

MAGDALENA OLIFERKO-STORCK

UNIVERSITÄT BERN

ORCID 0000-0002-7552-4664

## CHOPIN W PEJZAŻU WIZJI POETYCKICH

**ABSTRAKT** Najnowsza publikacja Ireny Poniatowskiej stanowi próbę uchwycenia tego, co w recepcji Chopina niewysławialne i transcendentne. Posługując się dopowiedzeniami sztuk pięknych oraz teoretycznymi ujęciami minionych epok, autorka podejmuje próbę holistycznej eksplikacji eterycznej poezji poświęconej Chopinowi. Stawia czytelnika przed kategoriami semantycznymi takimi jak żal, narodowość, ideał, czy estetycznymi jak piękno, zarysowując pewne cechy wspólne oraz indywidualne literackiej recepcji Chopina. Publikacja ta stanowi unikatowe, poetyckie wcielenie *correspondance des arts* nie mające paraleli wśród chopinologicznej literatury.

**SŁOWA KLUCZOWE** poezja, Chopin, *correspondance des arts*, Irena Poniatowska

**ABSTRACT** Irena Poniatowska's latest publication represents an attempt to grasp the inexpressible and the transcendental in Chopin reception by means of symbolic metaphors. Drawing on parallels from the fine arts and theoretical concepts from the past, the author attempts a holistic exegesis of ethereal verse devoted to Chopin. She discusses such semantic categories as nostalgia, nationality and the ideal, as well as aesthetic categories like beauty, indicating both common and individual features of Chopin's reception in literary works. The book is a unique study of the *correspondance des arts*, without parallel in the Chopin literature.

**KEYWORDS** poetry, Chopin, *correspondance des arts*, Irena Poniatowska

Poświęcona fenomenowi obecności Chopina w poezji światowej monografia Ireny Poniatowskiej *Chopin w poezji*<sup>1</sup> jest pierwszą próbą holistycznego ujęcia poetyckich wizerunków kompozytora z perspektywy *correspondance des arts*. Różni się ona znacznie w swym charakterze od dotychczasowych prac podejmujących zagadnienie związków Chopina z poezją, przyjmujących najczęściej formę antologii wierszy poprzedzonych wstępem. Mam tu na myśli prace Ottona Mieczysława Żukowskiego (1910)<sup>2</sup>, Ferdynanda Hoesicka (1911)<sup>3</sup>, Krystyny Kobylańskiej (1949)<sup>4</sup>, Edmunda Słuszkiewicza (1964)<sup>5</sup>, do którego autorka wielokrotnie się odwołuje, prof. Kazimierza Maciąga (2010)<sup>6</sup>, Grzegorza Wiśniewskiego (2010)<sup>7</sup> oraz Mai Trochimczyk (2010)<sup>8</sup>. Ujęcie Ireny Poniatowskiej stanowi z jednej strony próbę wyróżnienia problemów i kategorii semantycznych poezji związanej z Chopinem, z drugiej zaś symbolicznego scalenia, oglądu zagadnienia poprzez synkretyzm sztuk. Cytowana jest tu także poezja niezwiązana z Chopinem, ale z pewnymi kategoriami estetycznymi, do których autorka się odnosi, jak np. kolor, żal czy nostalgia. W monografii wiersze nie są przywoływane w całości, a jedynie w swych fragmentach, które mają szerzej uwypuklić i egzemplifikować szersze zjawiska. Autorka odrzuca koncepcję chronologiczną oraz analizę filologiczną i wersologiczną, synchronicznie przyglądając się fenomenom recepcji muzyki Chopina w poezji poprzez analizę metaforycznych ujęć poetyckich. Interesuje ją wyłącznie semantyka odniesień do chopinowskich gatunków i alegoria poetycka, nie zaś perspektywa genologiczna poezji *per se*. Wyjątkowość publikacji zapewnia ponad sto trzydzieści reprodukcji dzieł sztuki związanych z omawianymi kategoriami, z wielkim smakiem dobranych przez muzykologa i historyka sztuki, Bożenę Weber.

Struktura publikacji nie jest utrzymana w sztywnych ryzach. Poszczególne rozdziały tworzą rolę quasi-wstępów, przechodzących w poetyckie rozwinięcia tematów. Pomimo wydzielonych sekcji, publikacja ma charakter ciągły: kolejne rozdziały i podrozdziały wielokrotnie antycypują treści następujących po nich części, a niekiedy autorka powraca do omawianych wcześniej kwestii. Irena Poniatowska omawia osobno przykłady poezji polskiej i obcej. Książka podzielona jest na pięć rozdziałów głównych: I „O pięknie w poezji i muzyce” (s. 9–48), II „Recepcja mu-

1 Irena Poniatowska, *Chopin w poezji*, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2020, ss. 443. ISBN 978-83-959167-4-8.

2 Otton Mieczysław Żukowski, *Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej*, Lwów 1910.

3 Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 1–3, Warszawa 1904–1911, zob. t. III (1911).

4 *Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. W setną rocznicę śmierci*, opr. Krystyna Kobylańska, Warszawa 1949.

5 *Wiersze Chopina, Antologia i bibliografia*, zebrał i opr. Edmund Słuszkiewicz, Kraków 1964.

6 Kazimierz Maciąg, „Naczelny jest u nas artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010.

7 *Fryderyk Chopin w oczach Rosjan. Antologia*, red. Grzegorz Wiśniewski, Warszawa 2010.

8 *Chopin with Cherries: A Tribute in Verse*, red. Maja Trochimczyk, Los Angeles 2010.

zyki Chopina w poezji polskiej” (s. 49–155), III „Gatunki i formy muzyczne Chopina w poetyckich ujęciach” (s. 157–321), IV „Miejsca pobytu Chopina w Polsce i Europie (poetycki aneks)” (s. 323–337), V „Wizerunek Chopina w poezji obcej” (s. 339–416). Rozdziały II i III podzielone są na mniejsze jednostki (podrozdziały). W rozdz. II, po przemyśleniach wstępnych, autorka wyróżnia trzy części poświęcone osobnym kategoriom semantycznym: 1. „Kategoria narodowości Chopina w poezji” (s. 71–114), 2. „Żal, tęsknota, los wygnańca” (s. 115–141), 3. „Dążenie do doskonałości, do ideału” (s. 143–155). W rozdz. III, po kilku stronicach refleksji ogólnych, omawiane są gatunki uprawiane przez Chopina uwiecznione w poezji: 1. „Mazurki” (s. 165–186), 2. „Polonezy” (s. 187–200), 3. „Preludia” (s. 201–228), 4. „Nokturny” (s. 229–258), 5. „Ballady, fantazje i scherza” (s. 259–276), 6. „Waltce, impromptus, pieśni”, do których dołącza niezapowiedziane w tytule sonaty (s. 277–308), 7. „Koncerty” (s. 309–312) oraz 8. „Etiudy” (s. 313–321). Praca nie zawiera wstępu, w którym wyłożonoby stan badań i stosunek do zastanej materii (omówione częściowo w rozdz. II).

Rozdz. I, zatytułowany „O pięknie w poezji i muzyce”, ma charakter quasi-wstępu, w którym autorka – w sposób erudycyjny – przedstawia cały szereg przemyśleń: na temat zdolności muzyki do odzwierciedlania (*mimesis*), źródła jej inspiracji, statusu ontologicznego dzieła muzycznego, refleksji hermeneutycznej, zagadnienia muzyki w kosmosie, aby wreszcie dojść do tematu piękna w sztuce. Już w tej części stosuje pewne odniesienia i cytaty z utworów poetyckich nawiązujących do twórczości Chopina. Jak zauważa, muzyka i poezja splecione są ze sobą od czasów antycznych, a język muzyczny jest najbardziej abstrakcyjny ze wszystkich sztuk, co w pewnym sensie pozwala mu dopowiadać to, co niedopowiedziane, nawet gdy odbiorca nie poznał wszystkich reguł tej dziedziny. Z drugiej strony zwraca uwagę, że słowa nie wystarczają dla opisanie muzyki, jednakże poezja pozwala ujmować pewne niemożliwe do wyrażenia pojęcia za pomocą metafory. Jak zauważa, emocje, które wzbudza muzyka – nawet jeśli nie stanowią warstwy muzycznej – „[...] są często ontologizowane ze względu na odczucia odbiorców” (s. 14). Irena Poniatowska opisuje to, co teoria literatury za Jaussem zwykła zwać „horyzontem oczekiwań” – stale rozwijanych i przekraczanych ram, które narzuca nam gatunek. Zwraca uwagę, że rozumienie jest procesem nieskończonym, a system znaczeń – procesem dynamicznym, ukierunkowanym na przeszłość, teraźniejszość oraz przyszłość (odnosi się tu do tego, co teoretyk literatury Claudio Guillén nazwał „zaproszeniem do formy”). Autorka przywołuje ponadto koncepcje hermeneutyki Gadamera, tłumacząc, że odnosi się ona do sensu i znaczenia, nie zaś powierzchownych cech formalnych. W rozdziale tym odnosi się również do zdolności odczuwania muzyki przez zmysły: dotyku, słuchu, smaku, wzroku. Refleksję poświęca także kwestiom ontologii dzieła muzycznego, za Romanem Ingardenem podkreślając, że nie istnieje jedna postać dzieła, ale „mnogość jego bytów”. Teorię Ingardena poddaje krytyce i rozwinięciu. Powołuje się na refleksję

Andrzeja Krawca<sup>9</sup> o konieczności udziału odbiorcy w konstituowaniu się dzieła muzycznego, za Krzysztofem Lipką<sup>10</sup> przywołując cały szereg pytań o egzystencję dzieła muzycznego. Przypomina, że w muzyce zapis jest niekompletny, stanowiąc jedynie „propozycję wykonania”. Zwraca także uwagę na tożsamość wykonania, podkreślając, że istnieje ono materialnie i może być powielane, a zatem jest „zbiorową tożsamością dzieła”. Autorka jednakże nie rozważa w ogóle problemu wariantów dzieła. Partytura – jak zauważa – jest tylko jednym z elementów prowadzących do odkrywania jego sensu, który jest zarówno natury „wewnętrznej” (czysto strukturalny), jak i „zewnątrznej”. Irena Poniatowska zwraca uwagę, że inaczej kwestie te mają się w odniesieniu do sztuk malarskich (wizualnych), gdzie istnieje byt materialny dzieła. Stwierdza, że malarz „ustanawia w swym dziele, utrwalony różną techniką, określony obraz świata” (s. 20). Przypisuje zatem sztukom malarskim *mimesis*, nie rozważając ich jako przejawów imaginacji twórczej. Autorka podkreśla następnie znaczenie metafory w poezji, zwłaszcza romantycznej. Twierdzi, że poezja tworzy ciągle nowe systemy znaczeń, posługuje się tropami i figurami retorycznymi – jak to określa – „na zasadzie sztafażu” (s. 22). Odwołując się do Baudleaire’a, zwraca także uwagę na problem „uczucia” w sztuce romantycznej. Następnie, poddaje refleksji nieskończoność muzyki, łącząc ją z eschatologiczną i estetyczną wartością piękną. Wymienia antyczne teorie – platońskie, sofistowskie, średniowieczne idee *pulchrum* i *aptum*, koncepcje Boecjusza, Tomasza z Akwinu, Kanta, Hegla, Schellinga, zestawiając świat *ratio* oraz uczucia i – za Władysławem Stróżewskim<sup>11</sup> – rozważa koncepcje piękna utylitarne i metafizyczne. Odnosząc się do średniowiecznej koncepcji *claritas et consonantia*, przechodzi do przedstawienia ujęć pojęcia „blasku”, zwłaszcza nokturnowej jaśni, w poezji na temat Chopina. Stwierdza, że „blask [jest] to poetyka wyższego rzędu”, ujawniająca się w dziełach geniuszy oraz że piękno „polega na blasku formy ponad proporcjonalnymi częściami materii” (s. 32). Zauważa, iż piękno jest kategorią zarówno kulturową jak i historyczną. Pewną uwagę poświęca także metaforze, nadawaniu nowych znaczeń (*Umdeutung*) oraz zagadnieniu nieustannie zmieniających się pól energetycznych, utożsamianych przezeń z polami znaczeniowymi. Jak stwierdza, „[u]miejętność dozowania [...] ruchu i stabilności, ich naprzemienność stanowi o talencie, o genialności twórcy” (s. 35). Odnosi się następnie do teorii drgających strun w mikrostrukturze kosmosu, zwracając uwagę, że w przeciwieństwie do antycznych myślicieli dysponujemy możliwością słyszenia wszechświata, nawet jeśli słuch ludzki w swej ułomności nie jest w stanie uchwycić jego całego spektrum akustycznego. Autorka odwołuje się także do teorii rezonansu morficznego, przestrzeni i energii w muzyce. Pewną refleksję poświęca również retorycznemu pytaniu o nowe założe-

9 Andrzej Krawiec, „Pytanie o aktualność rozważań Romana Ingardena dotyczących dzieła muzycznego w świetle współczesnej fenomenologii”, *Muzyka* 65 (2020) nr 3, s. 3–20.

10 Krzysztof Lipka, *Entropia kultury. Sztuka w ponowoczesnej pułapce*, Warszawa 2013.

11 Władysław Stróżewski, „O pojęciach piękna”, w: tegoż, *Istnienie i wartość*, Kraków 1981, s. 312–335.

nia kanonów sztuki, kierunkowi rozwoju neohumanizmu i postmodernizmu oraz destrukcyjności i dekompozycji współczesnego świata, zdominowanego przez narzędzia informatyczne. Wieńcząc rozdział, przywołuje orzeczniki stosowane do muzyki Chopina, świadczące o kojarzeniu jego muzyki z pięknem.

Rozdz. II poświęcony jest recepcji Chopina w polskiej poezji. Autorka wydziela tu część pierwszą o charakterze quasi-wstępu, po której w kolejnych podrozdziałach omawia trzy – jej zdaniem najważniejsze – kategorie estetyczne w poezji polskiej poświęconej Chopinowi: narodowość, żal oraz dążenie do doskonałości (ideału). Rozpoczyna od zagadnień ogólnych. Rezygnuje przy tym z refleksji nad fundamentalnymi problemami recepcji muzyki, które podjęła w swym wielowątkowym studium *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*<sup>12</sup>. Zwraca natomiast uwagę na szczególną rolę kodów społecznych w odbiorze sztuki w Polsce XIX i XX w., wpływających na treści artystycznego przekazu. Jak zauważa, kultura narodowa była służebna wobec presji odzyskania niepodległości, a kanon narodowy interpretacji dzieł Chopina przyjął się również w polskiej poezji. Autorka wymienia romantyczne topoty w poezji polskiej poświęconej Chopinowi takie jak konieczność walki, nostalgiczna boleść, melancholia oraz rzadziej stosowane odwołania do związku Chopina z muzami. Jak zauważa, uprawiane przez Chopina gatunki uznane za narodowe miały nie tylko określony idiom strukturalny, ale także kulturowo-symboliczny. Wspomina jednocześnie o „sakralizacji” sztuki Chopina. Doznania inspirowane jego sztuką uznaje za „syndrom semiotyczny” zbieżny dla całego romantyzmu polskiego w ogóle, w którym idealna Polska, walka o jej wyzwolenie oraz cierpienie artysty stały w centrum uwagi. Powołuje się i poddaje krytyce typologię Marii Cieśli-Korytowskiej<sup>13</sup>, która wskazała siedem sposobów „przekładania muzyki Chopina na słowo poetyckie” (s. 58–62): próby oddania dzieł Chopina, opisanie emocji w nich zawartych, ich oddziaływania, przekład zdarzeniowy, metaforyczny, emocjonalny oraz wskazywania związków Chopina z polską historią. Poddając krytyce dotychczasowe typologie, Irena Poniatowska stwierdza przy tym, że „o jednolitość kryteriów jest trudno w tak delikatnej materii, jaką jest poetycka sztuka słowa” (s. 62). Jak zauważa, poetyckość przypisywano utworom Chopina już w okresie warszawskim, a obraz ten utrwalił się w recepcji w latach późniejszych. Autorka zwraca uwagę zarówno na przejawy stereotypowych odniesień w poezji poświęconej Chopinowi, jak i tych ujawniających najwyższe poetyckie uwznioślenie. Ostatnią część rozważań wstępnych rozdz. II poświęca recepcji muzyki Chopina w poezji, dokonując przeglądu antologii ujmujących dotychczas ten temat. Za Ferdynandem Hoesickiem oraz Ottonem Żukowskim przedstawia przykłady wiązania muzyki Chopina z poezją w krytyce i literaturze, począwszy od nekrologów z 1849 r. (J. Koźmiana i C.K. Norwida). Przywołuje tu m.in.

12 Irena Poniatowska, *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*, Warszawa 2013.

13 Maria Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004.

słynną paralełę Chopin–Słowacki Stanisława Tarnowskiego, który nazwał Chopina „czwartym wieszczem”. Cytując antologię poezji Chopinowskiej od 1910 r. aż po Kazimierza Maciaga z 2010 r., uzupełnia je o stan rzeczy z ostatnich dziesięciu lat.

Pierwszy podrozdział analityczny w rozdz. II autorka poświęca kategorii narodowości Chopina w poezji, stwierdzając na wstępie, że stanowi ona fundamentalną postać poetyckiej metafory związanej z jego muzyką. Myśl rozpoczyna znów od refleksji ogólnej. Za Bohdanem Pociem<sup>14</sup> odwołuje się do koncepcji polskiej ziemi jako źródła, przywołując termin ekspresji polskości oraz symbolikę patriotyzmu. Rezygnuje jednakże z odnoszenia się do poszczególnych kategorii ekspresywnych, ograniczając się w sposób ogólny do symboliki i metafory. Wyróżnia przy tym dwie cechy charakterystyczne: rys bojowości oraz sielskości. Ten pierwszy związany był z walką i rozpaczą, personifikacją Polski jako obdarzonej świętością umierającej lub pogrzebanej matki, drugi zaś – z ikonicznym obrazem polskiej ziemi symbolizowanym przez dwór szlachecki, sielską chatę i łany zbóż. W drugim podrozdziale autorka poddaje analizie kategorię żalu. Stwierdza, że w poezji poświęconej Chopinowi utożsamiany jest on z tęsknotą, nostalgią, bólem duszy i skargą. Przypomina rozważania na temat semantyki słowa „żał” Ryszarda Przybylskiego, który nazwał je słowem „fortepianowym”<sup>15</sup>. W opinii Ireny Poniatowskiej „wiersze potwierdzają, że muzyka Chopina narodziła się ze smutku” (s. 119). Autorka wyłącza zatem cały obszar twórczości okolicznościowej Chopina przepełnionej frywolną radością, jak chociażby jego mazurki „do tańca”. Twierdzi także, że „cała twórczość poetycka poświęcona Chopinowi ma zabarwienie smutku, melancholii, tęsknoty i nastroju *funèbre* [...]” (s. 130). Jak zauważa, Chopinowski „żał” ukazywany jest zawsze w kolorach jesieni oraz zmierzchu, choć do podrozdziału związanego z kategorią żalu dołącza także wiersze o lekkim charakterze, jak np. *Spotkanie z Chopinem* Gałczyńskiego. W części poświęconej żalowi uwagę poświęca również odczuwaniu przez poetów kolorów w muzyce Chopina. Przywołuje słynną asocjację z *la note bleue*, pochodzącą z rozmowy Chopina z Delacroix, oraz z kolorem fioletu, związanym z jednej strony z Chopinowskimi fiołkami, z drugiej zaś z barwą jesieni. Trzeci podrozdział autorka poświęca ikonicznemu portretowi Chopina dążącego do doskonałości, podkreślając, że kompozytor poszukiwał jej przez całe swe życie. Powraca tu jednakże do pewnych refleksji ogólnych, jak np. percepcja kolorów w twórczości Chopina. Analizuje poezję poświęconą nie tylko aspiracjom Chopina ku doskonałości, lecz także nieprzemijalności geniuszu oraz jego uniwersum. W podrozdziale cytuje ponadto inne wiersze, oderwane od peryklejskiej doskonałości Chopina, a spoglądające na współczesny świat: związane z istnieniem Chopina w akcie wykonawczym (*Na małą murzynkę grającą Chopina* Czesława Miłosza) oraz pustką po

14 Bohdan Pociem, *Polskość Chopina*, Warszawa 2012.

15 Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 214.



odejściu kompozytora (*Square d'Orléans* Adama Zagajewskiego). W rozdziale nie analizuje poetyckiej, współczesnej Chopinowi prasy, która odegrała ogromną rolę w ikonizacji jego dążenia ku doskonałości. Stwierdza, że „w każdym wierszu [na temat Chopina] wyczuwa się ukłon przed geniuszem [...]” (s. 143), skąd pochodzą asocjacje z anielskością, boskością. Nie rozważa tu jednakże aspektów płciowych tych wyobrażeń, które były przedmiotem szczegółowych studiów Jeffreya Kallberga<sup>16</sup>. Anielskość utożsamia zatem w sposób aksjomatyczny z doskonałością, odrzucając takie jej aspekty jak zbytnia delikatność czy wątpliwość. Stosując pewien skrót myślowy, stwierdza także, że Chopin przedstawiany był w Paryżu jako anioł zarówno jako twórca jak i pianista. Odrzuca zatem cały obszar krytyki związanej z wątplym aparatem jego gry, który był przedmiotem paryskiej prasy i przyczyną porzucenia przez Chopina kariery publicznej po koncercie w Salle Érard w 1835 roku. W podrozdziale raz jeszcze powraca do tematu koloru w muzyce Chopina. W jej opinii Chopina traktowano jako kolorystę, gdyż – jak pisze – stosował nowatorskie środki harmoniczne, tworzył wydzielone warstwy brzmieniowe oraz specyficzne barwy brzmieniowe. Autorka zauważa, że krytycy oraz poeci przy opisie twórczości Chopina posługiwali się skojarzeniami z kolorytem bieli i srebra w celu oddania takich kategorii jak „boskość”, „anielskość”, „niebiańskość”, a także z błękitem, szafirem niebios, aż do mroku nocy, symbolizującym siłę twórczą.

Rozdz. III Irena Poniatowska poświęca poszczególnym gatunkom uprawianym przez Chopina, odzwierciedlonym w poezji na jego temat. Jak zauważa w krótkim wstępie, prawie wszystkie gatunki muzyki Chopina są reprezentowane w poezji, najliczniejszą zaś grupę stanowią odwołania do jego mazurków, preludium i nokturnów. Zwraca uwagę, że poeci odnosili się zarówno do znaczeń i charakteru uprawianych przez Chopina gatunków, jak również niekiedy do konkretnych utworów. W jej opinii jednakże – poza mazurkami – wszystkie dzieła, nawet te nadmieniane z podaniem numerów opusów, symbolizują w zasadzie jedno i to samo: tęsknotę za krajem, melancholię, obciążenie twórcy tragicznym fatum. Jak zauważa, w poetyckich odniesieniach rzadko chodzi o zgłębienie istoty danej formy muzycznej, a raczej o odniesienia do sensu egzystencji, losu, przeżyć czy uczuć. Pewną dygresję w krótkim wstępie do rozdziału dotyczącego gatunków poświęca autorka holistycznemu spojrzeniu na wizerunek Chopina jako poety, przywołując wizualne ikonizacje Delacroix, Kwiatkowskiego oraz literackie Heinego. Powraca także do ogólnej recepcji Chopina w poezji, tj. tematu rozpoczętego w rozdz. II, omawiając zawartość antologii *Wiersze o Chopinie* Edmunda Słuszkiewicza<sup>17</sup>. Przechodzi następnie do omówienia poszczególnych gatunków Chopina w dziełach poetyckich. Jak podaje za Słuszkiewiczem, istnieje

16 Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre*, Cambridge, Mass 1996; wersja polska pt. *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, przekł. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2013.

17 E. Słuszkiewicz, *Wiersze Chopina*.

przynajmniej dwadzieścia sześć utworów poetyckich inspirowanych mazurkami Chopina, zaś wierszy poświęconych innym formom jest znacznie mniej.

W podrozdziale poświęconym mazurkom zwraca uwagę z jednej strony na ludową stylizację i erotyki, nawiązujące do sielskiego sentymentalizmu, z drugiej zaś na powracający temat tęsknoty i rozpacz. Jak zauważa, charakterystyczna jest tu trywializacja poezji, jej stylizacja na wiejskie mazurki poprzez programowe obrazy oraz ludowe narracje. Osobną uwagę poświęca wokalnemu transkrypcjom dwunastu mazurków Chopina dokonanych przez Pauline Viardot, która posłużyła się tekstami Louisa Pomeya (przeł. polski Jana Chęcińskiego i Piotra Maszyńskiego). Inaczej niż w przypadku mazurków, omówienie poezji poświęconej polonezom rozpoczyna Irena Poniatowska od refleksji nad ich charakterem i znaczeniami sugerowanymi poprzez przydawane im w historii tytuły programowe. W wierszach na temat tego gatunku doszukuje się obrazów Polski walecznej, rycerskiej, monarchistycznej, tej, którą Chopin w liście do Fontany z kwietnia 1848 r. opisał jako: „Polska świetna, duża, słowem: Polska”. Jak zauważa, poezja inspirowana polonezami Chopina ma jedno przesłanie, związane z walką o wyidealizowaną ojczyznę, symbolizowaną przez rytmy majestatycznego, narodowego tańca. Kolejny podrozdział poświęca preludiom, podkreślając, że stanowią one wyjątkową inspirację dla poetów jako „soczewka nastrojów Chopina, a także ekspresji jego osobowości” (s. 201). Preludia doczekały się wielu przydanych im później tytułów programowych, co zainicjowała już George Sand, a później znalazły odbicie w wielu literackich komentarzach. W Chopinowskich preludiach Irena Poniatowska doszukuje się czterech zakresów ekspresji, tworzących następujące pola semantyczne: 1) szczęście, spokój, czułość i wdzięk, 2) melancholię, 3) pesymizm, skargę i ból, 4) męską energię, „krzyk duszy”. W dalszym ciągu poszerza owe pola o tęsknotę za polskim krajobrazem oraz nastroj *prelude funèbre*, nawiązujący do sekwencji *Stabat Mater*. Podrozdział poświęcony nokturnom rozpoczyna od refleksji nad słowem „tęsknota” w tradycji romantycznej oraz narodowej, stwierdzając, że właśnie „tęsknotę, żal za tym, co utracone, wyraził Chopin przede wszystkim w nokturnach” (s. 229). W dalszym ciągu eksplikuje bogatą konotację gatunku nokturnu, jego związek z atmosferą romansu, kołysanki, erotyki, refleksyjności i tragizmu. Zwraca uwagę, że w romantyzmie wzrasta zainteresowanie tematyką nocy, a jej koloryt został uchwycony także w poezji poświęconej Chopinowi. Omawiając kolejne wiersze, autorka wymienia nastroje wyobrażeń poetów: nokturn tragiczny, przywołujący refleksje o nocy i śmierci, tęsknotę, marzenia sennie, myśl tułacza o powrocie w rodzinne strony, echa jesieni, sen o nieśmiertelności oraz aurę *religioso*. W sekcji poświęconej wielkim formom jednocześnie zaczyna od wstępu dotyczącego idiomów ballady, jej narracyjności oraz ogólnych cech fakturalnych gatunku. Stwierdza, iż ballada jako gatunek nie znalazła szerszego oddźwięku w poezji, a nadto sami poeci unikali nazwy tego gatunku. Przywołuje jednakże cztery przykłady odwołań doń właśnie w tytułach wierszy. Przechodzi następnie do fantazji, zaczynając raz jeszcze od



uwag ogólnych na temat tego gatunku. Nadmienienia odwołania w poezji do *Fantazji* op. 49 Chopina, zbliżające się do potpourri oraz przywołujące chopinowski „żał”. W przypadku scherz przypomina, że Chopin jako pierwszy nadaje temu gatunkowi rys dramatyczny. Chopinowski żart jest zabarwiony goryczą, buntem, nawet jeśli część środkowa posiada pewne elementy świetliste. Wymieniane przykłady recepcji scherz Chopina w poezji odwołują się do petrarkiańskiej liryki miłosnej oraz atmosfery pogodnego liryku. Jak zauważa, gatunek ten nie cieszył się szczególnym zainteresowaniem poetów. Osobny podrozdział Irena Poniatowska poświęca omówieniu walców, impromptus oraz pieśni, stwierdzając, że także one nie były częstym przedmiotem odniesień odbiorców. Dedykacje dwóch pierwszych gatunków przypisuje płci pięknej i przypomina o pewnej niechęci Chopina do gatunku walca na początku jego emigracyjnej kariery, którą przezwyciężył, uprawiając ten gatunek zarówno w odmianie towarzyskiej jak i *grandes valse brillantes*. Omawiane tu odbicia Chopinowskich walców w poezji odnoszą się do rozstania kochanków, atmosfery smutku, rozpacz i atmosfery nokturnu. Jak zauważa autorka, także impromptus Chopina nie znalazły szerszego oddźwięku w poezji, a istniejące przykłady odnoszą się do smutku, skargi czy wspomnienia grobów. Omawiane przez nią poetyckie odniesienia do pieśni odwołują się do tęsknoty, egzystencjalnego bólu oraz reminiscencji miłości Chopina z Marią Wodzińską. Do podrozdziału poświęconego walcowi, impromptus i pieśniom dołącza autorka refleksję na temat recepcji sonat Chopina, zauważając, że szczególną popularnością we wszelkich opracowaniach cieszył się pochodzący z op. 35 *Marche funèbre*. Przynajmniej tu liczne interpretacje jego treści przez artystów, muzykologów oraz historię recepcji jego wykonawstwa, przechodząc do przykładów jego odzwierciedleń w poezji i sztukach malarskich. W literackich interpretacjach *Marche funèbre* op. 35 dopatruje się „szukania przez Chopina światła, słońca do życia, jego tęsknoty za Italią” (s. 295), odniesień do symbolu śmierci i hołdu dla poległych na polach bitewnych. Odwołuje się także do semantyki tonacji. Jak zauważa, marsz żałobny wspomniany jest w wielu wierszach poświęconych Chopinowi, szczególnie zaś tych o charakterze bojowym, związanym z wydarzeniami historycznymi, gdzie Chopin pojawiał się jako symbol walki o wolność. Podrozdział poświęcony koncertom Chopina rozpoczyna bezpośrednio od analizy wierszy. Odwołuje się przede wszystkim do *Romanzy z Koncertu* op. 21, podkreślając odniesienia do jej duchowego charakteru. W podrozdziale poświęconym etiudom Chopina raz jeszcze rozważa sam gatunek, stwierdzając, że ma konotację jedynie dydaktyczną, choć w twórczości Chopina etiudy są arcydziełami. Jak zauważa, etiudy Chopina – poza op. 10 nr 12 i 26 nr 11 – nie mają asocjacji związanej z symbolami polskości, żalem i tęsknotą, a gatunek etiudy stał się abstrakcyjnym ideałem muzyki Chopina.

Osobny rozdział poświęca autorka aneksowi związanemu z miejscami pobytu Chopina w Polsce i w Europie, gdzie stwierdza m.in. aluzje do Warszawy, Żelazowej Woli, Dusznik, Paryża czy Majorjki. Zwraca uwagę, że Warszawa przywoływana jest

jako symbol walki narodowej, Paryż – w kontekstach żałobnych, Majorca – w związku z załamaniem się zdrowia kompozytora, polskie miejsca pobytu kompozytora zaś odzwierciedlają bardziej zróżnicowane konotacje w przywołanej poezji.

Ostatnią część książki poświęca autorka wizerunkowi Chopina w poezji obcej. Jak zauważa, połączył się w niej „syndrom duszy narodu polskiego” (s. 341) oraz poetycka atmosfera twórczości Chopina. Osobne części zadedykowane zostały poszczególnym regionom geograficznym, takim jak Francja, Włochy, Hiszpania, Portugalia, Niemcy, Anglia, Flandria i Kresy Wschodnie. Autorka zwraca uwagę, że we Francji język poetyckich odniesień do Chopina od początku pełen był egzaltacji, a w okresie międzywojennym odnosił się do nadziei na odzyskanie niepodległości, miłości i melancholii. Odwołuje się także do twórczości działającego w XIX w. kanadyjskiego symbolisty Émile’a Nelligana, który przedstawiony jest tu jako przejaw współczesnej zachodnioeuropejskiej inspiracji muzyką Chopina. Przechodzi następnie do omówienia sylwetki Chopina w poezji włoskiej, najwięcej uwagi poświęcając Alessandro Fo, jak zauważa – autorowi wierszy bardziej dramatycznych w swym wyrazie niż poezja dziewiętnastowieczna. W twórczości hiszpańskiej najwięcej miejsca poświęca Gerardowi Diego oraz francuskiemu artyście z obrzeży Paryża, zmarłemu na hiszpańskiej Majorce, Maurice’owi Adamowi Garciasowi. Omawia następnie twórczość portugalską, niemiecką – tę drugą o zabarwieniu religijnym, po czym przechodzi do analizy wierszy angielskich, wydanych w antologii Mai Trochimczyk<sup>18</sup>. Irena Poniatowska przedstawia także poezję holenderską oraz litewską, rezygnując z omawiania twórczości inspirowanej Chopinem w kręgu rosyjskim, wydanej w ostatnich latach w tomie Grzegorza Wiśniewskiego<sup>19</sup>. Podsumowując, zwraca uwagę, że semantyka polskiej poezji poświęconej Chopinowi jest bardziej zróżnicowana niż wiersze obcych poetów.

Jak już wspomniano, praca Ireny Poniatowskiej w szczególny sposób wyzyskuje ideę synkretyzmu sztuk. Niewątpliwie, doskonały walor publikacji stanowią reprodukowane na poszczególnych stronach dzieła malarskie, które mają za cel przenieść czytelnika do metaforycznego świata sztuki związanej z Chopinem. Graficzne ułożenie ilustracji nie zawsze jednak służy percepcji. Odniesienia do nich wielokrotnie przerywają tok cytowanych wierszy oraz myśli, obrazy pojawiają się, niekiedy antycypując kolejne strony, innym razem zaś, niejako *post factum*, odrywając się od związanych z nimi treści. Rozdzielono także istniejące integralnie tryptyki (jak np. *Muzyka* Malczewskiego), notabene zamieniając kolejność obrazów. Te drobne niuanse nie zmieniają jednakże faktu, że niezwykle trafnie dobrane ilustracje wzbogacają w sposób znaczący percepcję słowa w całym tomie. Indeks osób nie zawiera wszystkich pojawiających się w tekście nazwisk, podobnie jak bibliografia na końcu tomu

18 *Chopin with Cherries*.

19 G. Wiśniewski, *Fryderyk Chopin w oczach Rosjan*.

nie przywołuje całości cytowanych prac, jednakże wnikliwy czytelnik bez problemu odnajdzie informacje bibliograficzne w tekście głównym.

Najnowsza publikacja Ireny Poniatowskiej stanowi próbę uchwycenia tego, co w recepcji Chopina niewysławialne, transcendentne, sięgając po symboliczną metaforę. Posługując się wypowiedziami sztuk pięknych oraz teoretycznymi ujęciami minionych epok, autorka podejmuje próbę holistycznej eksplikacji eterycznej poezji poświęconej Chopinowi. Stawia czytelnika przed kategoriami semantycznymi takimi jak żal, narodowość, ideał, czy estetycznymi jak piękno, zarysowując pewne cechy wspólne oraz indywidualne literackiej recepcji Chopina. Wraz ze swą swobodną formą, publikacja ta stanowi unikatowe, poetyckie wcielenie korespondencji sztuk nie mające paraleli wśród chopinologicznej literatury.

#### BIBLIOGRAFIA

- Chopin with Cherries: A Tribute in Verse*. Red. Maja Trochimczyk. Los Angeles: Moonrise Press, 2010.
- Cieśla-Korytowska, Maria. *Romantyczne przechadzki pograniczem*. Kraków: Wydawnictwo Avalon, 2004.
- Fryderyk Chopin natchnieniem poetów. W setną rocznicę śmierci*. Opr. Krystyna Kobyłańska. Warszawa: W. Galter i ska, 1949.
- Fryderyk Chopin w oczach Rosjan. Antologia*. Red. Grzegorz Wiśniewski. Warszawa: PIW, 2010.
- Hoesick, Ferdynand. *Chopin. Życie i twórczość*. T. 1–3. Warszawa: Księgarnia F. Hoesicka, Kraków, G. Gebethner, 1904–1911.
- Kallberg, Jeffrey. *Chopin at the Boundaries: Sex, History and Musical Genre*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Kallberg, Jeffrey. *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, przekł. Wojciech Bońkowski. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2013.
- Krawiec, Andrzej. „Pytanie o aktualność rozważań Romana Ingardena dotyczących dzieła muzycznego w świetle współczesnej fenomenologii”. *Muzyka* 65, nr 3 (2020): 3–20.
- Lipka, Krzysztof. *Entropia kultury. Sztuka w ponowoczesnej pulapce*. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2013.
- Maciąg, Kazimierz. „Naczelnym jest u nas artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010.
- Pociej, Bohdan. *Polskość Chopina*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2012.
- Poniatowska, Irena. *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2013.
- Przybylski, Ryszard. *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*. Kraków: Znak, 1995.
- Stróżewski, Władysław. „O pojęciach piękna”. W: Władysław Stróżewski. *Istnienie i wartość*, 312–335. Kraków: Znak, 1981.
- Wiersze o Chopinie. Antologia i bibliografia*. Opr. Edmund Słuszkiewicz. Kraków: PWM, 1964.
- Żukowski, Otton Mieczysław. *Fryderyk Chopin w świetle poezji polskiej*. Lwów: Zienkiewicz i Chęciński, 1910.

---

**Dr Magdalena Oliferko-Storck**, polsko-szwajcarska muzykolog i organistka. Ukończyła muzykologię na Uniwersytecie Warszawskim, studia organowe w Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu oraz solistyczne studia na wydziale historycznych instrumentów klawiszowych w Hochschule für Alte Musik w Bazylei. Tytuł doktora muzykologii uzyskała z wyróżnieniem na Université de Genève oraz Uniwersytecie Warszawskim (co-tutelle de thèse, 2019) za monografię życia i twórczości Juliana Fontany i jego związków z Chopinem. Jej zainteresowania badawcze koncentrują się na muzyce XVIII i XIX w., w szczególności na tematyce chopinowskiej, muzyce fortepianowej oraz socjologii muzyki. Jest autorką ponad pięćdziesięciu publikacji naukowych. Od 2023 r. związana z Universität Bern jako „research associate”.

info@magdalenaoliferko.com

---

---

NOWOŚĆ WYDAWNICZA INSTYTUTU SZTUKI PAN

*Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski*

*Korespondencja 1922–1952*

*tom II, 1941–1952*

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradz

*zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl*

---

TRZECI TOM SERII „MUZYKA POLSKA ZA GRANICĄ”

*„American dream”.*

*Polscy twórcy za oceanem*

red. Beata Bolesławska-Lewandowska  
i Jolanta Guzy-Pasiak

*zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl*

---