy, rozluźniony”:

– Następnym razem proszę przyjść po uprawianiu miłości.
[Schmitt 2019: 50]

Urażony i zakłopotany początkowo student zastosuje się jednak do tej rady. Godzi się nawet, na życzenie nauczycielki, patrzeć w oczy Dominice, kiedy się kochają. I wówczas dopiero jego gra zyskuje aprobatę ekscentrycznej madame Pylinskiej:

– Gra pan zachwycająco, ponieważ się pan odpręża. Oddaje się pan muzyce, tak jak oddaje się pan miłości. Właśnie dlatego potrafi pan dopieścić każdą chwilkę, każdą nutę, każdą modulację. Przestaje pan się usztywniać, już pan się nie kontroluje.
[Schmitt 2019: 65]

W ten niekonwencjonalny sposób nasz bohater dociera do „kontynentu Chopina”: „płynnymi basami, melodiami w postaci kropli, drobinami piany, przyplywem i odpływem”; wszystko, czego nauczyła go madame Pylinska: „cisza, kręgi na wodzie, rosa, gałęzie, które falują na giętkim pniu, odprężenie [...], wszystko to wreszcie się z sobą łączyło” [Schmitt 2019: 80]. Tak bardzo, że po 30 latach, kiedy Éric spotyka panią Pylinską w wolnej już od komunizmu Polsce, może nie gra na fortepianie tak dobrze jak dawniej, jest za to fetowany jako znakomity pisarz, odznaczony tytułem ambasadora czytelnictwa, „ponieważ w Polsce wiele osób ceni jego książki” [Schmitt 2019: 88]. A stało się tak, wyznaje Schmitt na ostatnich stronach swojej powieści, za sprawą Chopina:

Piszę, pieszcząc polne kwiaty bez niepokojenia kropel rosy.
Piszę, wywołując kręgi na wodzie, żeby obserwować rozszerzanie się fal i ich zanikanie. Piszę jak drzewo pod naporem wiatru, solidny pień rozumu i poruszające się liście wrażliwości.
Piszę z dobrym samopoczuciem, odprężeniem, jakie pojawia się po uprawianiu miłości, zaglądając swoim postaciom głęboko w oczy. I próbuję żyć w ten sposób, delektując się każdą sekundą, smakując melodię dni, karmiąc się każdą nutą.
[Schmitt 2019: 88]

Słowa te wskazują, że przyszły pisarz dobrze kiedyś zrozumiał odpowiedź nauczycielki na swoje pytanie:

- Madame Pylinska, jaka jest tajemnica Chopina?
- Są tajemnice, których nie należy zgłębiać, lecz z nimi przesta-
wać: ich towarzystwo uczyni pana lepszym. [Schmitt 2019: 63]

Tak właśnie muzyka Chopina stała się dla narratora-autora lekcją życia i miłości, a polski kompozytor jednym z jego „*maîtres de bonheur*”, według określenia samego pisarza [Schmitt 2017]¹⁴. „Tyle się przy pani uczę, madame Pylinska” – przyznaje w pewnym momencie jej uczeń. „Nie tylko Chopina. Nie tylko muzyki. Uczę się życia” [Schmitt 2019: 56].

• • •

„Wielka legenda, która go otacza, oddala nas, niestety, od Fryde-
ryka Chopina [przeł. – W.M.M.]” – skarżył się przed kilkunastu
laty znakomity francuski pianista Alexandre Tharaud, prezentując
swój nowy album chopinowski [Tharaud 2010]. Dwusetna rocznica
urodzin kompozytora miała być dla niego okazją do „odbrązo-
wienia postaci, oderwania etykietek, jakie do Chopina przywarły
przez blisko dwa stulecia, by nawiązać z nim kontakt intymny dziś,
w kontekście naszej współczesności [przeł. – W.M.M.]” [Tharaud
2010]. Jest to tendencja, która zdaje się rysować wyraźnie w litera-
turze i kulturze francuskiej naszych czasów.

Bibliografia

- Baudelaire Charles (1994), *Kwiaty zła*, wybór Maria Leśniewska i Jerzy
Brzozowski, posł. Jerzy Brzozowski, przeł. Zbigniew Bienkowski
i in., Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Brunel Pierre (1989), „*Lucrezia Floriani*”, *miroir de la liaison Chopin-Sand*,
„Revue de Musicologie”, t. 75/2, s. 147-156.
- Dassin Joe (1975), *Le costume blanc*, CD, CBS Sony Corporation.
- Domagalski Jerzy (1995), *Proust w literaturze polskiej do 1945 roku*, IBL,
Warszawa, s. 142, [przedruk: „Zeszyty Literackie” 2010, nr 109, s. 23].

14 Publikacja to wydanie specjalne typu *collector*, zawierające teksty, które Éric-
Emmanuel Schmitt poświęcił swoim związkom z muzykami klasycznymi.

- Eigeldinger Jean-Jacques (2000), *L'univers musical de Chopin*, Fayard, Paris.
- Gauthier Marie-Véronique (2000), *Chopin, la guerre et moi*, Imago, Paris.
- Gide André (2007), *Notatki o Chopinie*, przeł. Magdalena Musiał, Astraia, Kraków.
- Heine Heinrich (1838), „Revue et Gazette Musicale de Paris”, 4 lutego, s. 53.
- Kaempff Pierre-François (1995), *Images de Chopin au début du siècle*, w: *La Fortune de Frédéric Chopin*, red. Zbigniew Naliwajek, Hanna Wróblewska-Straus, Joanna Żurowska, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa, s. 109-118.
- Malinowski Wiesław Mateusz, Styczyński Jerzy (2016), *Polska i Polacy w literaturze francuskiej (XIV-XIX w.)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań¹⁵.
- Nectoux Jean-Michel (2005), *Chopin ou le temps retrouvé*, w: *Frédéric Chopin. Interprétations*, red. Jean-Jacques Eigeldinger, Droz, Genève, s. 173-192.
- Noailles Anna de (1913), *La Musique de Chopin*, w: tejże, *Les Vivants et les Morts*, Arthème Fayard et Cie, Paris, s. 69-70.
- Noailles Anna de (1934), *Derniers vers et Poèmes d'enfance*, Grasset, Paris.
- Proust Marcel (1896), *Chopin*, w: tegoż, *Les Plaisirs et les jours*, C. Lévy, Paris, s. 135.
- Proust Marcel (1974), *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 1: *W stronę Swanna*, przeł. Tadeusz Żeleński (Boy), PIW, Warszawa.
- Rollinat Maurice (1883), *Chopin*, w: tegoż, *Les Névroses. Les âmes, les luxures, les refuges, les spectres, les ténèbres. Avec un portrait de l'auteur par F. Desmoulin*, G. Charpentier, Paris, s. 53-55.
- Rostand Edmond de (1919), *Le Cœur de Chopin*, w: tegoż, *Le Vol de la Marseillaise*, E. Fasquelle, Paris, s. 171-179.
- Sand George (1873), *Impressions et Souvenirs*, Frères Michel Lévy, Paris.
- Sand George (2004), *Histoire de ma vie*, Gallimard, Paris.
- Sand George (1968a), *Correspondance*, t. IV, red. Georges Lubin, Garnier, Paris.
- Sand George (1968b), *Dzieje mojego życia*, przeł. Maria Dramińska-Joczowa, wstęp Maria Straszewska, wybór Stanisława Koźuchowska, PIW, Warszawa.
- Sand George (2009), *Lukrecja Floriani*, przeł. Zofia Jędrzejowska-Waszczyk, NIFC, Warszawa.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2017), *Mes maîtres de bonheur*, Librairie Générale Française, Paris.

15 Tu m.in. moje przekłady cytowanych w artykule utworów poetyckich Maurice'a Rollinata, Marcela Prousta, Anny de Noailles i Edmonda Rostanda.

- Schmitt Éric-Emmanuel (2018), *Madame Pylinska et le secret de Chopin*, Albin Michel, Paris.
- Schmitt Éric-Emmanuel (2019), *Madame Pylinska i sekret Chopina*, przeł. Łukasz Müller, Znak, Kraków.
- „Télérama. Hours Série” (2010), nr 1: 2010. *Année Chopin*.
- Tharaud Alexandre (2010), *Chopin. Journal intime*, CD, Emi Classics.
- Tout sur un plateau du 22/03/2017 Deuxième Partie* (2017), [dostęp: 15 stycznia 2021], <https://tinyurl.com/5esw2bkc>.
- Żurowska Joanna (1995), *Proust et Chopin*, w: *La Fortune de Frédéric Chopin*, red. Zbigniew Naliwajek, Hanna Wróblewska-Straus, Joanna Żurowska, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa, s. 61-71.

Wiesław Mateusz Malinowski

Chopin in French Literature: from a Romantic Figure to a Pop Culture Icon

The reception of Chopin and his music in French literature follows the rhythm of the changes in the European intellectual and aesthetic climates. George Sand recorded in her memoirs the image of a romantic genius *par excellence*, a dark, torn and complicated soul. The decadent and symbolist poetry, best exemplified by Maurice Rollinat, presents a portrait of a blood-spitting neurasthenic, a soulmate of the poet. Marcel Proust paints the image of an elegant dandy and exquisite artist, while the first part of the twentieth century is dominated by the neoromantic vision of Chopin as a great Polish patriot; this theme is perfectly illustrated by the poems of Anna de Noailles and Edmond Rostand. André Gide presents a radically new view of Chopin's music, seeing the Polish composer as a neoclassicist pianist. Contemporary literature and art go on to dress Chopin in jeans, eagerly turning him into a mass culture hero.

Keywords: Chopin; French literature.

Wiesław Mateusz Malinowski – profesor doktor habilitowany, emerytowany pracownik Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu. Zainteresowania naukowe: literatura francuska XIX wieku (powieść historyczna, powieść symbolizmu), francusko-polskie związki historyczne i literackie, Polska i Polacy w literaturze francuskiej. Autor 6 książek i ok. 70 artykułów naukowych. Adres e-mail: malinow@amu.edu.pl.