

Chopin Przybyszewskiego

*Muzyka — tak, och, przede wszystkim muzyka, zawsze muzyka.
To jest moje szczęście i moje przeznaczenie.*

Stanisław Przybyszewski¹

Uwielbienie, jakim Stanisław Przybyszewski darzył Fryderyka Chopina i jego muzykę, jest faktem powszechnie znanym, i to nie tylko znawcom i badaczom dzieł Młodopolanina. Stwierdzenie tej oczywistości pozwala sobie uzmysłwić, że — w przeciwieństwie do związków pisarza z innymi artystami, a także odmiennie niż w przypadku badania recepcji tego kompozytora w twórczości innych literatów — relacja Przybyszewskiego z Chopinem ma charakter w pełni otwarty, manifestacyjny i wielokrotnie ujawniony, przede wszystkim w esejach *Z psychologii jednostki twórczej*, *Ku czci mistrza* oraz *Szopen a Naród*. Podobnie jawny, wręcz demonstracyjny charakter mają muzyczne uwikłania biografii Przybyszewskiego, dlatego też lekturę jego tekstów warto powiązać z garścią uwag na temat jego zainteresowań muzycznych. Poza budowaniem swoistej „filozofii muzyki” Chopina wyjątkowo interesujący jest wkład pisarza w kreowanie legendy kompozytora. Przybyszewski nie sformułował wprawdzie żadnego fundamentalnie oryginalnego sądu na jego temat, a w wielu punktach da się wykazać jego ścisłą zależność od ujęć wcześniejszych, ale to właśnie jemu przypisać można zasługę ożywienia recepcji chopinowskiej na początku XX wieku oraz jej szczególnie — dekadenski — charakter.

Dalsza część niniejszego artykułu podzielona została na cztery części, tematycznie związane z najczęściej przez Przybyszewskiego podejmowanymi zagadnieniami, które

¹ S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1: 1879-1906, zebrał, życiorysem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński. Gdańsk-Warszawa 1937, s. 199: list do Konrada Ansorge, 1 VII 1898.

określić można mianem toposów, są one bowiem względnie stałymi i — co ważniejsze — w pewnym zakresie nadal aktualnymi wyobrażeniami związanymi z postacią kompozytora.

Topos artysty doskonałego i jego funkcje autokreacyjne

Badacze zajmujący się związkami autora *Androgyne* z muzyką podkreślali, że „zainteresowanie Przybyszewskiego muzyką przewija się niczym barwna nić przez całe jego życie”², lub — mniej poetycko — że „[m]uzyka odgrywała w życiu i działalności pisarskiej Stanisława Przybyszewskiego wielką rolę”³. Przyszły pisarz dość wcześnie zaczął się uczyć gry na fortepianie; rozpatrywał nawet możliwość kariery pianistycznej, próbował swoich sił jako kompozytor, wreszcie stał się znanym i cenionym wykonawcą amatorem, zwłaszcza w czasie pobytu w Niemczech⁴. Nigdy nie wyćwiczył techniki w stopniu, który pozwalałby mówić o nim jako o profesjonalistcie⁵, co bywało uszczypliwie komentowane już przez jemu współczesnych⁶. Niemniej jednak jego sława pianistyczna, zwłaszcza jako interpretatora muzyki Chopina, była w epoce bezsprzeczna. Zarówno tymi, raczej amatorskimi⁷, wykonaniami, jak i swoją refleksją na temat muzyki zbliżał się Przybyszewski do paradygmatu romantycznego. Romantyczny rodowód ma z pewnością jego pojmowanie doskonałości wykonawczej, której nie ograniczał do technicznej biegłości.

To, że ostatecznie Przybyszewski nie osiągnął pełnego wtajemniczenia pianistycznego, nie oznacza, że w pewien sposób do niego nie tęsknił. W *Moich współczesnych* notuje scenę z dzieciństwa, gdy usłyszał przez otwarte okno dworu w Żernikach grę na fortepianie

„anielskiej” pani [której ręce — dop. MS] przebiegały całą klawiaturę z jednego końca na drugi z taką chyżością, żem poszczególnych palców nie widział, a ręce te latały jak oszalone, wyskakiwały w górę, to znów spadały na klawisze, przerzucały się jedna przez drugą, (...) to znowu grzmiała lewa ręka w basie, a prawa wyciągała niesłychanie długi tryl, a tak szybciućteńko, że nawet ruchu nie było widać...⁸

2 L. Richter, *O poglądach Stanisława Przybyszewskiego na muzykę*, „Muzyka” 1971, nr 1, s. 5.

3 J. Skarbowski, *Literatura — muzyka. Zbliżenia i dialogi*, Warszawa 1981, s. 76.

4 Zob. *ibidem*, s. 76-77 oraz S. Świerzewski, *Muzyka w życiu Stanisława Przybyszewskiego*, „Poradnik Muzyczny” 1969, nr 1, s. 5-7. Szeroki opis popisowych możliwości pianistyki Przybyszewskiego zebrała G. Matuszek na podstawie świadectw współczesnych pisarza. Zob. G. Matuszek, „*Der geniale Pole?*”. *Niemcy o Stanisławie Przybyszewskim (1892-1992)*, Kraków 1996, zwłaszcza s. 140-142.

5 Zdaniem Świerzewskiego: „Przybyszewski zdawał sobie sprawę z dystansu między swoją grą, a poprawnym wykonawstwem technicznym dzieł Chopina (...) był rozumiany przez grono artystów (...) [którzy — dop. MS] umieli odczuć i przeżywać twórcze piękno jego wirtuozostwa”, S. Świerzewski, *op. cit.*, s. 6.

6 Wspomina o tych krytycznych głosach K. Maciąg, „*Narzędnym u nas jest artystą*”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010, s. 240.

7 „(...) grywał Chopina, kiedy był w humorze. Fortepian stawał się wtedy piekłem, które on otwierał, dziko uderzając rękoma. Dźwięki wysuwały się z mózgow słuchaczy i porządek, i prawa, i myśli (...). Tony wydobywały się spod giętkich palców grającego, a w piersiach słuchaczy dźwięczały serca”, wspomnienia M. Dauthendeya, cyt. za: G. Matuszek, *op. cit.*, s. 141.

8 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, Warszawa 1959, s. 40.

Zarliwy muzyczny neofita stworzył litanie do świętej Cecylii, patronki muzyki, błagając ją o dar takiej biegłości⁹. Zwróćmy bowiem uwagę, że głównym obiektem zainteresowania w cytowanym opisie nie była muzyka rozumiana jako konkretna kompozycja, ale właśnie jako technika wykonawcza. Kobieta grała tak szybko, że zacierały się realne kontury jej palców, dłonie zachowywały się, jak gdyby dana im była autonomia względem ciała, obejmowały całą klawiaturę, pokonując prawa fizyki, wykonywały niezależne od siebie nawzajem i od samej pianistki szalone ewolucje. Techniczna biegłość jest zatem środkiem bezwzględnej panowania nad muzyką, ale jawi się również jako medium umożliwiające przekroczenie ograniczeń własnej fizyczności.

Własna technika pianistyczna nie dała Przybyszewskiemu podstawy do rozwijania tego wątku rozważań, zasadniczo nie komentował także sztuki wykonawczej Chopina. Obraz artysty idealnego budował bowiem w oparciu o inne — pozatechniczne — aspekty. Najbardziej może uderzającą cechą opisów Chopina u Przybyszewskiego jest sakralizacja. Już jako nastolatek, z właściwą temu wiekowi egzaltacją, zwierzał się w liście do Heleny Sztylemówny: „mam Szopena, naturalnie namalowanego i ten Szopen on umie mówić (...) to mój wielki talizman (...) i jest moim aniołem stróżem”¹⁰. W portrecie widział więc świętą relikwię, powiernika młodzieńczych przeżyć. Idea Chopina-świętego, boskiego posłannika, już nie tylko prywatnego, ale również pełniącego funkcje wobec zbiorowości, pojawia się także w późniejszych uwagach na jego temat. W tym kontekście warto przywołać najbardziej chyba wizyjny i najmocniej idealizujący wyobrażenia kompozytora fragment chopinowskiej eseistyki Przybyszewskiego — wstęp do szkicu *Ku czci mistrza*, gdzie w akapitach poetyckiej prozy zarysowana została kosmiczna sylwetka artysty sfer¹¹. Ów ustęp — godny języka mistycznego Słowackiego¹² i obrazowaniem przypominający frazy Wielkiej Improwizacji — buduje wizję artysty, któremu „nieznana ręka nieznanego Boga rozkazała (...) zejść na ziemię i stać się ciałem”¹³.

Podobną, a nawet jeszcze bardziej dosłowną wizję roztacza Przybyszewski w szkicu *Szopen a Naród*, gdy tłumaczy, że kompozytor ucieleśnia ideał analogiczny wobec chrześcijańskich świętych męczenników, zesłanych przez Boga na ziemię po to, by „przez

9 *Nota bene* w liście do Henryka Biegeleisena wspomina Przybyszewski ten epizod w nieco innym ujęciu: „pisałem w siódmym roku litanie do św. Cecylii, by mnie natchnęła darem muzyki, prosiłem ją o nagły cud, bym mógł, przebudziwszy się rano, umieć tak grać jak moja mama (...)”, S. Przybyszewski, *Listy*, t. 2: 1906-1917, *Listy* 556-1159, zebrał, zycioryssem, wstępem i przypisami opatrzył S. Helsztyński, Gdańsk-Warszawa 1938, s. 583: list do Henryka Biegeleisena, VI 1913.

10 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 26: list do Heleny Sztylemówny, 1886.

11 „Wszystkie światy toczyły w szalonych pędach olbrzymie kręgi wokół niego, a przed oczyma jego przelatywały ogromne globy czerwone jak rozpalone żelazo (...)”, S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, „Życie” 1899, nr 19-20, s. 351.

12 To powiązanie narzuca się jeszcze mocniej w dalszej części eseju, gdy omawiając *Poloneza-Fantazję* As-dur (op. 61), Przybyszewski rzuca: „Szopen — on Her-Armeńczyk — wywłócił w tym tworze Króla Ducha z grobu i ukazał go narodowi”, S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*, Kraków 1910, s. 40. Kazimierz Maciąg zauważa, że „kilkakrotnie w swoim tekście — podobnie jak i w utworach wcześniejszych inspirowanych sztuką Chopina — Przybyszewski świadomie nawiązuje do wyobraźni romantycznej”, K. Maciąg, *op. cit.*, s. 246.

13 S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*, *op. cit.*, s. 40.

ich męki dokonały się Jego niepojęte zamiary i wyroki”¹⁴. Idea boskiego posłannictwa artysty jest bardzo mocno zakorzeniona w wyobraźni Przybyszewskiego, który widzi w Chopinie „święte objawienie duszy narodu”¹⁵. Jako element świadomie stosowanej strategii, sakralizacja doprowadza do definitywnego unieważnienia biografii artysty¹⁶. Przybyszewskiemu szczególnie zależy na tym, by ograniczyć się w poznawaniu kompozytora jedynie do przejawów życia wewnętrznego i jego artystycznych efektów¹⁷.

Sakralizacja przedmiotu rozważań niewątpliwie wpływa również na kreowanie wyobrażenia o samym Przybyszewskim. Liczne odwołania do muzyki i Chopina już w jego wczesnych wypowiedziach epistolarnych pełnią wyraźne funkcje autokreacyjne; można odnieść wrażenie, że idealny obraz Chopina i projektowany wizerunek własny miały się spotkać w jakimś odległym punkcie. Początkowo najczęściej wzmianek o muzyce i Chopinie pojawia się w listach kierowanych do kobiet: Praksedy Żmudzińskiej¹⁸, Heleny Szytlerówny¹⁹, Pauliny Pajderskiej²⁰. Dzięki umiejętnemu wykorzystaniu opisów muzycznych Przybyszewski utrwala swój wizerunek człowieka głęboko rozumiejącego muzykę, a zatem wrażliwego i emocjonalnego.

Wątki muzyczne — wśród nich opisy występów pianistycznych, których listę otwiera koncert w gimnazjum²¹ — ogrywają również dużą rolę we wspomnieniach pisarza. Nieprzypadkowo podobne wydają się relacje Przybyszewskiego z pierwszymi spotkaniami z Richardem Dehmlem i Stanisławem Wyspiańskim. Rozmowa z pierwszym

14 *Ibidem*, s. 17.

15 *Ibidem*, s. 18

16 Za praźródło tej sakralizacji można — jak sędzę — uznać wypowiedzi Norwida o Chopinie. To on — w *Czarnych kwiatach*, *Fortepianie Szopena* oraz nekrologu poświęconym kompozytorowi — stworzył wzorce traktowania muzyka jako przedstawiciela innej, pozaludzkiej rzeczywistości. Posągowo wyobrażenia, w które przyoblekał Chopina Norwid — „I byleś jako owa postać — którą/ Z marmurów lona (...)” (C.K. Norwid, *Fortepian Szopena*, w: idem, *Wiersze*, t. 1, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1966, s. 670); „(...) naturalnie apoteotyczną skończoność gestów miał Chopin (...)” (idem, *Czarne kwiaty*, w: idem, *Pisma wszystkie*, oprac. J.W. Gomulicki, t. 6: *Proza. Część pierwsza*, Warszawa 1971, s. 179) — sytuują kompozytora blisko sfery *sacrum*. Oba cytowane fragmenty ujmują zresztą podobny fenomen — jednoczesnej cielesności artysty, wciąż trwającej, choć gasnącej obecności ziemskiej i przynależności już do innej sfery. Norwida najwyraźniej interesuje moment transgresji Chopina, który jego zdaniem przeistacza się w cały proces odcieleśniania — uduchowiania.

17 Por. K. Maciąg, *op. cit.*, s. 246: „Przybyszewski jako propagator «sztuki czystej» programowo abstrahuje od wszelkich uwikłań biograficznych (...)”.

18 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 6-8; list do Praksedy, Marii i Zofii Żmudzińskich, 15-17 I 1885.

19 *Ibidem*, s. 26; list do Heleny Szytlerówny, 1886.

20 „(...) grałem całe popołudnie [sic!] potem długo w noc Szopena. Jak kocham Szopena tam, gdzie dziki, błędny, gdzie szaleje tak na cały głos w piekielnej trwodze obłąkania. Nie lubię melodii, ale przepadam się za tym rozszalałym wrzaskiem, chaosem, rykiem — kocham się w tym graniu potężnymi masami. Jak on straszny w tym swoim wściekłym bólu i jak piękny zarazem w tej strasznej prawdzie cierpienia. (...) Nie rytmiczna piękność tak mi imponuje, tylko ta prawda, bo wiem, że jeżeli mnie co boli, to krzyczę, jeżeli jestem wściekły, to ryczę, ale doprawdy nie rytmicznie, nie melodyjnie. W boleści Szopena tętni ból naszego wieku”, *ibidem*, s. 43; list do Pauliny Pajderskiej, 12 IX 1889.

21 „(...) gdziekolwiek się u jakiegoś z moich współluczników znalazł fortepian, «wyrąbywałem» z ogromnym rozmachem Szopena”; „(...) ośmielony i oklaskami wywoływany — zagrałem własną (!!) kompozycję”, idem, *Moi współcześni*, s. 61, 62.

upłynęła pod znakiem Chopina²². Jak konkludował Przybyszewski, jego „muzyka (...) zadzierzgnęła między nami te silne, nierozzerwalne węzły gorącej i wiernej przyjaźni, która nas odtąd aż do jego śmierci wiązała”²³. Spotkanie z drugim przebiegło w rytm muzyki Wagnera i podsumowane zostało analogicznym stwierdzeniem, że „[m]uzyka rozerwała wszelkie lody (...) zamieniła wszelką obcość na serdeczniejszy stosunek. Odtąd widywaliśmy się często”²⁴. W obu opisach Przybyszewski zastosował podobną kompozycję anegdoty autobiograficznej: kulminację stanowi w niej recital fortepianowy²⁵, zaś funkcję zagajenia pełni kontemplacja dzieł sztuki plastycznej²⁶. Od momentu rozpoznania wzajemnej bliskości, dzięki działaniu muzyki, znajomość rozwija się jakby zupełnie nowym torem, w kierunku pogłębionej więzi. Autokreacja Przybyszewskiego jako artysty muzyka, wykorzystującego dar spływający nań, przynajmniej po części, wprost od sakralizowanego geniusza — Chopina, wiąże się bezpośrednio z przekonaniem, że muzyka posiada znaczenie i że ułatwia komunikację między odpowiednio wybitnymi jednostkami.

Topos wyrażalności muzyki

Czytając związane z muzyką i postacią Chopina teksty Przybyszewskiego, łatwo można zauważyć, że zabiegi idealizujące i autokreacyjne, choć ważne, pełnią w gruncie rzeczy poboczną funkcję, zaś głównym obiektem zainteresowania pisarza staje się zagadnienie sensu muzyki, a także kwestia poznania, jakiego można dzięki niej dostąpić. Muzyka — co paradoksalne, jeśli się weźmie pod uwagę temperaturę zachwytów nad poszczególnymi utworami — pozostaje w refleksji Przybyszewskiego właściwie pozbawiona aspektu estetycznego, a odwołania do poszczególnych utworów najczęściej nie pozwalają wskazać ich istotnych cech artystycznych. Wzmianki te łączą się natomiast w dyskurs, który zmierza ku sprawom znacznie bardziej fundamentalnym, takim jak znaczenie, określenie istoty bytu i sensu istnienia — służą więc budowaniu przez pisarza elementów swoiście pojmowanej epistemologii i ontologii.

Najczęstszym środkiem opisu muzyki staje się u Przybyszewskiego jej bezpośrednie i dosłowne utożsamienie ze znaczeniem, niekoniecznie zresztą konkretnym, jak w liście, w którym pisarz obiecuje Dehmlowi: „w niedzielę rano odwiedzę Cię i będę Ci grał (...)”

22 Program obejmował najważniejsze jego zdaniem i w innych miejscach również często wymieniane utwory: *Scherzo h-moll*, *Polonca fis-moll*, *Fantazję f-moll*, *Balladę F-dur* i in. *Ibidem*, s. 106.

23 *Ibidem*, s. 108.

24 Idem, *Exegi monumentum...*, cyt. za: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 1, zebrał i oprac. i koment. opatrzył. L. Płoszewski, Kraków 1971, s. 395.

25 „Spojrzał na fortepian — na wierzchu leżała partytura R. Wagnera: *Walkiria* — prosił, bym mu coś zagrał. Zagrałem mu wstęp do trzeciego aktu (*Walkürenritt*) i pożegnanie Wotana z Brunhildą — można sobie wyobrazić moje zdumienie: Wyspiański znalazł nieledwie każdą nutę *Walkirii*, a jak potem w poufnej rozmowie się zdradził — cały *Nibelungenring* i *Tristana i Izoldę*”, *ibidem*.

26 W opisie spotkania z Dehmlęm takim punktem był obraz Muncha *Krzyk*; wizytę Wyspiańskiego i Rydła w krakowskim mieszkaniu Przybyszewskiego rozpoczyna przegląd akwafort Goi, obrazów Muncha, rzeźb Vigelanda i fotografii hiszpańskich katedr.

to przekłete Preludium Cis [sic!] -moll, narodziny wyłaniającej się z chaosu Trzeciej Krainy”²⁷. Pominięty tu został nawet element porównujący „jak”; preludium Chopina jest więc nie tyle analogią do wizji narodzin owej trzeciej krainy, ile jej dopełnieniem, częścią substancjalnej jedności.

Podobnie dzieje się we fragmencie wspomnień z *Moich współczesnych*, autokreacyjnie mitologizującym czas i przestrzeń nadgoplańskiego dzieciństwa artysty — dziecięcia natury, wczesnie zarażonego pesymizmem²⁸:

W poszum tych jeziornych traw wplątywałem wszystkie melodie, jakie matka na fortepianie wygrywała, (...) słuchałem, aż wszystkie rozhowory topoli, ostre glosy kuligów, brzęki chrząszczów, poszumy lanów trzciny i kęp sitowia zwały się w jeden falisty ton, wznoszący się i opadający w bezustannych nawrotach i powrotach (...) w duszy dziecka rodziła się bolesna, niepokojem i lękiem trawiąca tęsknota (...); tęsknota za niczym i za wszystkim; tęsknota sama w sobie — najfatalniejsza z wszystkich tęsknot (...)²⁹.

Szczególnie ciekawe wydaje się w powyższym opisie to, że muzyka staje się dla Przybyszewskiego sposobem rozumienia świata, dzięki któremu dźwięki przyrody indywidualizują się i układają w posiadającą znaczenie całość; dziecko (jeśli zgodzić się z konwencją wspomnienia i nie wnikać w psychologiczne prawdopodobieństwo owego portretu) stara się użyć znanego sobie muzycznego języka jako klucza tłumaczącego otaczającą je rzeczywistość. W dalszym ciągu cytowanego fragmentu przywołane zostaje *Preludium fis-moll* op. 28 nr 8 Chopina, rozbite w opisie literackim na nazwy konkretnych dźwięków. Pisarz podaje te nazwy z pełną świadomością poetyckiego efektu, stosuje wielokrotne powtórzenia („pięć czy sześć taktów z jednym cis — to: *cis, cis, cis* (...). I jeszcze jedno *cis*, (...) *dis, dis, fis, dis*, i znowu *cis, cis* bez końca”³⁰). Powtórzenia dialogują z sygnalizowanym wcześniej motywem opadania i wznoszenia dźwięków, będącym rodzajem korelatu falującego ruchu natury. W ten sposób, na marginesie synestezyjnego opisu pejzażu, ujęta zostaje także struktura muzyczna utworu Chopina, opartego na oscylacji dwóch motywów — szybkich figuracyjnych i schromatyzowanych przebiegów oraz monotonnie powtarzanych, przebijających się ponad figuracją długich wartości. Najciekawsze jest jednak to, że te same nazwy dźwięków, które przywołano jako bezpośrednie odwołanie do Chopinowskiego preludium, pojawiają się w kolejnym fragmencie: „Jeden

27 S. Przybyszewski, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 86: list do Ryszarda Dehmila, ok. 13 XI 1893.

28 Cały ten opis poszczególnymi sformułowaniami, a przede wszystkim naczelną ideą „naturalnej tęsknoty” wpisuje się spójnie w wizję tworzone np. w szkicu *Ku czci mistrza*. „(...) ton zadumy, bezmiernej tęsknoty, jakiegoś roztkliwienia i żalu zawsze pozostaje ten sam”. Kolejne akapity przybliżają, czym jest płynąca z krajobrazu polskiego „niewypowiedziana tęsknota, dalej ciemne skrzydło smutku i wreszcie nie wiadomo dla czego, tęsknota, nie wiadomo za czym”, idem, *Ku czci mistrza*, *op. cit.*, s. 352. Więcej na temat tęsknoty i jej związku z muzyką oraz Chopinem w rozdziale *Topos choroby* pod koniec niniejszego szkicu.

29 Idem, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 37. W książce *Szopen a Naród* pojawia się *passus* o bardzo zbliżonym do tego wspomnienia brzmieniu. Tłumacząc związek kompozytora z ziemią ojczystą, choć przez wiele lat realizowany z oddali, pisze Przybyszewski o akustycznej więzi artysty z dźwiękami rodzimej natury. „Dochodzą go odgłosy i szumy i rozhowory, płacze i jęki i wesele tej tak nieskończenie ukochanej, utęsknionej ziemi (...)”, idem, *Szopen a Naród*, *op. cit.*, s. 21.

30 S. Przybyszewski, *Moi współcześni*, *op. cit.*, s. 38.

kwiat sobie ukochałem: dziewannę! Wśród pustynnego ugoru nad Gopłem, wśród tej rozpaczliwej *cis*-pustyni, nagły cichy szloch ziemi — dziewana [sic!]: *dis, dis, fis, dis!*³¹. Istnieje zatem coś na kształt wspólnoty dźwiękowej między skomponowanym przez Chopina arcydziełem muzyki a wszechświatem otaczającym Przybyszewskiego: rzeczywistość ma swój akustyczny wymiar, który stanowi wspólny mianownik tego, co poznane, i tego, co tajemnicze; tego, co ma swój ekwiwalent słowny, i tego, co jest jedynie przeżywane³². Muzyka Chopina staje się rodzajem mostu łączącego wyrażalne z niewyrażalnym, co podkreśla jej immanentnie znaczący charakter.

Zbliżona refleksja pobrzmiewa w szkicu *Ku czci mistrza*, rozwinięta i wzbogacona o całą prehistorię słowa i muzyki. Przybyszewski tworzy tu teorię muzycznego krzyku, metasłowa, które definiuje jako „pierwotny sposób wypowiedzania się, odtwarzania bezpośrednio swych uczuć w formie dźwięku”³³. Píše, że z czasem ów doskonały sposób wyrażania, w którym nie było różnicy między treścią a formą przekazu, uległ konwencjonalizacji w system znaków — słowo zostało uspołecznione. Niebezpieczeństwo podobnej utraty pierwotnej siły wyrażania dostrzegał pisarz także i w muzyce³⁴, wierząc w mistrzów owych sztuk (Mickiewicza i Chopina), którzy byli w stanie nadać słowu i dźwiękowi charakter uczuciowy, a więc bezpośredni, nie zaś zapośredniczony, czyli zafalszowany przez skonwencjonalizowany system znaczeń.

Również na kartach rozprawy *Szopen a Naród* kreśli Przybyszewski szereg obrazów świadczących o istnieniu linii łączącej muzykę i rzeczywistość pozamuzyczną, która stanowi właściwy punkt odniesienia dla przekazu płynącego ze sztuki. W ten sposób pisarz dowodzi integralnej łączności muzyki ze światem, dla którego staje się ona najbardziej bezpośrednim i niezafalszowanym sposobem eksterioryzacji znaczeń³⁵. W swoisty sposób odnosi się Przybyszewski do toposu wyrażalności muzyki także we wstępie do tej rozprawy, gdzie stwierdza, że dokonania Chopina, jako jedyne z Polaków, zdołały przekroczyć granicę hermetycznego języka i kultury narodowej³⁶. Co jednak najważniejsze,

31 *Ibidem*.

32 Anna Sobieska, analizując wpływ Przybyszewskiego na symbolistów rosyjskich, zwracała uwagę na to, że wedle polskiego artysty tworzącego koncepcję „metasłowa” „w jego strukturze odbijającej przeciw muzykę, odzwierciedla się również — podświadomość”, A. Sobieska, „Metasłowo” Stanisława Przybyszewskiego a teorie muzyczne rosyjskich symbolistów, „Muzykalia” R. 9: 2010, z. 1 (rosyjski), [online:] www.demusica.pl/cmsim/ple/images/file/sobieska_muzykalia_9_1.pdf [10 XI 2013], s. 3. Powiązanie między znaczeniem muzyki a znaczeniem świata może się więc dokonywać poprzez ludzką podświadomość.

33 S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, *op. cit.*, s. 353.

34 Muzyka przeszła ewolucję zbliżoną do słowa: od wykorzystania instrumentów, które stanowiły „bezwiedną projekcję krtani lub ucha” i umożliwiały wypowiedzenie tego, „czego człowiek wypowiedzieć nie uniał” (*ibidem*), do prób sformułowania jakichś zasad rządzących muzyką, uschematyzowania jej.

35 Fragment od słów „I śnią mu się bajki i opowiadania (...) przed oczyma jego snuje się uroczysta procesja dumnych magnatów (...)” w całości poświęcony jest wyjaśnianiu źródeł muzyki Chopina, która przekuwa w język dźwięków rdzennie polskie wyobrażenia, mity, historie (np. wspomnienie o lisowczykach, husarii). Idem, *Szopen a Naród*, *op. cit.*, s. 21-22.

36 „(...) Mickiewicza zna w Europie ledwie parę filologów, Pana Tadeusza czytają z tym samym trudem, z jakim nad Mahabharatą, albo jakimś innym eposem hinduskim ślęczą (...)”, *ibidem*, s. 9.

repcja polskiego kompozytora poza granicami kraju nie wynika z kosmopolitycznego charakteru jego twórczości; wręcz przeciwnie, dla Przybyszewskiego najistotniejszym chyba komponentem legendy tego kompozytora jest właśnie jego silne zakorzenienie w kulturze narodowej.

Topos kompozytora narodowego

W refleksji Przybyszewskiego Chopin od samego początku pojawia się w kontekście polskości — jako ucieleśnienie ideału artysty narodowego, wzorzec, do którego należy dążyć. Wysyłając siostrze Żmudzińskiej „walce i śpiewy polskie Szopena”, pisał z przekonaniem, „że będą się podobały, bo przecież Panie razem ze mną ukochały, co polskie, co swoje; a tu w każdym tonie przebija ta niezrównana prostota i wdzięk, te cudne, wzniosłe przymioty, które Szopen od ludu polskiego przejął”³⁷.

W dalszych słowach listu, nawiązując do wciąż popularnych romantycznych poglądów, twierdzi Przybyszewski, że po upadku sztuki muzycznej we Włoszech, w obliczu rozkładu muzyki niemieckiej nadejdzie wkrótce epoka muzyki słowiańskiej, zwłaszcza zaś polskiej³⁸.

O ile poglądy pisarza na temat muzyki niemieckiej, zwłaszcza po głębszym zapoznaniu się z twórczością Wagnera, nieco się zmieniają, wiązanie muzyki Chopina z pierwiastkiem rdzennie polskim, szczególnie ludowym, stanowi lejtmotyw wszystkich jego wypowiedzi na temat kompozytora³⁹. Chęć przekonania odbiorców o bezwzględnie narodowym, polskim charakterze twórczości Chopina prowadzi Przybyszewskiego do zdumiewających prób symbolicznego odcięcia kompozytora od jego francuskich korzeni. Jeszcze na kartach *Z psychologii jednostki twórczej* pisarz dowodził, że „w dwoistości [etnicznej — dop. MS] leżał już zarodek, który z czasem stał się bujnym ogniskiem rozstroju”, a oprócz subtelności słowiańskiej na duchowość muzyka, niespójną i posiadającą szczególną dynamikę, złożyła się również „układna, beztroskliwa lotność Galijczyka” oraz francuska „kobiecość, radość z życia i radość z światła”⁴⁰. Kilka lat później francusko brzmiące nazwisko artysty — pisane zresztą przez niego właściwie bez wyjątku w wersji spolszczonej — określi Przybyszewski mianem „przykrego wypadku, niemiłej

37 Idem, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 7: list do Praksedy, Marii i Zofii Żmudzińskich w Krobi, 15-17 I 1885.

38 „Muzyka upada — ginie — gnije na polu niemieckim — jak niegdyś w Włoszech upadła — kosztem tego podwójnego upadku wzniesie się czysta muzyka słowiańska, wyrosła na gruncie duszy ludu. Muzyka słowiańska, w ścisłym znaczeniu polska, ma wielką przyszłość przed sobą i świątyni plon wyda (...). A czas — wielki czas, żeby Niemcom odebrać berło muzyki, bo oni tego niegodni (...)”, *ibidem*.

39 „W ziemi i w ludzie tkwi najgłówniejszy rdzeń twórczości Szopena” — ogłasza Przybyszewski w szkicu *Ku czci mistrza* (*op. cit.*, s. 352), a w książce z 1910 r. konstatuje, że „barocentrycznym jądrem duszy Szopena, [jest — dop. MS] ziemia, która go wydała” (idem, *op. cit.*, *Szopen a naród*, s. 19). W tej samej publikacji pada również stwierdzenie, że „Szopen jest narodowym w najwyższym tego słowa znaczeniu, narodowym, jak był nim Bach i Beethoven i Schumann i Wagner”, *ibidem*, s. 11.

40 Idem, *Z psychologii jednostki twórczej*, w: idem, *Synagoga szatana i inne eseje*, wybór, wstęp i oprac. G. Matuszek, Kraków 1995, s. 49.

niespodzianki⁴¹, by z mocą podkreślać, że „jeżeli już który naród nie jest w stanie Szopena odczuć, to właśnie Francuzi⁴²”.

W świetle faktu, że w epoce Przybyszewskiego nikt praktycznie nie negował polskiego charakteru Chopina, a nawet za życia kompozytora odbiorcy wyraźnie odczuwali i podkreślali polskość jego muzyki, zastanawiająca jest egzaltacja i uporczywość, z jaką pisarz tę niewymagającą obrony tezę stara się udowodniać. Chopin staje się dla Przybyszewskiego pretekstem do walki z szerszym problemem marginalizacji polskiej kultury i jej słabnięcia pod naporem dominujących modeli kulturowych — zwłaszcza państw zaborczych. Za traktowaniem Chopina w kategoriach mitu narodowego, którego funkcją jest integrowanie społeczeństwa⁴³, przemawia również to, że Przybyszewski niemal nie sięga po argumenty merytoryczne, np. po analizy konkretnych utworów Chopina i zawarte w nich odniesienia do polskiej muzyki ludowej. Skądinąd wiadomo, że podczas pisania eseju *Szopen a Naród* pisarz konsultował się z muzykologiem Adolfem Chybińskim, jeśli zatem w swoich rozważaniach opierał się niemal wyłącznie na argumentach emocjonalnych, to ów wybór był raczej efektem świadomej strategii (po części wynikającej także z przeznaczenia owego dzieła dla odbiorcy popularnego), nie zaś przypadkową konsekwencją dyletanckiego podejścia do tematu.

Zakorzenie muzyki Chopina w fonosferze polskiej kultury, również ludowej, od samego początku było do tego stopnia oczywiste, że już Franciszek Liszt, autor pierwszej monografii kompozytora, stworzył w swojej książce katalog polskich obyczajów, a nawet pobieżny szkic historyczny — uważając, że nie można zrozumieć artysty bez znajomości warunków, w jakich się wychował i dojrzewał⁴⁴. Z podobnego założenia wyszedł nieco później Fryderyk Niecks, który fundamentalne dla chopinologii dwutomowe dzieło *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk (Frederick Chopin as a Man and Musician)* z 1888 r. poprzedził wprowadzeniem zatytułowanym *Polska i Polacy*⁴⁵. Obaj monografiści skupiają się głównie na przejawach kultury szlacheckiej, obaj też uznają *Pana Tadeusza* za bezpośredni zapis tradycji kulturowej, na tle której rozpatrywać należy dokonania polskiego kompozytora. To wiązanie Chopina z Mickiewiczem w perspektywie narodowego charakteru twórczości występuje również u Przybyszewskiego⁴⁶.

41 Idem, *Szopen a naród*, op. cit., s. 13.

42 *Ibidem*, s. 24.

43 W ten sposób definiuje podstawową funkcję mitu, rozpatrując zagadnienie legendy literackiej R. Zimand, *Trzy studia o Boyu*, Warszawa 1961, s. 101-102.

44 Zob. F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, Kraków 2010, zwłaszcza rozdział o polonezach — s. 29-44.

45 Niecks zwięźle wyklada tu historię Polski i rysuje specyfikę polskiego charakteru. Cechami podstawowymi Polaków, wyróżniającymi ich na tle nacji europejskich, są jego zdaniem rycerskość, zapalczliwość i wybitnie towarzyski charakter, przejawiający się także skłonnością do zewnętrznych pozorów, bufonerii. F. Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, red. J. Michniewicz, Warszawa 2011, s. 23-32.

46 Przybyszewski rzuca na kartach eseju *Szopen a Naród*, że „Szopen z Mickiewiczem miał prawo powiedzieć: «Duszą jam w moją ojczyznę wcielony»”, S. Przybyszewski, *Szopen a Naród*, op. cit., s. 16.

W jego wizji polskości Chopina znajduje się jednak miejsce przede wszystkim dla ludowości⁴⁷, wyraźnie powiązanej z przestrzenią ojczyściej przyrody⁴⁸. Mniej eksponowany, choć nie nieobecny, jest aspekt szlachecki i sarmacki, tak bardzo urzekający zachodnich autorów. Ludowość i naturę w rozumieniu Przybyszewskiego naznacza jednak szczególna tendencja; pisarz konsekwentnie unika skojarzeń z wyobrażeniami sentymentalnymi i sielankowymi, kreśląc obraz polskiego pejzażu i ukształtowanej pod jego wpływem polskiej duszy — jednakowo nasyconych tęsknotą, melancholią, zadumą i cierpieniem, słowem: zbliżających się do wyobrażeń choroby.

Topos choroby

Wątek Chopina i choroby najpełniej rozwinął Przybyszewski w eseju *Z psychologii jednostki twórczej*, obfitującym w stwierdzenia w rodzaju: „[j]ego słaby ustrój cielesny i wszystkie zarodki choroby, (...) tworzą, być może, najsilniejszy dynamiczny czynnik w kształtowaniu się jego istoty”⁴⁹. Myśl ta powraca w niemal niezmiennym kształcie kilka lat później w peanie *Ku czci mistrza*, gdy Przybyszewski stwierdza, że „[z]arodki choroby, które od dziecka w nim tkwiły i wąły organizm toczyły, przetworzyły się w jego muzyce w niezmierne suchotnicze zmęczenie z wieczną zmianą nastrojów”⁵⁰. Wyobrażenie choroby konsekwentnie wiąże pisarz z jedną z naczelných kategorii przywoływanych przez niego ilekroć mowa o muzyce, polskim krajobrazie i duszy narodowej, a mianowicie z tęsknotą i skojarzonym z nią fatalizmem. Na tę szczególną chorobę zapadają u Przybyszewskiego wszyscy; pisarz diagnozował ją rzecz jasna u siebie⁵¹, w polskim krajobrazie⁵², w ukształtowanej w zetknięciu z tym pejzażem duszy Polaków, a przede wszystkim u Chopina⁵³. U tego ostatniego tęsknota staje się symptomem bardzo poważnego niedomagania.

47 „(...) Szopen wziął charakter i całą pierwotną formę od ludu, a raczej ją wziąć musiał. Bo te same wrażenia, odbierane przez lud i przetopione w dźwięki, musiały równą reakcją i w duszy jego znaleźć...”, idem, *Ku czci mistrza*, op. cit., s. 353.

48 „(...) z czym się skojarzyły w duszy Szopena wrażenia wiosenne, kiedy szedł wzdłuż pól rzepiku, patrzył na całe morze drobnego żółtego kwiecia, kiedy słyszał brzęczenie rojów pszczoł obsiadających wiotkie lodygi (...)”, *ibidem*.

49 Idem, *Z psychologii jednostki...*, op. cit., s. 50.

50 Idem, *Ku czci mistrza*, op. cit., s. 355.

51 Por. analizowany wcześniej fragment *Moi współczesni*, w którym Przybyszewski zawarł wspomnienia dziecięcego kontaktu z muzyką: „(...) w duszy dziecka rodziła się bolesna, niepokojem i lękiem trawiona tęsknota, nie znająca ani przyczyn, ani powodów, bez żadnych pragnień i celów; tęsknota za niczym i za wszystkim; tęsknota sama w sobie — najfatalniejsza z wszystkich tęsknot, bo z niej się rodzi ten ponury, beznadziejny fatalizm życiowy kornego poddania się losowi, jaki by on tam był, ubezwładnienia rąk wobec każdej przeszkody i niesprzeciwiania się złemu”, idem, *Moi współczesni*, op. cit., s. 37.

52 „I w każdej porze roku zmienia się ziemia, ale ton zadumy, bezmiernej tęsknoty, jakiegoś roztkliwienia i żalu zawsze pozostaje ten sam”, idem, *Ku czci mistrza*, op. cit., s. 352.

53 „(...) ton, na jaki dusza Polaka nastrojona (...) to właściwość naszego oka, przystosowanego do dalekich równianych horyzontów, ich tęsknot i bolesnej zadumy (...)”, idem, *Szopen a Naród*, op. cit., s. 26.

Przybyszewski opis charakterystycznego dla Chopina stanu emocjonalnego ubiera w słownictwo podkreślające jego somatyczny aspekt. Tęsknota ma więc „chlorotyczną cerę anemii z przejrzystą skórą, przez którą najdelikatniejsza siatka żył i żyłek błękitnieje (...)”. Tęsknota ta to drżąca nerwowość zbyt przeczulonych ludzi, bolesna reakcja otwartych ran, wieczny odpływ i przyptyw chorobliwej uczuciowości, wieczne niezadowolenie i zmęczenie nadmiernego wydelikatnienia (...)”⁵⁴. Sednem teorii pisarza staje się przekonanie o bezpośrednim związku między chorobą a aktem twórczym. Idea umiejscowienia źródeł sztuki w nekającym kompozytora rozstroju psychicznym, objawiającym się reakcjami psychosomatycznymi, wpływa na waloryzowanie dorobku artysty. Pisarz faworyzuje w nim tylko niektóre kompozycje, poświęcając im uwagę wielokrotnie, inne zaś — choćby liczne dzieła w stylu *brillant*, wczesne koncerty (oraz właściwie wszystkie klasyczne formy, np. wariacje), muzykę salonową — pomija całkowitym milczeniem⁵⁵. Godna uwielbienia staje się tylko ta muzyka, w której Chopin jest — jak czytamy w liście do Pauliny Pajzderskiej — „dziki, błędny, gdzie szaleje tak na cały głos w piekielnej trwodze obłąkania”⁵⁶. Przybyszewski ceni muzykę, która czyni Chopina „najznaczniejszym wyrazicielem duszy histerycznej, wyrazicielem zaburzeń chorych nerwów, jęczących mąk, nieumiejscowionych bólów i dygocących lęków”⁵⁷. W tym samym liście zresztą najpełniej i wprost definiuje pożądane i odrzucane cechy muzyki swego rodaka, stwierdzając:

Nie lubię melodii, ale przepadam się za tym rozszalałym wrzaskiem, chaosem, rykiem — kocham się w tem graniiu potężnymi masami. Jak on straszny w tym swoim wściekłym bólu i jak piękny zarazem w tej strasznej prawdzie cierpienia. (...) W boleści Szopena tętni ból naszego wieku⁵⁸.

Przybyszewski nie był pierwszym, który uwypuklał szczególny wpływ cierpienia psychicznego i fizycznego na dzieło kompozytora. Kilkadziesiąt lat wcześniej przywoływany już Liszt używał w swojej monografii sformułowań, które brzmią aż nazbyt podobnie do fraz z tekstów młodopolskiego pisarza. Kompozytor opisuje Chopina jako „[w]ątlý i słaby fizycznie organizm”, charakteryzuje jego twórczość, pisząc, że „z potężnego nurtu tych kompozycji wynurza się rozpaczliwy krzyk człowieka znacznie boleśniej zranionego, niż chce się do tego przyznać”, analizuje jego psychikę, stwierdzając, że „[s]topniowo [jego wrażenia — dop. MS] zaczęły zdradzać chorobliwe przeczułenie, które osiągnąwszy stadium krańcowej drażliwości, wywołało (...) udrękę i kłębienie się myśli (...). Nieomal dusząc się pod uciskiem tłumionych wewnętrznych wybuchów (...) doszedł do stanu zupełnego wyczerpania i zaczął uczucia

54 Idem, *Z psychologii jednostki...*, *op. cit.*, s. 50-51.

55 Najczęściej opisuje *Scherzo h-moll*, *Preludium fis-moll*, *Poloneza fis-moll*, *Mazurka op. 41 nr 1* oraz *Poloneza-Fantazję As-dur*.

56 Idem, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 43: list do Pauliny Pajzderskiej, 12 IX 1889.

57 Idem, *Z psychologii jednostki...*, *op. cit.*, s. 53.

58 Idem, *Listy*, t. 1, *op. cit.*, s. 43.

swe sztucznie wysubtelniać [wszystkie podkr. — MS]⁵⁹, a wreszcie tak podsumowuje jego późną twórczość: „melodia staje się burzliwa, wrażliwość nerwowa i pełna niepokoju powoduje uporczywe powtarzanie i przetwarzanie motywów z zacieklą zawziętością, przypominającą widok męczarni spowodowanych przez chorobę duszy lub ciała, na które jedynym lekarstwem jest śmierć”⁶⁰.

Oba pozornie bliźniacze podejścia do niedomagań Chopina różni ocena ich skutków. Jeszcze w połowie XIX wieku zwiastujące nadejście nowej epoki muzycznej cechy dojrzałego warsztatu kompozytora — zwłaszcza harmoniczne i formalne (te bowiem najmocniej krytykuje Liszt) — skłaniały do formułowania negatywnej oceny choroby toczącej psychikę mistrza. Przybyszewski, wychodząc od podobnej konstatacji, dostrzega w Chopinie forpocztę⁶¹, jednostkę wykraczającą poza własną epokę i będącą zwiastunem tego, ku czemu zmierza ludzkość w swej artystycznej transformacji, choroba zaś jawi mu się jako warunek konieczny do dokonania skoku cywilizacyjnego.

Ta ostatnia refleksja skłania do postawienia bardziej generalnej tezy na temat stosunku Przybyszewskiego do Chopina. Jak zaznaczyłam na wstępie, trudno zaprzeczyć, że nie ma w jego wypowiedziach o kompozytorze opinii całkiem niezależnych, samodzielnych i odkrywczych; w wielu punktach pisarz powtarza frazy i pomysły wygłoszone już uprzednio. Blok tekstów o Chopinie, uzupełniany refleksjami epistolarnymi i wspomnieniowymi, choć powstał na przestrzeni kilkudziesięciu lat (uwzględniając *Moich współczesnych*), w gruncie rzeczy prezentuje tożsamą, w wielu elementach powtarzalną wizję, która już od pierwszych tekstów zachowała może nawet nużącą spójność⁶². A jednak sposób, w jaki Przybyszewski wykorzystuje to, co o Chopinie powiedziano już wcześniej, łącząc owe poglądy z tworzoną przez siebie koncepcją muzyki i twórczości w ogóle, jest czymś osobliwie oryginalnym, a przede wszystkim mającym dużą siłę oddziaływania. Trudno nie kojarzyć esejów Przybyszewskiego z modą na „czarnego” Chopina, jaka znamionuje początek XX wieku i jaką dostrzec można choćby w ówczesnych dziełach plastycznych⁶³, a także literaturze inspirowanej sylwetką i twórczością

59 F. Liszt, *op. cit.*, s. 27.

60 *Ibidem*, s. 28.

61 Celowo posługuję się w tym miejscu terminem zaczerpniętym ze słynnego zbioru W. Nalkowskiego, C. Jellenty i M. Komornickiej z 1895 r., ponieważ ujęcie prezentowane przez Przybyszewskiego jest blisko związane z poszczególnymi aspektami prezentowanymi w *Forpocztach*.

62 Mam tu na myśli nie tylko autocytaty, jak niemal dosłowne powtórzenia fraz z *psychologii jednostki twórczej* w *Ku czci mistrza*, ale nawet pomysły kompozycyjne. W tym ostatnim szkicu wymienia Przybyszewski artystyczne „role”, w które jego zdaniem wciela się w swoich kompozycjach Chopin (świadek ukrzyżowania, buntownik uderzający pięścią o bramy niebios, lucyferyczny przewodnik tłumów; zob. S. Przybyszewski, *Ku czci mistrza*, *op. cit.*, s. 355). Koncept ten został przez niego rozbudowany w książce *Szopen a Naród*, w której poetycki ogląd twórczości kompozytora ułożony został w analogicznym porządku (mesjanistyczne wizje rodem z Króla Ducha — narodowy *danse macabre* — pełne zwątpienia wołanie do Boga — bunt).

63 Wyrugowany z nich zostaje Chopin sielski, zamiast niego dominują funeralno-demoniczne klimaty wprowadzone do malarstwa już dzięki W. Podkowińskiemu (*Marsz żalobny Chopina*, olej, 1894). Zob. A. Melbetchowska-Luty, *Chopin w malarstwie polskim od romantyzmu do modernizmu*, w: *Chopin w kulturze polskiej*, red. M. Gołąb, Wrocław 2009, s. 233-264.

kompozytora⁶⁴. Nie jest młodopolski twórca sprawcą tej mody, raczej jej komentatorem i autorem teoretycznej podbudowy, która ludziom przełomu XIX i XX wieku pozwoliła w Chopinie dostrzec prekursora własnej postawy duchowej, własnych rozterek wewnętrznych i dekadentckiego bólu istnienia. Celowo więc nie użyłam w tytule niniejszego artykułu formuły „Chopin u Przybyszewskiego” czy „Przybyszewski o Chopinie”, by podkreślić gest totalnego zawładnięcia obiektem fascynacji i znaczących zabiegów kreacyjnych, z jakimi mamy do czynienia w omówionym przypadku.

64 Na przykład w wierszach J. Sępa (właśc. J. Stobieckiego) *Żal. Mazurek opr. 24 nr 1*, A. Dobrowolskiego *Fryderyk Chopin*, J. Żuławskiego *Fryderyk Chopin*, a przede wszystkim z małymi wyjątkami w prawie całym tomie poetyckim J. Mirskiego zatytułowanym *Tajemnice* (Lwów 1904).