

Między praktyką a metafizyką. Muzyka w listach Krasińskiego

Choć romantyzm uznawany jest za epokę, w której wrażliwość muzyczna odgrywa szczególną rolę, także dla literatów, pisarstwo Zygmunta Krasińskiego jak dotąd w niewielkim stopniu prowokowało do muzycznych interpretacji. Za swoisty paradoks uznać można to, iż we wstępie do książki o monograficznie brzmiącym tytule *Muzyka w poezji wieszczów*¹ jej autorka uzasadnia dobór omawianych postaci (Mickiewicza, Słowackiego i Norwida) nie ewentualnym brakiem materiału w przypadku Krasińskiego, niemuzycznym charakterem jego twórczości, ale dyskusjami na temat redefinicji kategorii wieszczca czy raczej przynależności autora *Nie-Boskiej komedii* do utrwalonej w tradycji trójcy. Nadinterpretując nieco ów gest badaczki, stwierdzić by można, że choć z kart listów Krasińskiego pochodzą najczęściej bodaj cytowane, przedstawiane jako typowo romantyczne opinie o muzyce, stosunek poety do tej sztuki nie zaprzętał głębiej uwagi badaczy ze względu na zauważalną dewaluację oceny jego dorobku artystycznego.

Rozważania lokujące twórczość danego poety na tle zjawisk muzycznych idą zazwyczaj w dwóch kierunkach: ku zagadnieniu recepcji, gdy obiektem zainteresowania stają się dzieła muzyczne inspirowane dziełem literackim, lub ku zagadnieniu immanentnych cech owej spuścizny, które określić można mianem „muzycznych”. O ile w przypadku Mickiewicza²,

¹ I. Chyła-Szypułowa, *Muzyka w poezji wieszczów*, Kielce 2000.

² W jego przypadku mamy do czynienia z bogatą bibliografią dotyczącą zarówno muzycznej recepcji, jak i muzycznych aspektów samej twórczości czy biograficznych związków z muzykami. Zob. (w wyborze) L. Krzemieniecki, *Muzyka w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, „Muzyka” 1955, nr 9–10; F. German, *O muzycznych zainteresowaniach*

Słowackiego³ czy Norwida⁴ rozpoznanie tej problematyki zostało już poczynione, o tyle związki Krasińskiego z muzyką jak do tej pory nie prowokowały do głębszej refleksji⁵.

Moje rozważania, oparte głównie na materiale zaczerpniętym z korespondencji Krasińskiego⁶, zostały wstępnie podzielone na trzy zespoły tematyczne ogniskujące się wokół różnego typu odwołań muzycznych. Część pierwsza, „muzyka – praktyka”, odnosić się będzie do wydawałoby się najmniej nośnej kwestii osobistych zmagania artysty z oporem muzycznej materii, a więc zostaną przywołane wzmianki

Mickiewicza, „Odra” 1949, nr 26–34; J. Prosnak, *Ze studiów nad twórczością muzyczną do słów Adama Mickiewicza*, Warszawa 1955; K. Michałowski, *Poezje Adama Mickiewicza w kompozycjach muzycznych*, w: Adam Mickiewicz, *Dzieła wszystkie*, Wrocław 1986, t. 1, cz. 4; J. Skarbowski, „*Taka pieśń jest siła, dzielność, Taka pieśń jest nieśmiertelność!*” *Rola muzyki w życiu i twórczości Adama Mickiewicza*, Kraków 2003; *Mickiewicz w pieśni*, red. B. Stryszewska, Kraków 1998 (wydawnictwo nutowe); *Mickiewicz i muzyka. Słowa – dźwięki – konteksty*, red. T. Brodniewicz, M. Jabłoński, J. Sęszewski, Poznań 2000.

³ Zob. wybrane rozdziały z M. Ciesła-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004; A. Okońska, *Wpływ opery na dramaty Słowackiego*, „*Muzyka*” 1960, nr 4 oraz przede wszystkim A. Seweryn, *Poezja „nutami niesiona”*. *O muzycznej recepcji twórczości Juliusza Słowackiego*, Warszawa 2008.

⁴ Zob. J. Maliszewski, *Cypriana Norwida słuchanie muzyki*, w: C.K. Norwid *w setną rocznicę śmierci. Materiały z sesji naukowej zorganizowanej w dniach 18 i 19 maja 1983*, red. J. Pośpiech, Opole 1984; W. Stróżewski, *Cyprian Norwid. O muzyce*, Kraków 1997.

⁵ Wypowiedziom Krasińskiego na temat muzyki poświęcił nieco uwagi K. Lubecki w artykule *Krasiński o muzyce*, „*Muzyka i Śpiew*” 1920, nr 7.

⁶ Korespondencję tę traktuję jak pełnoprawny korpus tekstów literackich, do czego uprawomocniają nie tylko jej walory literackie, ogromna liczebność, lecz także niebywała różnorodność, będąca po części wynikiem świadomych strategii literackich i autokreacyjnych. Nawet nieuważny czytelnik poszczególnych zbiorów listów zauważy istotne zmiany, jakim podlegają styl, dobór tematyki i zwłaszcza postać nadawcy – w niektórych wypadkach śmiało określić byśmy ją mogli mianem narratora.

Listy Krasińskiego były już obiektem różnorodnych badań, począwszy od monografii Z. Sudolskiego, *Korespondencja Zygmunta Krasińskiego*, Warszawa 1968 oraz *idem*, *Główne tendencje w rozwoju epistolografii romantycznej w Polsce (Mickiewicz – Krasiński – Słowacki)*, „*Przegląd Humanistyczny*” 1987, nr 2; W. Weintraub, *Korespondencja Krasińskiego z Reeve'em jako dokument i jako literatura*, w: *idem*, *Od Reja do Boya*, Warszawa 1977, aż po opracowania w rodzaju A. Kubale, *Dramat bólu istnienia w listach Zygmunta Krasińskiego*, Gdańsk 1997 czy I. Bittner, *Romantyczna idea „odnajdywania siebie” i jej wyraz w korespondencji Zygmunta Krasińskiego*, Łódź 2002. Dokonano także ustaleń dotyczących właśnie kwestii traktowania owej korespondencji jako materii literackiej. Por. K. Cysewski, *Epistolografia jako literatura na przykładzie listów Zygmunta Krasińskiego*, „*Prace Polonistyczne*” 1994, nr 49. Wyjątkowo cenne jest również studium tego ostatniego autora *Problem autokreacji w listach Zygmunta Krasińskiego*, w: *Sztuka pisania. O liście polskim w wieku XIX*, red. J. Sztachelska i E. Dąbrowicz, Białystok 2000.

o jego próbach pianistycznych, o czysto teoretycznej znajomości rzemiosła muzycznego czy budowy instrumentów muzycznych. Wymiar praktyczny mają również, przynajmniej niektóre, odwołania do konkretnych utworów muzycznych. Jak do tej pory jedynie repertuar operowy uwieczniony w listach Krasińskiego doczekał się głębszego opracowania⁷; jego obycie koncertowe zaprzętało uwagę badaczy co najwyżej przy okazji innych zagadnień. Także tutaj nie zostanie odtworzone pełne spektrum muzycznej edukacji poety, jednakże w kilku znaczących przypadkach zostaną przywołane uwagi na temat znanych mu kompozycji muzycznych.

Drugą grupę tematyczną, „muzyka – poetyka”, stanowią motywy muzyczne w funkcji poręcznego zestawu przenośni, porównań poetyckich. Co ciekawe, w czysto literackich dziełach Krasińskiego tej poetyckiej muzykologii jest stosunkowo niewiele. To pozwala sformułować tezę, że właśnie brak, zwłaszcza w poezji lirycznej, przykładów użycia tematyki i metaforyki muzycznej, tak jaskrawych i o dużej frekwencji jak choćby u Mickiewicza czy innych romantyków, stawia Krasińskiego poza centrum zainteresowania badawczego tych czytelników literatury romantycznej, którzy poszukują jej muzycznego wymiaru. Niemniej jednak właśnie w listach znajdziemy liczne przykłady wprawnego posługiwania się muzycznymi aluzjami, które – gdyby objawiły się w innego rodzaju pismach Krasińskiego – kazałyby go umieścić w pierwszym szeregu najbardziej „muzycznych” twórców polskiego romantyzmu. Trudno także nie zauważyć, iż odwołania do muzyki pojawiają się u Krasińskiego bardzo często w związku z tematem twórczości poetyckiej. „Poetykę” będzie tu zatem reprezentować zarówno język listów, zbliżony niekiedy do prozy poetyckiej, jak i temat poruszany w poszczególnych wypowiedziach.

Przykłady z grupy trzeciej, „muzyka – metafizyka”, pozornie wydają się najtrudniejsze do uchwycenia, dotyczą bowiem tych przypadków, w których muzyka potraktowana zostaje przez Krasińskiego filozoficznie, często w oderwaniu od konkretnego systemu dźwięków, jako idea muzyki, a nie konkretne zjawisko estetyczne i historyczne. Nie zdra-

⁷ Pierwszym, który zaproponował tego rodzaju poszukiwania, był J. Timoszewicz, *Krasiński o teatrze*, „Pamiętnik Teatralny” 1959, nr 1–3, zaś wątek czysto operowy rozwinęłam w książkach *O inspiracjach operowych w „Irydionie” Zygmunta Krasińskiego*, Kraków 2004 oraz *Opera i dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009.

dzając ostatecznych wniosków z tego przeglądu wypowiedzi o muzyce, od razu można wskazać, iż wprowadzony powyżej podział – tak wydawałoby się ścisły i wyraźny – okaże się w rzeczywistości iluzoryczny, a ostatni z zaproponowanych sposobów podejścia do muzyki, ów mgliście metafizyczny, będzie znaczyć swoim piętnem wiele wypowiedzi z pozoru o wiele bliższych konkretnemu.

Muzyka – praktyka

Swoją samodzielną przygodę z fortepianem zaczyna Krasieński w roku 1829; wyzwolewszy się spod bezpośredniej kurateli ojca, acz wciąż pozostając w silnej od niego zależności, donosi, iż

Co do metrów już się ułożyłem, by wziąć [sic!]: 1. angielskiego; 2. francuskiego, to jest do mowy dyplomatycznej francuskiej; 3. do fortepiana; 4. do matematyki, to jest raczej do rozumienia trochę taktyki wojskowej, co może się zdać czytając dzieła⁸.

Plany kształcenia obejmują oprócz fortepianu znajomość języków obcych nowożytnych i matematykę; te ostatnie przedmioty najwyraźniej jednak zostały wybrane ze względu na użyteczne umiejętności (francuski ma być profesjonalny, a więc dyplomatyczny, matematyka – taktyczna). Fortepian wydaje się zaskakująco niepraktyczny w edukacji pragmatycznego młodzieńca. O ile wybór przedmiotów nauki dyktowany był w sporej mierze poleceniami ojca⁹, o tyle już częstotliwość lekcji wynikała najwyraźniej z osobistych upodobań młodego poety. I tak, angielski planował zgłębiać codziennie, francuski i matematykę raz w tygodniu, zaś nauczyciel fortepianu (pan Berger, „bardzo dobry metr”) miał się pojawiać aż trzykrotnie¹⁰. Najwyraźniej zadowolony ze swoich postępów, ledwie miesiąc później Krasieński donosił: *Uczę*

⁸ Z. Krasieński, *Listy do ojca*, oprac. S. Pigoń, Warszawa 1963, s. 47. List z 9 listopada 1829, Genewa.

⁹ Zygmunt w dalszym ciągu tego samego listu próbował uzyskać pozwolenie na ćwiczenia fizyczne w postaci lekcji fechtunku.

¹⁰ Pewną niejasność wprowadza „plan lekcji” wyrysowany przez Krasieńskiego w liście z 8 grudnia 1829 (s. 77), w którym widnieją tylko dwie godzinne lekcje fortepianu – chyba że jako lekcję trzecią traktować adnotację „to samo” przypisaną godzinie 3–4 w środę.

się wciąż z natężoną wolą, umiem już czytać nuty i wygrywać kilka „airs” na fortepianie¹¹. Zadowolenie to jednak nie powinno przesłonić faktu, że rozpoczynając regularną naukę w wieku 18 lat, obdarzony zdaje się nie najlepszym słuchem¹², poeta miał niewielkie szanse zostać wirtuozem. Osiągnięty dość szybko poziom podstawowej biegłości pozostał dla niego najwyraźniej poziomem ostatecznym, skoro po upływie kolejnych tygodni jedyne, czym mógł się pochwalić, to czytanie nut i odgrywanie fragmentów popularnych oper¹³. Przypuszczać także należy, iż generałowi Wincentemu szczególnie musiało zależeć na tej umiejętności, skoro Zygmunt najwyraźniej symulował postępy pianistyczne. Powracał wielokrotnie do kwestii gry na fortepianie, mimo że ze wzmianek w listach wynika, iż od listopada do lutego jego umiejętności nie polepszyły się znacznie – trudno nie utożsamiać fragmentów *Białej damy* i *Cyrulika sewilskiego* wymienianych w styczniu z lutowymi „piętnastoma kawałkami najsławniejszych oper” czy przywoływanymi wyżej „kilkoma ariami”.

Po upływie kolejnych pięciu miesięcy dokonuje się przewartościowanie myślenia Krasińskiego o grze na fortepianie, a więc o praktycznej stronie zajmowania się muzyką.

Zacząłem się niedawno uczyć muzyki podle principów, bo dotąd ćwiczylem palce na fortepianie; ale to rzecz piekielnie trudna, albowiem w niej łączy się matematyka, najpewniejsza i najściślejsza rzecz w świecie, z ulotnym dźwiękiem, ze znikomym głosem, rzeczą najbardziej niepewną i niestałą na ziemi¹⁴.

Okazuje się, że dotychczasowe wprawki techniczne (a więc czytanie nut i przegrywanie fragmentów modnych oper) traktować należy jedynie jako ćwiczenia palców. Uzyskawszy te podstawy, poeta najwyraźniej zorientował się, iż nie stanowią one właściwej zasady, idei muzyki. Przełom w refleksji Krasińskiego nad muzyką wiąże się z narodzinami

¹¹ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 83. List z 7–14 grudnia 1829, Genewa.

¹² *Pisze mi pan Wyleżyński, że pani Zaluska serdecznie się śmiała, kiedy jej powiedział, że uczę się na fortepianie. Ale pomimo tego dość znaczne postępy robię na człowieka, który ucha nie ma. Ibidem*, s. 96. List z 21 stycznia 1830, Genewa.

¹³ *Czytam już dość dobrze nuty i gram pieśni z „Damy białej” i „Cyrulika sewilskiego”, ibidem*. Po kolejnych dwóch tygodniach pisze znów do ojca: *Nauczyłem się z piętnaście kawałków najsławniejszych oper na fortepianie i zawsze je grając zdaje mi się, że widzę kochanego Papę z uśmiechem serdecznym na ustach. Ibidem*, s. 100. List z 2 lutego 1830, Genewa.

¹⁴ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 171. List z 16 lipca 1830, Genewa.

świadomości zasadniczej różnicy między sztuką wykonania (muzyką jako dźwiękiem produkowanym pod palcami mniej lub bardziej wprawnego pianisty¹⁵) a muzyką jako taką (jako kompozycją, konstrukcją, sztuką rządzącą się swoimi zasadami). Odkrywa, że muzyka to szczególnie melanz matematyki z metafizyką, tego, co pewne, możliwe do zmierzenia i racjonalne, z tym, co ulotne i nienamacalne. W zacytowanej wyżej wzmiance znaleźć można załączek jego późniejszych ekstazytycznych wypowiedzi, które w szerszym wyborze zaprezentuję w trzeciej części rozważań.

Za finał historii zmagañ Krasińskiego z pianistyką niech posłuży przejawskrawiony nieco obraz muzycznego szału, którego wizję kreował w listach do Delfiny Potockiej:

*[...] przy wielkim osłabieniu ciała i smętku nieutulonym duszy, wszczęła się we mnie namiętność do grania samemu na fortepianie [...]. Konst[anty] albo Ty ucieklibyście zapewne ode mnie w takiej chwili, ale ja biedny siedzę i żadnej muzyki nie mając tą ratuję się jak Negier, co fetyszyzmem się zbawia od ateizmu, bo tylko takim sposobem nędznym Boga pojąć może. Więc ja, Negier muzyczny, akorda bądź jakie budzę, a jednak w miarę, jak je budzę, [...] obrazy w głowie mi płomienniejszymi się stają, obrazy Varenny, Nicei [...]*¹⁶.

¹⁵ Osobisty kontakt z tym instrumentem niewątpliwie wpłynął na biegłość, z jaką oceniał wykonania innych. W jednym z listów do Potockiej, opisując scenę, w której Konstanty Danielewicz grał jej kompozycję (najistotniejsza w owym liście jest oczywiście pochwała utworu), Krasiński podsumowywał: *Ale co muszę przyznać, to to, że doskonale pojął zaraz całość kawałka tego i po mistrzowsku go grał; może jeszcze nie powiem: delikatnie i wdzięcznie, ale energiczniej i śmielej od Ciebie. Każdą piękność wytykał, nad każdą się zastanawiał, a Twoje myśli lały się pod jego palcami jak potok niewstrzymanych potęg.* Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1975, t. 1, s. 251. List z 27 marca [1841], Roma.

Wirtuozerię wykonawczą Krasiński z pewnością uważał za aspekt mniej ważny w muzyce. Co prawda, braki techniczne utrudniały odbiór dzieła, jednak ostateczna jego ocena wynika nie z biegłości pianisty, ale z walorów samej kompozycji. [...] *żebyś wiedziała, jakem płakał niewstrzymanie wczoraj w wieczór słuchając, choć źle granej, muzyki Twojej! Ta muzyka się tu kształci stopniowo, jak posąg Pigmalionowy, co dzień trochę więcej życia jej przybywa, jednak darmo – nie usłyszysz jej tak, jak powinna być wyrażoną, bo i fortepian suchotnik, i palce grającej przemieniły się przez zaniedbanie długie w drewno. Pomimo tę niedokładność kształtu z wnętrza tych nut bije do mego serca jakby struga krwi świetlanej, która natychmiast w serce mnie uderzywszy ły mi z ocz wydziera* Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 262. List z 25 stycznia 1844, Łaziska.

¹⁶ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 232. List z [31 grudnia 1843 – 1 stycznia 1844], Warszawa.

Porównanie poety pozbawionego muzyki do człowieka mającego się fetyszyzmem jako zastępczą formą religii z jednej strony jest lekko komiczne, z drugiej jednak wymaga głębszego komentarza. Wydaje się, że wyobrażenia dotyczące muzyki – także w jej aspekcie technicznym – niemal naturalnie wiążą się w myśleniu Krasińskiego ze sferą *sacrum*. Swoich niedostatków pianistycznych nie porównuje do jakiegokolwiek innego doświadczenia, ale do religii. Równie uderzający jest dalszy ciąg cytowanego listu, w którym poeta buduje zaiste ekspresjonistyczną wizję gry, przekraczającą przecież rozumienie ekspresji muzycznej przez epokę. O ile bowiem romantyzm jednogłośnie domagał się w wykonaniu muzycznym walorów emocjonalnych¹⁷, o tyle opis gry Krasińskiego skojarzyć można byłoby raczej z modernistycznym bezpośrednim krzykiem (nagiej) duszy¹⁸.

Choć nie został wirtuozem fortepianu¹⁹, Krasiński miał pewną wiedzę na temat tego instrumentu. Przydała mu się kilkanaście lat później, gdy za pośrednictwem Jerzego Lubomirskiego postanowił kupić w prezencie Delfinie Potockiej fortepian. Kilkakrotnie podkreślał w li-

¹⁷ M. Mochnacki, opisując pierwsze koncerty Chopina, zauważał, że pianista *nie gra jak inni; u niego zdaje się, że nuta każda przez wzrok idzie do duszy, a dopiero dusza wlewa ją w palce; każde też przejście, każda roulada, całe granie tak pełne wyrazu, czucia, śpiewu, że wzbudza w słuchaczu jakieś mile dumanie, które mu wszystkie jego szczęsne chwile przedstawia*. M. Mochnacki, [Jeszcze o pierwszym koncercie Chopina], „Kurier Polski” 1830, nr 107, cyt. za: *Antologia polskiej krytyki muzycznej*, oprac. S. Jarociński, Kraków 1955, s. 66.

¹⁸ *Czasem zdarza się przypadkiem nuta, która zajęknie jak niektóre z tych, którem słyszał pod ręką Twoją, [...] przyciskam niektóre klawisze wzdętym sercem, powtarzam tą lub ową nutę ostrzej, silniej, jakby ona mówiła: „Ty” [...] co do muzyki nie życzyłbym, byś słyszała, ale jakkolwiek kształt wołania tego nieznośny i głupi, samo wołanie wewnątrz odbywające się, ten prawdziwy krzyk serca wyrażony fałszywym akordem, potężny jest, i czuję, że nie ma wyższej dla uczucia mowy nad muzykę! Czuję wtedy, że wymowniej mówię do Ciebie niż kiedykolwiek słowami!* Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 233. List z [31 grudnia 1843 – 1 stycznia 1844], Warszawa.

¹⁹ Brak umiejętności pianistycznych pozostał dla Krasińskiego pewną bolączką, choć, odwołując się do tego faktu, potrafił zdobyć się na humorystyczny dystans wobec własnej osoby, jak w liście do Potockiej, gdy stwierdzał, że [!] *łatwiej by mi przyszło wygrać Liszta kompozycję niż dwie myśli jakie w rozmowaniu związać*. Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 33. List z [23] lutego 1839, Rzym. Fragment ten zawiera jeszcze inną ciekawą refleksję, a mianowicie Krasiński sugeruje, iż stan emocjonalny, w jakim się znalazł (związany oczywiście z osobą adresatki listu), uniemożliwia mu racjonalne rozumowanie, zaś jego emocje domagają się wyrazu, którym mogłoby się stać wykonanie utworów Liszta (uznawanych przez niego zapewne za wirtuozowskie, co tym mocniej podkreśla rozdźwięk między inercją rozumu a nadmiarem w dziedzinie życia emocjonalnego).

stach, by wybrać instrument o angielskiej mechanice²⁰; powracał także do kwestii dźwięku, który

powinien być kontraltowy, taki jak wzrok ócz długorzęsnych, jak barwa gór włoskich zamglonych mgłą światła, niebieskością – rozumiesz mnie – dźwięk rozkoszny a energiczny zarazem, całki a przesłoniony jednak, aksamitowany a mimo to wspniany²¹.

Epitet „kontraltowy” urasta w tej wymianie korespondencji do rangi naczelnego określenia fortepianu²². Osiągnięcie ciemnej, głębokiej, aksamitnej barwy dźwięku wydaje się podstawową troską poety (zaraz obok blaszki z wierszem wybranym dla Delfiny oraz jasno sprecyzowanych preferencji dotyczących wyglądu obudowy²³).

Fortepian okazuje się ostatecznie nie tylko kurtuazyjnym prezentem, modnym i praktycznym (oraz kosztownym) meblem, ale niesie daleko głębsze przesłania. Krasiński liczy, że dzięki instrumentowi *Sorrento* [będzie] *miało wiecznie u siebie dźwięk przypominający mnie, a nie przypomni jeśli nie będzie osobliwej piękności²⁴*. Właściwym odpowiednikiem ofiarodawcy, jego analogią w świecie dźwięków jest więc fortepian o wyjątko-

²⁰ [...] *pójdź i fortepiany najdźwięczniejsze, z angielską machinerią przepatrz w Paryżu*. Z. Krasiński, *Listy do Jerzego Lubomirskiego*, oprac. Z. Sudolski, s. 227. List z 4–6 maja 1844, Warszawa. [...] *niech maszyneria, tj. mechanika, fortepianu angielską będzie, tj. niekoniecznie z Londynu, ale na angielski sposób [...]*. *Ibidem*, s. 230. List z 9 maja 1844, Warszawa. Co więcej, cytowane listy zawierają szczegółowy opis techniczny wnętrza fortepianu, w którym Krasiński chciał, aby *była plaka przeciągnięta aż do samego końca i przynajmniej cztery sztaby żelazne nad strunami tego ją utrzymujące*. *Ibidem*, s. 227–228. List z 4–6 maja 1844, Warszawa. Nieco zniecierpliwiony przedłużającym się zakupem, Krasiński ponaglał Lubomirskiego kilka tygodni później: *Zmiłuj się, człowiecze [...], fortepian poszlij piękny i słicznie brzmiący od Pleyela lub Erarda*. *Ibidem*, s. 234. List z 24[–25] maja 1844, Warszawa.

²¹ *Ibidem*, s. 227. List z 4–6 maja 1844, Warszawa.

²² *Mechanika typu angielskiego wedle opinii poety podwaja moc i zarazem kontraltuje ton instrumentu*. *Ibidem*, s. 230. List z 9 maja 1844, Warszawa. W odróżnieniu od fortepianów typu wiedeńskiego, delikatniejszych i o łagodniejszej barwie, instrumenty o mechanice angielskiej obdarzone były większym wolumenem brzmienia, miały też większą skalę i umożliwiały szybszą repetycję (mechanizm „podwójnej repetycji”, stosowany również we współczesnych instrumentach, w przeciwieństwie do mechaniki typu wiedeńskiego dawał możliwość nieskończonego, bardzo szybkiego powtarzania tego samego dźwięku).

²³ *O ozdoby wierzchnie nie stoję, ale o wewnętrzną duszę. Chciałbym jednak, by trumna była czarna, hebanem plakowana lub bardzo ciemnym palisandrem, by cały instrument lekko i smukle wyglądał. Nad klawiszami, tam gdzie zwykle meistra imię, każesz wstawić czarną blachę lub srebrną z tym wyrzniętym napisem na przyłączonej karteczce*. *Ibidem*, s. 228.

²⁴ *Ibidem*.

wych walorach akustycznych. Ten obraz piękna instrumentu – zewnętrznego i wewnętrznego – najwyraźniej kłóci się z kilkakrotnie użytym przez poetę zwyczajowym określeniem pudła rezonansowego jako trumny. Stąd w zakończeniu jednego z listów pojawia się intrygująca wizja:

Wnętrze niech harmonii pełne będzie, kształt zaś zewnętrzny jak trumna, ale jak trumna dla śpiących aniołów – lekka, zda się mogąca wniebowstąpić, gdy struny wewnętrzne „Agnus Dei” z „Requiem” Mozarta zagrają²⁵.

Widmo śmierci, przywołane skojarzeniem z trumną, domaga się natychmiastowego rozładowania, zrównoważenia, dla którego Krasiński wybiera przeciwstawną wizję wniebowstąpienia. Ta mistyczna aluzja zostaje ubrana w szatę dźwiękową fragmentu *Requiem* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Utwór ten to jedna z nielicznych, poza operami, kompozycji muzycznych przywoływanych przez Krasińskiego konkretnie, z podaniem tytułu i autora. Pisał o *Requiem* do Delfiny:

Temu dni trzy byłem na „Requiem” Mozarta. [...] Nic piękniejszego nie słyszał [...]. Powiadam Ci, ten [!] „Requiem” ogarnął mnie wtedy pojęciem stanu duszy w niebie szczęśliwej. Zdawało mi się, że słyszę chóry umarłych, wołające z innej przestrzeni: „Nie lękaj się, słuchaj nas i pomyśl, czym my, kiedy głosy nasze tak brzmieć mogą”²⁶.

Odwołanie powyższe, na pierwszy rzut oka dowodzące jedynie, kiedy i gdzie Krasiński miał okazję wysłuchać mszy Mozarta, w rzeczywistości jednak bliższe jest metafizycznemu rozumieniu muzyki. Odczucia wywołane wykonaniem *Requiem* powodują u słuchacza stan iluminacji, przenoszą go ku innej przestrzeni, niematerialnej²⁷; chór wykonawców staje się w momencie śpiewu chórem zmarłych, geniusz muzyki zaświadcza zaś o doskonałości świata, niefizycznego wszakże,

²⁵ *Ibidem*, s. 231. List z 9 maja 1844, Warszawa.

²⁶ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 433. List z 21 grudnia 1841 r., Monachium. W liście z 1844 wspomina poeta *wszystkie requiems Mozarta czterema rękami, Twymi i Konstantego, grane*. Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 569. List z 11 listopada 1844.

²⁷ Wrażenia słuchowe (także wywołane przez lekturę) dość automatycznie wiążą się w wyobraźni Krasińskiego z zaświatowymi dźwiękami, idealnym brzmieniem anielskich pieśni, jak również z charakterystycznym doznaniem płynności. *Moore osobliwie, niezrównany Moore mnie zachwyca w swojej „Lalla Roukh”, w „Melodiach irlandzkich” i „Miłościach aniołów”. W tym ostatnim poemacie zdaje się, że się nie wiersze ziemskiego poety słyszy, ale brzmienia anioła w niebiosach, tyle jest idealności, tyle wytworności, czystości i płynności*. Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 100. List z 2 lutego 1830, Genewa.

do którego owe duchy należą. *Requiem* Mozarta na stałe związało się u Krasińskiego z taką sferą odniesień, dlatego też dodatkowe komentarze dotyczące tej kompozycji siłą rzeczy znaleźć się muszą w ostatniej części moich rozważań.

Poza kompozycją Mozarta do konkretnych zjawisk ze świata muzyki, w których Krasiński znajdował szczególne upodobanie, zaliczyć należy sztukę wokalną śpiewaczki Marii Malibran. W relacjach Krasińskiego Malibran rysuje się jako ta, dla której warto było zmienić plan podróży²⁸, ta, która ożywiała każde przedstawienie i stanowiła niedościgniony wzór dla innych aktorek²⁹, a wreszcie ta, która na zawsze zmieniła pojęcie artysty o śpiewie³⁰. Pod względem wokalnym jedynie Delfina Potocka była w stanie jej dorównać. Co ciekawe, refleksja o podobieństwie walorów głosowych obu śpiewaczek padła w liście Krasińskiego zaraz po pierwszym spotkaniu z przyszlą ukochaną, gdy napisał do Adama Sołtana, że

*z rozbicia wdzięków ocalał jeden wielki wdzięk u niej – głos, a kiedy szczerze śpiewa po artystowsku, nie dla mdłych popisywań się, jest co słuchać; czasem, daję Ci słowo, choć trudno temu uwierzyć, że przypomina Malibranową*³¹.

²⁸ Znalazłem tu Malibranową, która mnie z sześć dni zatrzyma, a potem przez Genuę jadę morzem do Livourna i do Florencji – donosił Sołtanowi w liście z Mediolanu. Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1970, s. 83. List z 10 stycznia 1836, Mediolan.

²⁹ Zaskakujące może się wydać, iż opisując spektakl *Dziewicy Orleańskiej* F. Schillera, Krasiński wyraźnie określił Malibran – primadonnę operową, wybitną wokalistkę – mianem aktorki. *Pani Rettlich* – jak pisał do Sołtana – *najlepsza w Europie aktorka po śmierci Malibranowej* [...]. Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, s. 145. List z [28 stycznia 1837, Wiedeń]. Należy pamiętać, że Krasiński konsekwentnie i wszystkim adresatom opisywał właśnie grę aktorską Malibran, przywiązując większą wagę do ekspresji dramatycznej niż do umiejętności wokalnych. Zob. M. Sokalska, *Opera a dramat romantyczny. Mickiewicz – Krasiński – Słowacki*, Kraków 2009, s. 53–54.

³⁰ Komiczny obrazek wieczorku muzykującego w Karlsbadzie przesłał Krasiński Delfinie, porównując śpiew niejakej Józefy Kalinowskiej do „ryku krowy tyrolskiej”, „pisku rozkochanego kota” i „skomlenia psów zgromadzonych nad ścierwem”. Co więcej, podkreślał, że nawet jego własne popisy wokalne ocenić należałoby wyżej. Opis drugiej śpiewaczki i jej kulawego wykonania arii z opery Belliniego zamyka westchnieniem: *O człowiek, co słyszał Malibranową i Ciebie, tam stał i słuchać musiał, i nie plunąć! Wciąż głos Twój krążył mi nad uszami jakby anielska obrona od tych ziemskich głosów, jakby tarcza melodii przeciwko tym nożom pisku*. Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, Warszawa 1975, t. 1, s. 321. List z 22 sierpnia 1841, Karlsbad.

³¹ Z. Krasiński, *Listy do Adama Sołtana*, s. 267. List z 28 stycznia [– 5 lutego] 1839, Neapol. Powiązanie Delfiny ze wspomnieniem jej głosu częstokroć powraca w listach do niej.

Krasiński dostrzega tu ciekawą opozycję dwóch dróg wykonawczych w muzyce: podejścia artystowskiego i technicznego kuglarstwa. Przypomnieć należy, że był to problem często powracający w wypowiedziach romantycznych literatów i krytyków muzycznych, którzy próbowali zdefiniować istotę prawdziwego talentu, odróżniając go przecież od wirtuozerii wprawnego rzemieślnika³².

Poglądy poglądu o zasadniczej sprzeczności między mechaniczną wirtuozerią a prawdziwym talentem znajdziemy również w najśtywniejszej bodaj tyradzie „muzycznej” Krasińskiego, skierowanej do Konstantego Gaszyńskiego, której dalszy ciąg stanie się jednym z zasadniczych argumentów dla oświetlenia problemu metafizycznego rozumienia muzyki. Rozpoczyna ją jednak Krasiński od kwestii bardzo konkretnego użycia muzyki, radząc przyjacielowi:

Gdybym był Tobą, uczyłbym się muzyki, jak najwięcej przysłuchiwałbym się muzyce. Kto ma ucho tak rytmiczne w wierszach, musi je mieć zdolnym do miary muzycznej. <Nieprzyzwyczajenie tylko Ci na zawadzie stoi.> Usłuchaj rady mojej, zapoznaj się z kim, kto ma talent do muzyki, nie tak do wykonania trudności, jak do wydania czucia w grze³³.

Jej śpiew ma moc niemal nadprzyrodzoną, dlatego napomina ją Krasiński, że [...] *źle czynisz [...] , że nigdy już nie śpiewasz; o tym nie chcę słyszeć i proszę Cię usilnie, byś co dzień choć kilka chwil na pamiętkę moją prześpiewała. [...] Kto mi odda świat muzyki stracony, jeśli nie Ty? [...] Proszę Cię, dla spokoju dusza mojego śpiewaj – w chwilach, w których będziesz śpiewała, pewny jestem, że jakaś magnetyczna wibracja z duszy do duszy dostanie się aż do mnie i że spokojniej mi będzie na sercu, choć nie będę wiedział, że to pochodzi od Ciebie, w tej chwili śpiewającej o 300 mil odległości. [...] O niech „Westalka” i „Semiramida”, „Ave Maria” w ustach Twoich będą jak modlitwy o dobro moje!* Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 185. List z 6 grudnia 1843, Warszawa. *Ave Maria* jako jedna z ulubionych pozycji repertuaru wokalnego Delfiny powraca również w liście z 29 października 1843.

³² Literackim świadectwem takiego pojedynku między dwiema koncepcjami sztuki (wirtuozowsko-rzemieślniczej oraz emocjonalnej i natchnionej) jest opowiadanie E.T.A. Hoffmanna, *Fermata*. K. Lipka posuwa się jednak do stwierdzenia, iż [k]ilka opowiadań Hoffmanna wskazuje na to, że pisarz cierpiał na istny kompleks „bel canta”. Z jednej strony przeciwstawiał się manierze pozbawionych treści wokalnych ozdobników i fioritur, z drugiej bezsprzecznie pociągały go one swym urokiem, choćby nawet i bezmyślnym [...]. K. Lipka, *Słynny krajobraz. Szkice o powiązaniach muzyki i literatury*, Warszawa 2005, s. 223. Analogiczne przekonanie o tym, iż biegłość techniczna nie jest równoznaczna z artyzmem, wyraża w swoich krytykach muzycznych M. Mochnecki (m.in. w artykule *Panna Sontag*, w: *idem, Pisma krytyczne i polityczne*, Kraków 1996, t. 1).

³³ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. Z. Sudolski, Warszawa 1971, s. 149. List z 9 stycznia 1837, Wiedeń.

Wykonawstwo i słuchanie muzyki okazują się czynnościami o równej wadze artystycznej; między muzycznym wykonaniem i odbiorem – jako równoprawnymi źródłami muzycznej inspiracji czy raczej muzycznego przeżycia artystycznego – postawiony został znak równości³⁴. Równie istotne jak samo muzykowanie jest to, by wykonawca miał talent emocjonalny w grze, nie zaś jedynie techniczną biegłość³⁵.

W ramach przeglądu zagadnień „praktycznych” związanych z relacjami Krasińskiego z muzyką warto przywołać również jedno z nielicznych świadectw jego kontaktu z muzyką ludową, która to tradycja zasadniczo pozostawała mu obca. Podczas górskiej wyprawy odbytej u boku Mickiewicza w 1830 roku miał jednak okazję w szwajcarskiej oberży przysłuchiwać się „góralskim helweckim i tyrolskim pieśniom” śpiewanym „harmonijnymi głosami” przez kwartet ślepców:

Przykre i zarazem miłe ich śpiewy robiły na mnie wrażenie. Ci ludzie nieszczęśliwi, na zawsze pozbawieni słońca, jeszcze usiłowali zabawić podobne do siebie istoty, daleko od nich szczęśliwsze, by na chleb zarobić. Wiecznej poświęceni nocy, wzrok utracili, ale zastąpili go głosem; głos melodyjny stał się ich wzrokiem. Zdawało mi się, że widzę człowieka, który, wpadłszy w przepaść, czepia się słabych roślin na jej brzegu, z uśmiechem przymlenia na ustach³⁶.

Prosty opis scenki rodzajowej popycha Krasińskiego do snucia refleksji o szczególnej ironii losu, która każe ślepym nieszczęśnikom zabawiać ludzi znajdujących się w o wiele lepszym od siebie położeniu. Rozważania o niesprawiedliwości losu wywołują u niego szczególnie spłot myślowy: oto stwierdzenie upośledzenia wzroku prowokuje wizję potępienia, skazania na wiekuiastą ciemność oraz poszukiwanie ratun-

³⁴ Fragment ten, co prawda, zaczyna się zaleceniem nauki muzyki, zaraz jednak Krasiński, zamiast zgłębiania tajników gam i pasaży, sugeruje Gaszyńskiemu zapoznanie się z kimś, kto by dla (za) niego muzykował. Domyślać się można, iż doświadczenia niedawnego podróŜowania z Danielewiczem u boku (a w tym samym liście poeta opisuje rozstanie z przyjacielem, który udał się do chorego ojca) mogło wpłynąć na tę artystyczną wskazówkę, jakiej udzielał adresatowi.

³⁵ To, że biegłość techniczna nie powinna być nadmiernie brana pod uwagę w ocenianiu czyjegoś talentu muzycznego, stanowiło w epoce romantycznej (paradoksalnie, biorąc pod uwagę ówczesny kult wirtuozów) pewnego rodzaju stereotyp. Tak właśnie o swojej sztuce pianistycznej pisał do matki Słowacki: *Biegłości mi płynnej braknie i dlatego ludzie, którzy się na czuciu nie znają, a tylko sypanie grochu w grze wielbią, nic nie uwielbią w moim melodyjnym talencie*. J. Słowacki, *Dzieła*, red. J. KrzyŜanowski, *Listy do matki*, oprac. Z. KrzyŜanowska, Wrocław 1959, t. 13. List z 2 kwietnia 1838, Florencja.

³⁶ Z. Krasiński, *Listy do ojca*, s. 185–186. List z 5 września 1830, Genewa.

ku, za który wszakże zazwyczaj uważa się inny zmysł, uzupełniający deficyt poznawczy wynikający ze ślepoty. Śpiewający ślepcy nie cechują się jednak ani wyczulonym słuchem, ani doskonałym powonieniem, ale, jak twierdzi Krasiński, *głos melodyjny stał się ich wzrokiem*. Głos obdarzony zostaje w tej refleksji charakterem zmysłowym; głos, dzięki któremu sztuka muzyczna może zostać skonkretyzowana, przekazana innym, otrzymuje wrażliwość narządu, receptora zmysłowego, staje się zatem narzędziem poznania – pośrednio sugerując możliwości poznawcze samej muzyki. Myśli tej Krasiński szerzej nie rozwija w innych przemyśleniach zawartych w listach, ale z kolei przekonanie o poznaniu wynikającym z obcowania z muzyką będzie jeszcze w jego wypowiedziach powracać, choć poznanie owo będzie miało nie tyle zmysłowy, ile raczej pozaempiryczny charakter.

Podsumowaniem tej części rozważań o praktycznym aspekcie zainteresowania Krasińskiego muzyką wypada uczynić wzmiankę potwierdzającą, że zawsze starał się być na bieżąco z nowinkami muzycznymi i interesowały go one nawet wówczas, gdy nie miał szansy zapoznać się regularnie z repertuarem koncertowym. Pytał wówczas Delfinę o opinię na temat utworów, których recenzje czytał w prasie³⁷, i gorąco prosił: *pisz mi co czasem o muzyce, bo ja teraz z wszelkiej muzyki obrany, wyzuty, zaczynam pod tym względem stawać się nieukiem, a tymczasem sztuka się nie zatrzymuje, idzie dalej, to ja stanął i stoję, i nic nie słyszę, i nie wiem*³⁸.

Muzyka – poetyka

Przykładów użycia muzycznej metaforyki w listach Krasińskiego jest tak wiele, że można byłoby poświęcić im osobne studium na temat romantycznego obrazowania. Bardzo często owa terminologia muzyczna służy także refleksji o charakterze autotematycznym. Poniżej skupię się na kilku uderzających przykładach, dowodzących, do jakiej

³⁷ Czytałem też wczoraj w „Debatkach” Berlioza o koncercie Dawida, odzie-symfonii zwanej „Pustynia”, ogromne pochwały; czy prawda, że to tak znakomite? Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 597. List z 25 grudnia 1844 [Warszawa].

³⁸ *Ibidem*, s. 598. O tym, jak bardzo obawiał się widma marazmu, niech świadczy finał cytowanego akapitu: *Lękam się, by Twój Zygmunt nie stał się idiotą, kretynem!*

go stopnia słownictwo muzyczne pociągało pisarza, skłaniało go do tworzenia rozległych i rozbudowanych analogii, a niekiedy niemal homeryckich porównań. Tak stało się na przykład w liście do Adama Potockiego, gdy przyjmując pozę doświadczonego życiowo nauczyciela, Krasieński pouczał:

Szanuj zdrowie – zdrowie jest to dla ducha to samo, co doskonałe narzędzie muzyczne dla kompozytora. Jeśli struny się rozwiążą, popękają klawisze, kto światu objawi myśl mistrza? Arcydzieło zostanie wśród wiecznej nocy, pogrzebane we wnętrzach niedostępnych, i ludziom nie zda się na nic³⁹.

Muzyczny człon porównania pełni funkcję ozdobnika językowego⁴⁰, służy uwzniośleniu prostego skądinąd przekazu o poszanowaniu zdrowia. Kunszt, z jakim zostało zbudowane to zdanie, domaga się jednak komentarza. Wydaje się, że siła rozwojowa zaproponowanej analogii (zdrowie – muzyka) jest tak wielka, iż porywa autora, każąc mu poszukiwać swoich głębszych konsekwencji. Nie wystarcza więc wizja nadszarpniętego zdrowia jako zepsutego instrumentu (i to dość jednoznacznie – fortepianu), ale pojawia się dramatyczny obraz niewypowiedzianego arcydzieła, pogrzebanego w niedostępnych czeluściach, zaprzepaszczonego dla ludzkości. Muzyka okazuje się medium dla ducha

³⁹ Z. Krasieński, *Listy do Adama Potockiego*, przedmowa A. Krasieńskiego, wyd. I. Chrzanowski, [Kraków] 1928, s. 59. List z 12 czerwca 1838, Opinogóra.

⁴⁰ Podobny przypadek zaobserwować możemy w innej „złotej radzie”, jaką sformułował Krasieński, tym razem w liście do Reeve’a, również posługując się kunsztowną analogią. *Bądź młodym aż do chwili, gdy ziemia odmówi Ci swojej świeżości, kwiaty swojej woni, muzyka swoich uniesień.* Z. Krasieński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 2, s. 266. List z lutego 1837, Wiedeń. Ostatni człon tej paraleli możliwy jest do wyjaśnienia w kontekście tak charakterystycznej dla Krasieńskiego i dla całego romantyzmu emocjonalnej koncepcji sztuki muzycznej, która nie tyle operuje tonami, konkretnymi dźwiękami, ile opiera się na zdolności wywoływania uczuć. Starość okazuje się wedle poety stanem, w którym muzyka nie zdoła człowiekowi przynieść więcej uniesień, a więc także momentem wygaszenia emocjonalnego.

Związek muzyki z emocjami jest jedną z najczęściej powracających refleksji na temat muzyki w listach Krasieńskiego, jak choćby w tej wzmiance o kompozycjach Danielewicza, które ten planował wydać. *Nie wyobrazisz sobie, jak smutne i rozdzierające a zarazem szczytne są jego utwory. Są w nich dźwięki, które mi serce krają i do łez zmuszają.* Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 132. List z 20 października 1836, Graefenberg. Ocena dorobku Danielewicza dowodzi także, jakiego rodzaju były muzyczne upodobania Krasieńskiego (synonimem muzycznej wzniosłości są dla niego doznania smutku, rozdarcia, wzruszenia, egzaltacji).

i impulsem wystarczająco silnym, by samo jej wspomnienie wyzwoliło głębszą refleksję o twórczości.

Fragmenty listów Krasińskiego okraszone odwołaniami do muzyki dowodzą, że owa „poetycka muzykologia” ma moc zawłaszczania zasadniczego tematu wypowiedzi – potrafi zdominować tok wypowiedzi poświęconej innemu zagadnieniu. Tak dzieje się również w innym liście do Potockiego, gdy jak zwykle, z pozycji mentora, epistolograf wyjaśnia, na czym polega różnica między przyjaźnią a miłością:

To jedno jeszcze tylko dodam, że przyjaźń w porównaniu do miłości jest tem samem, co harmonja powstała z dwóch zgodnych akordów w porównaniu do harmonji, wywiązanej z dwóch przeciwnych sobie. I tu, i tam Boska piękność i zgoda. W pierwszym przypadku zowią muzykę klasyczną – w drugim romantyczną, czy achromatyczną podobno, – niewielki ze mnie muzyk, ale śni mi się, że w pierwszym razie dźwięk bywa pełen prostoty i powagi, w drugim fantazji i nadobności, – chciałbym ten ostatni słyszeć przez całe życie, ale w godzinę śmierci niechaj mi się pierwszy odezwie, niech umrę, ściskając rękę przyjaciela!⁴¹

Użycie terminologii muzycznej usprawnia prezentowany wywód, porządkuje go i ukonkretnia. Zauważyć przy tym trzeba, że Krasiński zdradza tu swój sposób rozumienia różnicy między muzyką klasyczną i romantyczną oraz samo rozumienie muzyki, która jest dla niego sztuką harmonii, polegającej na zestrajaniu innych współbrzmień – konsonansowych („zgodnych akordów”) w przypadku muzyki klasycznej i dysonansowych w muzyce romantycznej. Poeta rozumie, że rodzaj stosowanej harmonii daje odmienne efekty: prostoty i powagi klasycznej lub swobody i fantazji romantycznej. Pojęcia harmonii, konsonansów i dysonansów, do których Krasiński odwołuje się bardzo często, wskazują na zainteresowanie, jakim obdarzał w muzyce jej warstwę harmoniczną, co powiązać można ze szczególnym typem słuchu muzycznego, jakim najwyraźniej był obdarzony, a także ze swoistą dojrzałością odbiorcy, zdolnego ocenić nie dla każdego oczywiste walory tej sztuki. Rzecz jasna, pojęcie dysonansu i konsonansu, jak również samej harmonii, są terminami muzycznymi mocno zakorzenionymi w języku potocznym, jednak szeroki zakres, w jakim używa ich Krasiński (kolejne przykłady zostaną przywołane poniżej), przeczy czysto

⁴¹ Z. Krasiński, *Listy do Adama Potockiego*, s. 97–98. List z 19 stycznia 1839, Neapol.

konwencjonalnemu użyciu i wskazuje na dogłębne zrozumienie tego wyjątkowego aspektu muzyki.

Jak wspomniano wyżej, zaczerpnięte z materiału muzycznego porównania okazują się także istotnym sposobem charakteryzowania własnej twórczości, jak w liście do Henryka Reeve'a, gdy Krasieński obala zarzuty dotyczące jednego ze swoich utworów i tłumaczy, że *nie chciałem w sercu czytelnika pozostawić łagodnej harmonii, ale przeciwnie – muzykę rozdierającą jak pożegnanie Romea i Julii w operze Belliniego, o którym Ci tyle razy mówiłem*⁴². Trafne i czytelne dla obu stron korespondencji porównanie mówi więcej na temat pożądanego nastroju utworu niż próby dookreślenia tych walorów jedynie słowami.

Metaforyka muzyczna okazuje się wyjątkowo poręcznym sposobem komentowania twórczości innych poetów, jak na przykład w wypowiedzi o Marii Antoniego Malczewskiego⁴³ czy w jednej z charakterystyk twórczości Słowackiego. Odwołując się do *Kordiana* i *Marii Stuart*, Krasieński stwierdza, że

*Mickiewicz nawet sam nie miał tak różnobarwnej i giętkiej wyobraźni. Jednak trzeba, by te żywioły [zapał, szaleństwo, wyobraźnia – przyp. M.S.] doszły w Słowackim do harmonii muzycznej, by sztuczniej [umiejętniej – przyp. M.S.] jeszcze nauczył się godzić dysonanse z prawdziwymi dźwiękami. Brak mu czasem powagi, bez której poezja może być miłą igraszką, ale nigdy nie zostanie częścią świata*⁴⁴.

Sposób posłużenia się terminologią muzyczną dla osądzenia twórczości poetyckiej wydaje się tu konwencjonalny⁴⁵, a przecież tworzy

⁴² Z. Krasieński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, s. 455. [List z 2 października 1831, Genewa]. Wymiana zdań dotyczyła *Grobu rodziny Reichstalów*.

⁴³ *Wiersz* [Malczewskiego *Maria* – przyp. M.S.] [...] *piękniejszy niż wszystkie [...], bo po przeczytaniu zostaje w duszy nie jako wiersz, nie jako słowa, ale jako muzyka i domaga się nazad siebie samego, zmusza cię, byś wróciła do książki i znów otworzyła ją, i znów czytała, a płacząc. Nic muzyczniejszego w języku ludzkim nie znam, nie mówię tu o dźwięku zmysłowym, mówię o duchu muzyki, duchem zaś muzyki jest wyrażać to, czego słowa nie potrafią – czucie! Czucie najskrytsze, najnamiętniejsze, najuroczystsze, które leży w siódmej głębi serca! Otóż wiersz Malczewskiego jest takim duchem śpiewającym; zdarza się, że nie zrozumiesz nawet jasno wyrazów, a jednak zostaje po nich czarująca tęsknota. Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 349, Warszawa, 12 [–13] marca 1844.*

⁴⁴ Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 121. List z 22 maja 1836, Rzym.

⁴⁵ Krasieński bardzo często posługuje się tym chwytem, jak na przykład przy ocenie twórczości Jean Paula Richtera, w którego przypadku jednak pojęcie harmonii nabiera jeszcze jednego, już metafizycznego znaczenia – harmonii sfer. *Jego* [J.P. Richtera – przyp. M.S.] *fantazja umie tworzyć, jakby była Bogiem. [...] na przemian rzeźwi cię nadzieją i przynosi cię na szczęśliwe wyspy, wśród okręgów światła, wśród tysiąca słońc i księżyców,*

interesujący koncept. Krasiński nie odwołuje się do tych aspektów muzyki, które, jak melodia czy rytm, są stosunkowo najłatwiejsze w odbiorze dla laika i które są kategoriami wspólnymi muzyki i poezji. Posługuje się natomiast po raz kolejny pojęciem harmonii, której zrozumienie w muzyce wymaga już pewnego znawstwa, a która jednocześnie ma bogate znaczenia metaforyczne. I w takim jednocześnie dosłownym i metaforycznym znaczeniu owa muzyczna harmonia pojawia się w jego wypowiedzi jako nakaz kształcenia umiejętności harmonizowania poetyckiego. Co ciekawe, poezja nie powinna być wedle niego zbiorem samych „prawdziwych dźwięków” (a więc zapewne konsonansów), ale powinna łączyć je z dysonansami. Z muzycznego punktu widzenia być może należy dostrzec tu oddźwięk romantycznej walki o dysonans, o nową harmonię – będącej jednym z wyznaczników muzyki XIX wieku.

Streszczając w liście do Reeve’a plan *Adama Szaleńca*, Krasiński również sięga po motyw muzyczny, tym razem wszakże wpleciony w konstrukcję omawianego utworu:

Chcąc przerwać to nieskładne opowiadanie, lord Gram [...] nuci walca Webera. Adam zbliża się wtedy ku niemu [...]; spod jego rzęs zaczynają płynąć łzy; spoglądając przez uchylone okno ku jezioru woła: „«Ostatnia myśl Webera», śpiewałem ją na tych falach. Dźwięki zapadły na dno, a teraz, po długiej ciszy, wracają ku mnie z głębin wody”⁴⁶.

Muzyka jest sposobem osiągnięcia skupienia myśli przez człowieka znajdującego się w stanie pomieszania zmysłów⁴⁷. Zanucenie walca We-

tysiąca zórz północnych, wśród obłoków woni, wśród harmonii gwiazd, akordów bijących zewsząd – i tam, zgromadziwszy wszystkie dusze ludzkie, otoczywszy je aniołami, zbawia je miłością jednych dla drugich; łącząc razem kochanych z kochanymi [...]. Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 131. List z 20 października 1836, Graefenberg.

Kosmiczny wymiar opisywanej doskonałości literackiej w naturalny niemal sposób każe wpleść w ów akapit, zaraz po hiperbolizowanych rojach słońc, księżyców i zórz, harmonię gwiazd. Obraz ten poprzedzają „obłoki woni”, a zaraz potem następują bijące zewsząd akordy. W ten sposób króciutki fragment buduje całość synestetyczną. Wyobrażenie takie w oczywisty sposób wiąże się z platońską koncepcją harmonii sfer. Zob. M. Strzyżewski, *Romantyczne sfery muzyczne. Literackie konteksty idei „musica instrumentalis”*, Toruń 2010, zwłaszcza r. III, *Wokół harmonii sfer w „Wielkiej Improwizacji” Adama Mickiewicza*. Zagadnienie harmonii sfer w wypowiedziach epistolarnych Krasińskiego mieści się w kręgu tematycznym trzeciej części niniejszych rozważań.

⁴⁶ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, s. 208. [List z 7 czerwca 1831, Genewa].

⁴⁷ Podobnie wyjaśnić można funkcję śpiewek wplecionych w monolog Pustelnika w IV części *Dziadów* A. Mickiewicza. Zob. M. Sokalska, *Opera a dramat...*, s. 111–117.

bera⁴⁸ okazuje się jedyną skuteczną metodą przywołania wspomnień. Najpierw lord Gram *próbuje mu przypomnieć Henryka Burnleya*, zaraz potem *próbuje w inny sposób obudzić jego wspomnienia*⁴⁹ i dopiero nucenie muzyki, która odwołuje się do pamięci nie tylko jako do siły intelektualnej, lecz przede wszystkim emocjonalnej, odnosi odpowiedni skutek.

Wspomniany walc Webera stale powraca w listach do Reeve'a, także w kontekście twórczości tego ostatniego, o której Krasiński wyrażał się bardzo pochlebnie. Podkreślając muzyczne walory wiersza przyjaciela, pisał:

*to strofa najgłębiej odczuta [...] to strofa najmuzykalniej wyrażona; wszystkie zresztą są muzyką i czarodziejstwem. I rzecz dziwna, w tych wierszach natchnionych rozkoszą, tkwi wielka moc. Ale i „Ostatnia myśl Webera” jest ostatnim wstchnieniem duszy posepnej i silnej*⁵⁰.

Z biegiem czasu uwielbienie dla błęgiego walca ustępuje pogłębionej refleksji nad operą *Wolny strzelec*, która stanowiła jedno z ważniejszych dokonań artystycznych młodego ruchu romantycznego, a zetknięcie z nią można śmiało uznać za wspólne przeżycie pokoleniowe romantyków⁵¹. Krasiński widzi w *Wolnym strzelcu* uniwersalną wizję walki dobra ze złem, pisze o operze, że *to Ajschylos, to Szekspir, to Nibelunги*, wreszcie zestawia ją z *Faustem*⁵². Treści płynące z rozmaitych dzieł sztuki zostają przez niego uznane za tożsame. Aby zaś uzyskać dostęp do inspiracji, z której powstały wszystkie te arcydzieła, wystarczyć móg słuchać muzyki Webera (*Każ sobie grać te melodie, a staniem się dwakroć*

⁴⁸ W rzeczywistości chodzi o kompozycję przypisywaną Weberowi, a napisaną przez K.G. Reissigera, jak informuje przypis 4 do cytowanego listu. Krasiński grywał tego walca jako jedną z fortepianowych wprawek w czasach, gdy próbował się bliżej zaznajomić ze sztuką pianistyczną. Zob. Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, s. 213. List z 7 czerwca 1831, Genewa.

W innym liście do Reeve'a ten sam walc – tym razem grany przez pozytywkę – wywołuje w pamięci Krasińskiego wspomnienie Henrietty: [...] *wprawiam w ruch moją hebanową skrzynkę i słuchając „Ostatniej myśli Webera” z każdym dźwiękiem tej melodii coraz wyraźniej widzę ją [Henriette – przyp. M.S.], jej postać, rysy, uśmiech i ruchy*. Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, s. 569. [List z 21 listopada 1831, Genewa].

⁴⁹ *Ibidem*, s. 208.

⁵⁰ Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 1, s. 639. [List z 11 grudnia 1831, Genewa].

⁵¹ Szerzej na temat stosunku Krasińskiego do *Wolnego strzelca* oraz o romantycznej recepcji tej opery zob. M. Sokalska, *Opera a dramat...*, s. 37–44.

⁵² Zob. Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 2, s. 113. List z 4 kwietnia 1833, Warszawa.

poetą⁵³ – radzi przyjacielowi). Adam Szaleniec odzyska więc dzięki walcowi Webera pamięć, Henryk (a może i Zygmunt) dzięki pasażom *Wolnego strzelca* staną się prawdziwymi poetami⁵⁴. Muzyka jest niezbędna do tego, by wyzwolić natchnienie, natchnienie zrodzone dzięki muzyce jest zaś jedną z niewielu rzeczy, które potrafią wyrwać poetę ze spleenu, jaki nieraz u siebie diagnozował⁵⁵. Jak opisuje w liście do Gaszyńskiego, w owym stanie marazmu

Czasem tylko, kiedy Danielewicz siądzie i przegrywać zacznie, kiedy mi się wyda, że te żagle białe, że te wiosła czarne płyną i biją w zgodzie z jego muzyką, kiedy ten cały widok połączy się z dźwiękami w myśli mojej i pieśnią się stanie ożywioną, pieśnią błogosławieństwa i wielkości, dziękczynienia i uwielbienia, wtedy podnoszę myśl ku Bogu i domyślam się krain jeszcze piękniejszych, kształtów jeszcze bardziej żyjących, które czekają na ducha mego⁵⁶.

Wrażenia dźwiękowe muzyki rzeczywistej, granej przez ówczesnego towarzysza podróży Konstantego Danielewicza, płynnie łączą się w percepcji poety ze zjawiskami świata zewnętrznego. Białe żagle i czarne wiosła mogą być pogłosem neapolitańskiego pejzażu marynistycznego, ale także symbolicznym odwołaniem do widoku klawiszy fortepianowych. W ten sposób łączą się tu z sobą zmysł wzroku (kolorystyka, kształty, aura marynistyczna) i słuchu. Słuch ten zresztą nie jest jedynie zmysłem zewnętrznym, nie ogranicza się do odbioru muzyki granej przez przyjaciela. Drugą muzykę ma bowiem poeta we własnym wnętrzu. To muzyka jego myśli i jego pieśni. Dopiero połączenie tych wszystkich elementów – impulsu płynącego z wykonania muzycznego, piękna krajobrazu (które jednak samodzielnie nie jest

⁵³ *Ibidem*, s. 114.

⁵⁴ Jako nieco humorystyczne uzupełnienie tych dowodów wszechmocy muzyki przywołać można wzmiankę o koncertach Beethovena, wywołaną pytaniem o pożycie małżeńskie Edwina Hill Handleya: *Czy miodowy miesiąc skrył się już za horyzontem? Czy, gdy błąd chylił się ku zachodowi, nie powstrzymały go koncerty Beethovena?* Z. Krasiński, *Listy do Henryka Reeve*, t. 2, s. 233. [List z 3–9 kwietnia 1836, Rzym]. Żart ten, sugerujący, iż muzyka miałaby moc poskromienia nieuniknionego upływu czasu (jak w biblijnej opowieści o wstrzymaniu biegu słońca, Joz 10,12–13), odwoływał się do faktu, iż żona angielskiego prawnika, Delfina von Schauroth, była wybitną pianistką.

⁵⁵ *Wśród tej pychy stworzenia nie mogę się jednak rozbudzić, nie mogę dorwać się natchnień młodocianych, które niegdyś przy kominku i w izbie ciemnej zstępowały w duszę moją.* Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 99. List z 25 marca 1835, Neapol.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 99–100.

w stanie wywołać wrażeń odpowiednio mocnych, by pokonać opowijający poetę marazm ducha⁵⁷) oraz wewnętrznej muzyki⁵⁸ – zharmozonizowanych w całość zdolne jest wznieść myśl ku wyżynom inaczej dla niej niedostępnym. Nie są to jedynie wyżyny natchnienia, twórczości poetyckiej, ale przestrzeń metafizyczna.

Tak niesłychana waloryzacja cech muzycznych – wpływających na ocenę cudzego dorobku, łączonych z własnymi stanami emocjonalnymi – uwidoczni się raz po raz w języku listów Krasińskiego i musi w oczywisty sposób wpłynąć także na autokomentarze dotyczące własnej twórczości. Taką wypowiedź znajdujemy w liście do Gaszyńskiego, w którym – mimo użycia form trzeciej osoby – dostrzec należy wyznanie osobiste:

*[...] ale wiem, że go to często smuci, iż nie ma w obrębie ducha swego świata rytmu i muzyki. Stara się, jak może, prozę w pewien rytm ubierać, lecz co mu najgorzej dokucza, to że kiedy siędzie do klawikordu, nie może z klawiszów wywołać w dźwiękach i objawić sobie samemu wszystkich żądz serca; same fałszywe akorda idą spod jego ręki, a on pragnie harmonijnych, w tym symbol całego jego życia. Czasem jednak wypadnie przypadkiem dźwięk prawdziwy, głęboki i ten mu jest nadgroda za tysiąc ostrych, rozdzierających i gorzkich*⁵⁹.

⁵⁷ Temat ten powraca w korespondencji z Gaszyńskim, i to również w ujęciu muzycznym. Skarży się przyjacielowi, że jedyne, co mu pozostało, to *Błądzić po ulicach, nie sypiać po nocach, ledwo słyszeć co do mnie mówią; cierpieć wiecznie w głębi ducha, książkę do ócz zbolatych przyłożyć i odrzucić ją ze wstrętem; położyć się na sofie i słuchać muzyki Konstantego, by zaraz wstać w jakiejś rozpaczy, obudzonej pięknnością dźwięków, i prosić go, by przestał grać; w karty kilka minut pasować się z szyderskim, niewidomym losem i karty rzucić na stół w nudzie [...]*. Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 120. List z 22 maja 1836, Rzym. Kolejny raz spotykamy się tu z wizją muzykującego Konstantego Danielewicza oraz z przekonaniem o roli muzyki jako katalizatora pewnych doznań. Wśród opisanych aktywności muzyka zajmuje miejsce pośrednie, pomiędzy całkiem przyziemnymi i całkiem realistycznymi czynnościami z pierwszej części zdania, a metaforą gry z losem w kulminacji. Spacerzy, rozmowy, lektura wywołują znużenie, wstręt, czy nawet fizyczne odczucie bólu, ale to dopiero muzyka pozwala nazwać swoje odczucia rozpaczą. Poeta spodziewa się kojącego i uspokajającego działania muzyki, ale piękno jej dźwięków tym mocniej uzmysławia rozpacz, w jakiej się znajduje.

⁵⁸ Można mówić o względnie stałym przekonaniu poety o istnieniu owej wewnętrznej muzyki, czego świadectwa rozsiane są po jego korespondencji, czy to w formie wzmianek o duchowych odczuciach wywoływanych przez muzykę, czy jeszcze bardziej dosłownie, jak w liście do Delfiny, gdy opisuje swoją tęsknotę za jej śpiewem. *Jakaż to muzyka wewnętrzna rodziła się pod tą zewnętrzną! Każda nuta spod palców Twych iskrą się stawiała w sercu moim i paliła się tam na ofiarę kadzidlana Bogu, idei i Tej, która tak Bogu i idei służyć uczyła!* Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 2, s. 263. List z 25 stycznia 1844, Łaziska.

⁵⁹ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 147–148. List z 9 stycznia 1837, Wiedeń. O tym, że Krasiński ma na myśli samego siebie, świadczy wspólna myśl wyrażona

Ból niemożności wyrażenia siebie – zarówno w słowie, jak i w dźwięku – pochodzi z tego samego źródła, z wewnętrznego braku rytmu i muzyki. Trudno się więc dziwić, że postulat muzycznej harmonii jako ostatecznego celu literatury tak często będzie powracał w jego wypowiedziach. Jak widać, spotkanie z „muzyką – praktyką” nie przyniosło Krasińskiemu spodziewanego sukcesu artystycznego, możliwości wyrażenia siebie poprzez muzyczne wykonawstwo. Podobnie „muzyka – poetyka” prowadzić go może do smutnej konstatacji, iż ceniona przez niego najwyżej sztuka, uznawana za źródło natchnienia i warunek *sine qua non* poezji, jest mu niedostępna, choć tak mocno ją odczuwa, rozumie jej sens i potrzebę:

Gdybym miał moc harmonijnego łączenia dźwięków – napisze Krasiński do Delfiny w jednym z najpiękniejszych listów miłosnych – jak to czuję w głębi mej istoty, byłbym człowiekiem, który stałby się nieśmiertelny na tej ziemi wyrażając muzyką to, co czuję do Ciebie, me serce. [...] Rzuciłbym jedne akordy na drugie, aż grzmot ten stałby się wyrazem Boga⁶⁰.

Muzyka – metafizyka

Pojęcie metafizyki, którym będę się tu posługiwać, ma charakter czysto umowny, metaforyczny raczej niż konkretny, i nie odwołuje się bliżej do żadnej z doktryn filozoficznych. W przypadku muzycznych odniesień w wypowiedziach epistolarnych Krasińskiego owa metafizyka będzie się wiązać z przekonaniem, że muzyka ma zdolność przekraczania fizycznego wymiaru rzeczywistości, czego świadectwem było już wiele cytowanych wcześniej wypowiedzi. Z jednej strony muzyka może się więc stać źródłem poetyckiego natchnienia, z drugiej – objawieniem owej „innej” sfery: emocjonalnej (wówczas muzyka pojmowana byłaby jako najdoskonalszy wyraz uczuć) lub też bardziej sakralnej, sfery obja-

w tym liście oraz w wierszu *Bóg mi odmówił*, który cytował w liście z 7 lipca 1836 i do którego odwoływał się w liście z 5 kwietnia 1837.

⁶⁰ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 173. [List z 25 lutego 1840, Rzym]. Fragment ten jest tłumaczeniem własnym Krasińskiego z francuskiego. Także dalszy ciąg opisu podporządkowany jest metaforze tworzenia muzycznego: *dałbym dźwięcząć nutom, zawsze śpiewnie i coraz ciszej, jak modlitwa prosząca o śmierć, a kiedy by melodia zamarta, kiedy by wszelki śpiew ustał, kiedy by ludzie nie słyszeli nic, znaczyłoby to, że się potoczyłem z Tobą [...] zniknąłem w Tobie!*

wienia boskiego. Zawsze jednak pozawerbalny charakter muzyki jest tą jej cechą, która pozwala na transgresję.

Dosłowną wykładnię tego poglądu zawiera słynny list do Gaszyńskiego, w którym Krasieński stwierdza:

*Jestem przekonany, że muzyka najwyższą jest mową ludzkości łączącą nas z zaświeciem duchów, wyrażającą wszystkie uczucia, na które słów nie mamy, na które przyczyn znaleźć nie mogę. Muzyka jest to wyjęcie z siebie tego, co najwięcej boskiego mamy, i postawienie przed sobą. Stąd pochodzi, że muzyka ze wszystkich ludzkich rzeczy najmniej w przestrzeni, najwięcej w czasie żyje i najbardziej ruchomą jest, chwilową, znikomą. Kiedy wstąpisz na jej fale, uczujesz jaka różnica zachodzi między światem płynności, a światem miąższości, między ruchem, biegiem, a bryłami. I to, co w sercu Twoim może śpi dotąd, czekając przebudzenia, wstanie wtedy jak Afrodyta z wód morskich!*⁶¹

Muzyka rozumiana jest tu jako sztuka absolutna, nieskrępowana pętami materii, pozwalająca człowiekowi na kontakt ze sferą metafizyki. W przeciwieństwie do innych sztuk, które związane są ze światem fizycznym poprzez swoje tworzywo (farby, kamień, drewno, nawet język), jedynie dźwięki muzyki są nienamacalne, czym zbliżają się do zjawisk świata duchowego. To pozwala Krasieńskiemu odwołać się do podziału na sztuki przestrzenne i czasowe⁶², spośród których to właśnie muzyka nosi w sobie boski pierwiastek płynności, ulotności. Tego rodzaju inspiracji poeta musi poszukiwać, by obudzić w sobie doznania duchowe; po raz kolejny okazuje się, że z dźwięków muzyki narodzić się może prawdziwa sztuka poetycka, choć po części obdarzona walorami dostępnymi muzyce.

⁶¹ Z. Krasieński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 149–150. List z 9 stycznia 1837, Wiedeń.

⁶² W podziale tym słyszymy echa Lessingowskiego *Laokoon*, ale należy zauważyć, iż jest to sposób charakteryzowania sztuk popularny w tej epoce. Mochnacki, recenzując jeden z koncertów Lipińskiego, pisał, że *poeta swe natchnienie na papier przelewa, snycerz je w marmurze utrwa, malarz na płótnie; ale któż uchwyci z powietrza i dalszym prześle czasom albo i na teraz wyobrazić zdoła ów dźwięk, który z nicestwa czarodziejstwem sztuki wywołany, zarazem i powstaje, i znowu się w nic obraca?* I po chwili, omówiwszy podział na sztuki przestrzenne (malarstwo, rzeźba, taniec) oraz „mowne” (przedstawiające następstwa czasowe), zadał pytanie: *gdzież pomieścimy mamienie słuchu harmonią, wzniecanie śpiewem lubyh uczuć i potrącanie w głębi duszy wzniosłych wyobrażeń? Czy w czasie czy w przestrzeni? – Zdaje się, że poza obrębem obojga o całe misterstwo ma osobne miejsce w naturze; najpewniej, że w sercu człowieka i w skrytości myśli, którą właściwymi znakami wyraża.* M. Mochnacki, *Trzeci i czwarty koncert Karola Lipińskiego*, „Gazeta Polska” 1828, nr 42, cyt. za: *Antologia polskiej krytyki muzycznej*, oprac. S. Jarociński, Kraków 1955, s. 51.

Rozumowanie to znajdziemy w wielu miejscach korespondencji Krasińskiego, jak choćby w liście do Gaszyńskiego, gdy na marginesie uwag o *Agaj-Hanie* zadawał pytanie: [m]yśl bywa czasem, *ale rytm, ale muzyka, ale to, co kształtem swoim wdzięcznym przynęca ducha z niebios, ducha z głębin duszy, by się łacniej wcielił [...]* czyż kiedykolwiek objawi się cudem uszom⁶³, charakteryzując w dalszej części listu różnicę między poezją a prozą. Choć ze względu na temat tej wzmianki – z dziedziny poetyki – pomieścić się ona powinna raczej w rozważaniach wcześniejszych, jednak wizja muzyki i rytmu jako tych, które przyzywają ducha z niebios i pozwalają mu wcielić się w słowo, znów wskazują na odniesienia metafizyczne. Zdaniem Krasińskiego, w prozie również możliwy jest pewien rodzaj rytmu⁶⁴ i w ogóle wydaje się on bronić praw prozy poetyckiej, choć jednocześnie stanowczo potwierdza, że muzyka, rozumiana jako synonim poezji, jest jej cechą nieodzowną, odróżniającą ją od prozy, a zarazem pozwalającą na objawienie w sztuce pierwiastka boskiego.

Duchowy, a równocześnie uniwersalny charakter muzyki wiąże Krasiński nie tylko z jej zdolnością tworzenia poezji, lecz także nim tłumaczy poeta Delfinie wpływ muzyki na uczucia ludzkie:

*Och! Świat jest jako muzyka. Dwa tony ze sobą niezgodne trzeci godzi i masz akord jeden. Czy to nieprawda w muzyce? – Dysonanse i harmonie muzyki dlatego tak ogromnie działają na głębi uczucia naszego, że są formą przelotną prawdy wiecznie się dziejącej na świecie. Nie darmo mówią o harmonii sfer. Jest coś muzycznego w układzie astronomicznym tych gwiazd, co toczą się po błękitach. Gdyby Bóg rozpuścił materię, gdyby rozpadło się wszystko na proch najdrobniejszy, na idealny proch, porwany siłami ruchu w przestrzenie, wszechświat by się wtedy zamienił na muzykę!*⁶⁵

W dalszych zdaniach tego listu Krasiński sprowadza swoje rozumowanie z poziomu całkowitej abstrakcji do rejonów nieco bliższych konkretowi. Oto dowodzi, że skupienie w bryłę drgań głosu Delfiny spowodowałoby powstanie gwiazdy lub srebrnego księżycy okrytego zewsząd kwiatkami, z jakim płonącym na sobie wulkanem, który by zaczął krążyć po Twoim pokoju i głowę Ci opasał ruchomym wieńcem światła⁶⁶. Owo zej-

⁶³ Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, s. 156. [List z 30 kwietnia 1837, Wiedeń].

⁶⁴ Najciekawszym przypadkiem jest dla niego Biblia, łącząca rytm i nierytm. Jego zdaniem, ludzie żyjący w raju umieli połączyć *w tok jeden wolność prozy naszej i dźwięk starożytnych wierszy*. *Ibidem*, s. 157.

⁶⁵ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 80. List z 19 grudnia 1839, Rzym.

⁶⁶ *Ibidem*.

ście ku konkretowi powoduje więc ostatecznie powstanie urokliwego obrazu poetyckiego – Delfiny jako planety, wokół której satelitą krąży świetlisty księżyc jej głosu. W taki oto sposób platońska wizja harmonii sfer o muzycznym charakterze, sprowadzona do przykładu materialnego, rozsądza go, kreując wizję kosmiczną.

Teoria harmonii sfer Platona jest jedną z tych idei, które zdominowały myślenie Krasieńskiego o muzyce, czego świadectwa oczywiście były również widoczne w jego wypowiedziach poświęconych tematowi „praktyki” i „poetyki” muzycznej. Poeta niestrudzenie i w listach do różnych adresatów zajmował się uzasadnianiem tezy, iż życie duchowe i uczuciowe człowieka stanowi jedność z niematerialnym, duchowym aspektem wszechświata, muzyka jest zaś dowodem zarówno ludzkiej duchowości, jak i harmonii sfer niebieskich czy wreszcie boskiego absolutu. W jednym z listów relacjonował tę teorię Delfinie:

Niedawno wyczytałem gdzieś to zdanie Platona: „Przez muzykę rozumieć należy nie tylko śpiew i grę na różnych narzędziach, ale wszystko, co duszę zachwyca, unosi i sadza na Merkurego skrzydła; muzyką jest wszelka harmonia, w której się dusza rozpływa”. [...] Muzyka jest odbiciem na zewnątrz w danej chwili czasu tej nieskończonej muzyki, tego ładu i piękna, co wszechświata wewnętrzną spójnię stanowi! Dlatego to śpiew i gra tak wywołują natchnienie, tak uszczęśliwiają pierś, tak unoszą w niebo⁶⁷.

Krasieński wydaje się, jak Boecjusz, uważać „musica instrumentalis” za mglisty fizyczny odpowiednik idealnej „musica mundana” i „musica humana”. Między wnętrzem człowieka, boskim wszechświatem i czarno-białą klawiaturą fortepianu istnieje tajemnicza więź. Pozbawienie człowieka poczucia tej więzi i umiejętności wyrażenia jej w jedynym dostępnym mu tworzywie jest upośledzające. Są jednak muzyczne doznania i muzyczne arcydzieła, które potrafią przekroczyć ograniczenia muzyki tworzonej przez człowieka. Pozwalają one odbiorcy nie tylko na moment dotknięcia przestrzeni metafizycznej, lecz także udowadniają przynależność człowieka – w pewnym ograniczonym zakresie – do owej pozafizycznej sfery. W poniższym fragmencie, łączącym muzyczną

⁶⁷ Z. Krasieński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 433. List z 21 grudnia 1841, Monachium. Niemal dosłownie powtórzony został ten fragment w liście z Warszawy, 23 listopada 1843 (przypis do pierwszego z listów informuje, iż wobec zniszczenia oryginałów listów można jedynie przypuszczać, że wydawca posłużył się fragmentem z roku 1843 w celu uzupełnienia brakujących części listu z 1841).

praktykę (odwołanie do konkretnego dzieła muzycznego) i muzyczną poetykę słowa, Krasiński dochodzi do postawienia tezy, zgodnie z którą istnienie muzycznych arcydzieł jest dowodem nieśmiertelności, boskiego charakteru ludzkiej duszy. Teza ta prowadzi nas na powrót do *Requiem* Mozarta, które już uprzednio wspomniane było jako kompozycja wyjątkowo Krasińskiemu bliska⁶⁸:

[...] *czym ta muzyka Mozarta? Oto przejęciem się artystycznym, genialnym, zatem prawdziwym, bo gdzie duch w całej swej potędze tworzy piękno, tam musi być i prawda; myślą o pogrobowym świecie dusza jego pod formą muzyczną wtargnęła w nieznany raj i tam co pojęła, tu przyniosła! Gdyby tam nic nie było, powiedz, skąd by tu się taki akord wziął, mówiący o tym, co tam jest? Wtedy człowiek byłby Bogiem. Ale Bóg jest wieczny, a człowiek nim nie jest. Więc czymże jest, kiedy nie Bogiem, a Boga pojmuje? Musi być nieśmiertelny!* „*Requiem*” Mozarta jest jednym z najwyższych dowodów nieśmiertelności duszy!⁶⁹

⁶⁸ Msza Mozarta jest bodaj najczęściej przywoływanym przez Krasińskiego utworem muzycznym, a aluzje doń zawsze wykraczają poza czysto konwencjonalne znaczenie (nie służą na przykład podkreślanie własnej erudycji muzycznej lub charakteryzowaniu upodobania – do czego odwoływałam się w pierwszej części moich rozważań). W jednym z listów do Adama Soltana, dokumentujących etap fascynacji Joanną Bobrową, Krasiński posłużył się takim oto szeregiem analogii: *Co to jest Madonna? Czyż to nie najurodzawsze ciało i najczystsza dusza! Co Chrystus? – Najpiękniejszy i najcnotliwszy z ludzi! Co muzyka kościelna? Najsurowsze a zarazem najmelodyjniejsze dźwięki, jak np. w „Requiem” Mozarta.* Z. Krasiński, *Listy do Adama Soltana*, s. 198. [List z 24 lipca 1837, Frankfurt].

Także w późniejszym okresie *Requiem* należało do ulubionych przez niego pozycji repertuaru i widząc ten tytuł na plakatach, bez wahania udawał się na koncert – jak w Monachium w 1841 roku, o czym donosił Delfinie w liście z 1–2 grudnia 1841. Wreszcie w liście do tej samej adresatki posłużył się Krasiński analogią między okolicznościami pisania *Requiem* a własnym samopoczuciem: *Czyś słyszała o stanie, w którym był Mozart, gdy dokańczył „Requiem”? Coś podobnego ze mną, żaden czarny człowiek nie ukazał mi się, ale coś wewnątrz woła i każe mi się spieszyć. Coś niby mi grozi, spieszy ku mnie, czy przerwie samo dzieło, czy obali dzielnika samego, ale to pewna, że dziwny ten głos, nadzwyczajny ten stan [...].* Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 559. List z 17 lutego 1842, Monachium.

Wydaje się, że oprócz muzyki operowej, fortepianowej i wokalne (związanej z Delfiną i wykonywanej przez nią) Krasiński zdradzał szczególną predylekcję do utworów o tematyce religijnej, skoro charakteryzując swoją relację z ukochaną, posłużył się takim oto muzycznym porównaniem, odwołującym się do oratorium *Stworzenie świata* J. Haydna: *Tys w życiu moim, czym w ogromnej kompozycji Haydna moment, w którym światło wytryska. Ten moment muzyczny jest alfą i omegą całości.* Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 182. List z 18 [marca 1840], Molo.

⁶⁹ Z. Krasiński, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, s. 433–434. List z 21 grudnia 1841, Monachium.

Kraśińskiego koncepcja piękna, jak widać, rozwija się w odwołaniu do mocnej tradycji *kalokagatii*, muzyka zajmuje zaś szczególne miejsce pośród innych sztuk jako ta, która umożliwiała rozpoznanie przestrzeni metafizycznej. Muzyka nie jest więc jedynie ludzką sztuką, ale emanacją ducha, a zarazem czymś na kształt duchowej władzy poznawczej. Poprzez muzykę duch może wstąpić do raju i przynieść zeń świadectwo istnienia tego, co wieczne, boskie, ludziom niedostępne⁷⁰. *Passus o Requiem* Mozarta służy więc Kraśińskiemu do dywagacji na tematy bynajmniej nie muzyczne i pozwala sformułować uderzający wniosek: skoro człowiek jest zdolny do stworzenia czegoś tak doskonałego, jak akordy wspomnianej mszy żałobnej, to znaczy, że jego dusza jest nieśmiertelna i pojmuje Boga, choć sama nim nie jest.

Omawiając działalność Maurycyego Mochnackiego jako krytyka muzycznego, Leszek Polony podsumował pierwszy etap rozwoju polskiej romantycznej myśli muzycznej:

*Nieskończoność i harmonia jako źródła poezji a zarazem poetyczność i liryczność muzyki, jej charakter duchowy i „emblematiczny” (ergo symboliczny), wyraz uczucia i znaczenie estetyczne w muzyce, fantazja ponad zimną kalkulacją – oto najważniejsze kategorie pojęciowe owej romantycznej filozofii muzyki*⁷¹.

Bez względu na to, czy poglądy muzyczne Kraśińskiego są wynikiem jego własnych przemyśleń, czy raczej powstały na podstawie lektur (choćby prasowych, mamy wszak do czynienia z momentem narodzin polskiej refleksji na temat muzyki, w prasie zachodnioeuropejskiej podobnych recenzji i szkiców było zaś znacznie więcej), czy wreszcie zostały mu zaszczerpione przez liczne grono muzykujących przyjaciół, sposób, w jaki patrzy on na tę sztukę, jest modelowo romantyczny. Tak dokładnego wykładu romantyczno-poetyckiej teorii muzyki nie pozostawił po sobie żaden inny twórca ówczesnej polskiej literatury.

⁷⁰ Ubrany w szatę fikcji literackiej identyczny pogląd znajdziemy w opowiadaniu E.T.A. Hoffmanna *Kawaler Gluck*, którego bohater – duch kompozytora – skazany został na wiekiście błąkanie się po świecie za to, że mając dostęp do mistycznej krainy muzyki, zdradził zwykłym śmiertelnikom tę tajemnicę, objawiając ją w swoich kompozycjach.

⁷¹ L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność*, Kraków 1991, s. 69.