

Maria Cieśla-Korytowska
Uniwersytet Jagielloński

Karnawał i patos

Ein bekannter Autor ist bescheiden; das ist aber eben sein Unglück, daß niemand weiß, wie bescheiden man ist, da man von sich nicht sprechen und es sagen kann.

Słynny autor jest skromny; jego nieszczęście na tym właśnie jednak polega, że nikt nie wie, jak bardzo jest skromny, gdyż nie może tego powiedzieć sam o sobie.
Jean Paul Richter, *Flegeljahre*, tłum. własne

Zazwyczaj w literaturze (i nie tylko) mamy do czynienia z następującą kolejnością zjawisk: najpierw *serio*, potem *buffo*. Dzieje się tak zarówno w dziedzinie gatunków literackich, tematyki, jak i bohaterów literackich. I tak: poemat heroiczny miał stać się punktem odniesienia dla poematu heroikomicznego, a kultura (nie tylko współczesna) dostarcza licznych przykładów potraktowania *buffo* niegdysiejszych (po)ważnych postaci i zagadnień. Zdarzyć się jednak może i odwrotna kolejność, choć jest to chyba rzadsze zjawisko.

Norwid w *Promethidionie* jasno daje do zrozumienia, że forma, jaką przyjmuje, jest formą dialogu platońskiego: „Forma greckiego dialogu zdała mi się być najkorzystniejszą do zaszczerpienia głównych pojęć o powadze sztuki, bez czego niepodobna do rozwinięcia dalszego, w prozie historycznej i w prozie technicznej, przystąpić” (PW, III, 421).

Tak jednak nie jest: w moim odczuciu ani metoda elenktyczna, ani majeutyczna nie wydają się właściwym punktem odniesienia dla sposobu prowadzenia dialogu przez jego uczestników – nie będę się jednak skupiać na udowadnianiu tego. Postaram się natomiast ukazać inne możliwe konteksty Norwidowego dialogowania, współczesne mu i, przynajmniej w przypadku jednego z nich, z dużą pewnością mu znane. Będące zarazem, być może, wyjątkiem potwierdzającym regułę: przejścia od *buffo* do *serio*.

Pierwszym kontekstem (w kolejności cofania) byłyby publikowane przez Roberta Schumanna recenzje krytyczne dotyczące, między innymi, muzyki Chopina, w których krytyk przybiera pseudonimy – *persony* – dwóch różnych dyskutantów, braci Euzebiusza i Florestana.

Robert Schumann, o czym nie wszystkim wiadomo, był nie tylko kompozytorem, a nawet nie tylko krytykiem muzycznym, ale także autorem utworów literackich, co nie pozostaje bez znaczenia w przypadku wypowiedzianych się przezeń za pośrednictwem postaci wykreowanych i w poetycki niekiedy, zmetaforyzowany sposób – porównania z Norwidem narzucają się same. Istnieje jednak zasadnicza różnica między nimi: Schumann miał poczucie humoru i, jak tego dowodził wielokrotnie, dystans do samego siebie.

W 1833 roku skupił wokół siebie młodych artystów, którzy określali się mianem Davidsbündler – tworzyli Związek Dawida, w zamierzeniu byli twórcami stojącymi w opozycji do „filistrów, „burzujów”, „strasznych mieszczan”, jak będą ich określać nieco później nie tylko „cyganie”, zbuntowani artyści. Tego typu związki były popularne w romantyzmie, przykładem Bracia Serafiońscy (Serapionsbündler): krąg przyjaciół Ernsta T.A. Hoffmanna (i tytuł zbioru jego opowiadań), a krytyka „strasznych mieszczan”, ignorantów w dziedzinie sztuki itp. – powszechna. W przypadku Schumanna w skład Związku Dawida wchodzić mieli nie tylko aktualni i nieżyjący już twórcy, ale postaci fikcyjne, pośród których duże znaczenie miały te będące *aliasami* samego Schumanna. Było ich kilka, jednak najważniejszą rolę odgrywały wspomniane dwa skonstrastowane ze sobą charaktery, określane przez krytyka mianem Schelmenpaar (pary hultajskiej), stanowiące dwa oblicza jego samego: „Florestan der Wilde” (zapalczywy) i „Euzebiusz der Milde” (liryczny)¹. Był jeszcze Mistrz Raro – w jakimś sensie ich mentor i pośrednik między nimi, rozsądny i sceptyczny.

¹ „Florestan i Euzebiusz są moją podwójną naturą” – pisał Schumann – wspomina o tym Ernst Bücken (*Robert Schumann*, Köln 1940), za: I. Krawczyk, *Robert Schumann jako krytyk muzyczny*, w: R. Schumann, *O Fryderyku Chopinie*, przeł. E. Bobek i in., Katowice 1963, s. 9. Por. też słowa kompozytora na temat jego samego:

„Florestan den Wilden,
Eusebius den Mildem,
Tränen und Flammen
Nimm sie zusammen
In mir beide
Den Schmerz und die Freude”

(https://de.wikipedia.org/wiki/Florestan_und_Eusebius [dostęp: 18.05.2015]).

Warto zaznaczyć, że postaci Florestana i Euzebiusza pojawiły się już w pierwszym artykule Schumanna na temat Chopina: tekście z 1831 roku, opublikowanym w 49. numerze „Allgemeine Musikalische Zeitung”. Tym samym, w którym pojawiły się słynne słowa: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie”². Wygłosić je miał Euzebiusz.

805

ALLGEMEINE

806

MUSIKALISCHE ZEITUNG.

Den 7^{ten} December.N^o. 49.

1831.

Verbemerkung.

Wir gehen hier einmal über Ein Werk eines Beethoven's die etwa von einem jungen Mann, einem Zöglinge des neuen Zeits, der sich genannt hat die andere von einem angesehenen und würdigen Beethoven's der Eltern Schule, der sich nicht genannt hat: allein, wir versichern und haben es kaum nöthig, von einem überaus tüchtigen, willig und unerschrocken kritischen.

Wir meinen, durch diese Zusammenstellung nicht nur unsere Aufmerksamkeit auf den Verf. der zu besprechenden Werke auf ihre ungewöhnliche Weise an den Tag zu legen, sondern auch möglich, und ganz besonders, unseren geliebten Lesern zu muschlerly eigenen und höchst nützlichen Vergleichen Veranlassung zu haben, die mit ihrem grossen Namen eine Uebersetzung gewähren, die so viel Ansehendes hat, als das sie irgend einem denkenden Musikfreunde anders als höchst willkommen seyn könnte. Mit dem Werke in der Hand wird es wohl am glücklichsten gelingen.

Die Redaction.

L. Van K. Schumann.

Ein Opus II.

— — — Euzebiusz trat musikalisch heute zur Thüre herein. Da kommt das ironische Lächeln auf dem blossen Gesichte, mit dem er zu sprechen suchte, ich nun mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie Du weißt, einer von den schärfsten Musikmenschen, die aller Zeitkündige, Nein, aber vornehmlich schon wie lange vorher gekannt haben; das Schöne ist ihnen im andern Augenblicke nicht seltsam mehr; das Ungewöhnliche wird im Momente der Eigenheit. Euzebiusz hingegen, so schwermüthig als gelassen, nicht Hülfe nach Hülfe aus; er faßt schwerer; aber sicherer an, geniesst schmerz, St. Meyer.

aber langsamer und flüchtiger; dann ist auch sein Rudiment strenger und sein Vortrag im Klavierstücke besonnen; aber auch matter und mechanisch vollendet, als die Florestan's. — Mit den Worten: „Hut ab, ihr Herren, ein Genie,“ legt Euzebiusz ein Musikstück auf, das wir leicht als ein Data aus dem Händl'schen Odeon erkennen. Den Titel dürfen wir weiter nicht sehen. Im Mittlere gedankten im Besize diese verkleinerte Genies der Musik ohne Titel hat etwas Geniebetriebe. Euzebiusz schreit nicht, bei jeder Compunct seiner et-gedanklichen Notengezählungen für das Auge; Beethoven nicht anders auf dem Papier, als Mozart, etwa wie Jean Paul'sche Form anders, als Gluck'sche. Hier aber war mit, als hätte ich nicht hinter fremde Augen, Blüthenaugen, Basiliskenaugen, Flammenaugen, Mähdämonen wendern; ist, in mehreren Stellen wird es leichter — ich gleiche Mozart's. La et daren la mano“ durch hundert Accordes geschlungen zu sehen, Capretto sehen nicht unbedingt wie amüsiert, und Don Juan fog im wissnen Mangel vor mir verbleib. „Non spira!“ meine Florestan lachend zu Euzebiusz, „wie weichen Dir die Ohren und um die Augen schweben!“ Euzebiusz greift in eine Feuerstange gedrückt hüten wir an. Euzebiusz spielte wie begeistert und führt unwillig Genies des Irrengeistes Leben vorüber; es ist, als wenn der frische Geist der Augenblicke die Finger über ihre mechanisch klügelnde. Freylich kommt Florestan's ganzer Beyfall, ein seliges Lächeln abgerichtet, in nichte als in dem Worten dass die Variationen etwa von Beethoven oder Franz Schubert seyn könnten, wären sie nämlich Klavier-Virtuosen gewesen — wie er aber nach dem Titelblatte fährt, weiter nicht ist, als:

La et daren la mano, varié pour le Piano-forte par Frederic Chopin, Opus II, und wie wie beyde vorwunderl merkwürdig als Opus ewig und wie Euzebiusz hinneigt! Wien, bey

49

Fot. 1. Artykuł Schumanna o Chopinie w „Allgemeine Musicalische Zeitung”.

Zacytujmy początkowy fragment tego artykułu, bo w nim zarysowują się wyraźnie charaktery obydwu postaci, dwóch *alter ego* Schumanna:

Niedawno Euzebiusz cichaczem przekroczył próg moich drzwi. Znasz ironiczny uśmiech na jego bladej twarzy, którym usiłuje wzbudzić zainteresowanie. Siedziałem z Florestanem przy fortepianie. Florestan, jak wiesz, należy do tych rzadkich ludzi muzyki, którzy jakby przeczuwają wszystko przyszłe nowe i niezwykłe. Dzisiaj jednakże czekała go niespodzianka. Ze słowami „Zdejmijcie kapelusz, panowie, oto geniusz” Euzebiusz rozłożył

² Zob. „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1831, Jg. 33, No. 49, s. 806, <https://books.google.pl/books?id=22EPAAAAAJ&pg=PA836&lpg=PA836&dq=allgemeine+musikalische+zeitung+1831+text&source=bl&ots=gxnYg63Mhm&sig=Df4XNI-y52BCz6YXeFbkS72aAC9A&hl=pl&sa=X&ved=0CECq6AEwBWoVChMI35yC9Z-zWyAIVRYosCh16QZw#v=onepage&q=hut%20ab&f=false> [dostęp: 22.05.2015].

przed nami dzieło muzyczne [...]. „Teraz zagraj” rzekł Florestan. Euzebiusz grał, a my przysłuchiwaliśmy się, wciśnięci we wnękę okna. Euzebiusz grał jak w natchnieniu, przedstawiając nam niezliczone postacie z najprawdziwszego życia [...]. Rozgrzani winem, Chopinem i rozmową poszliśmy do mistrza Raro, który dużo się śmiał i okazał małe zainteresowanie op. II. „Znam ja bowiem was i wasz nowoczesny entuzjazm – przynieście mi kiedyś tego Chopina”.

W zakończeniu tego tekstu do głosu dochodzi poetyzujący charakter Florestana, który finał *Wariacji* porównuje do ostatniego momentu zachodu słońca nad alpejskimi szczytami – by usłyszeć od narratora, Juliusza, wedle podpisu będącego jeszcze innym *alter ego* Schumanna, że jego „osobiste uczucia są może nieco subiektywne; ale – gdy tak niewiele potrzeba geniuszowi Chopina, chylę czoło przed tym geniuszem, przed jego dążeniami i mistrzostwem”. Całość kończą ironicznie brzmiące słowa: „Potem zasnęliśmy”³.

³ R. Schumann, *Opus II* (1831), w: tegoż, dz. cyt., s. 17–19. Artykuł dotyczy *Wariacji B-dur* Chopina na temat „Là ci darem la mano” Mozarta. Wszystkie dalsze cytaty w języku polskim pochodzą z tego wydania, będę podawać tylko numery stron, z których pochodzą cytaty. Por. oryginał: „Eusebius hat neulich leise zur Türe herein. Du kennst das ironische Lächeln auf dem blassen Gesichte, mit dem er zu spannen sucht. Ich sass mit Florestan am Klavier. Florestan ist, wie du weisst, einer von den seltenen Musikmenschen, die alles Zukünftige, Neue, Ausserordentliche schon wie lange vorher geahnt haben; das Seltsame ist ihnen im andern Augenblicke nicht seltsam mehr; das Ungewöhnliche wird im Moment ihr Eigentum. Eusebius hingegen, so schwärmerisch als gelassen, zieht Blüthe nach Blüthe aus; er fasst schwerer, aber sicherer an, genießt seltener, aber langsamer und länger; dann ist auch sein Studium strenger und sein Vortrag im Klavierspiele besonnener, aber auch zarter und mechanisch vollendeter, als der Florestans. – Mit den Worten: “Hut ab, ihr Herren, ein Genie”, legte Eusebius ein Musikstück auf, das wir leicht als einen Satz aus dem Haslinger’schen Odeon erkannten. Den Totel durften wir weiter nicht sehen. [...] “Nun spiel’s”, meinte Florestan lachend zu Eusebius, “wir wollen Dir die Ohren und uns die Augen zuhalten”. Eusebius gewährte; in eine Fensternische gedrückt hörten wir zu. Eusebius spielte wie begeistert und führte unzählige Gestalten des lebendigsten Lebens vorüber [...]. Erhitzt vom Wein, Chopin und Herreden, gingen wir zum Meister Raro, der viel lachte und wenig Neugier zeigte nach dem Opus zwey: “denn ich kenn’Euch schon und euren neumodischen Enthusiasmus von Herz und Hünten – nun bringt mir nun den Chopin einmal her”. [...] diese Privatgefühle sind vielleicht zu loben, da sie bund sind; aber so subjektiv sie dennoch bleiben und so wenig Absicht Chopin seinem Genius abzulauschen braucht, so beug’ich doch mein Haupt seinem Genius, seinem festen Streben, seinem Fleissee und seiner Fantasie. Hierauf entschliefen wir”, „Allgemeine Musikalische Zeitung” 1831, Jg. 33, No. 50, s. 805–808, <https://books.google.pl/books?id=22EPAAAAAYAAJ&pg=PA836&lpg=PA836&dq=Allgemeine+Musikalische+Zeitung+1831&source=bl&ots=gxnYi58Kei&sig=elDs-WCKlFtze7nISsPsTQnE1lQ&hl=p1&sa=X&ved=0CCQQ6AEwAWoVChMlpb3avPLbyAIVSY8sCh1eGwRM#v=onepage&>

W tekście tym Schumann, rozdzielając głosy na Florestana, Euzebiusza, mistrza Raro i Juliusza (narratorskie „ja”), werbalizuje narrację muzyczną *Wariacji* i wyraża – pośrednio – entuzjazm dla nowo poznanej kompozycji Chopina, a także charakteryzuje postaci Florestana, Euzebiusza i Raro, tworząc zarazem literacką scenkę rozgrywającą się między przyjaciółmi – artystami. Wszystko to w króciutkim tekście, który z trudem nazwać by można recenzją – raczej nowelą w duchu, zaryzykując porównanie, Norwidowych *Czarnych kwiatów* – gdyby w tym ostatnim utworze było obecne poczucie humoru.

Interesujący motyw pojawia się w recenzji obydwu koncertów Chopina z 1836 roku. Co prawda pierwszy z „recenzentów”, Florestan, zgodnie ze swoim temperamentem i założeniami członków Związku Dawida, kieruje swoją opinię do recenzentów prasowych, których sensowność działań kontestuje, nawołując do słuchania muzyki, zamiast pisania i czytania krytyki: „najlepszym sposobem mówienia o muzyce jest milczenie” (s. 23)⁴. W drugiej części tej recenzji, pióra Euzebiusza, który określa Florestana mianem „narwańca”, myśl ta jest rozwinięta i, zgodnie z temperamentem również i tego „autora”, wyłożona spokojniej, obszerniej i z większym dystansem:

Gdyby się działo według życzeń Florestana, byłby on w stanie powyższe nazwać recenzją, ba, zamknąć tym całą gazetę. Winien on jednakże pamiętać, że wobec Chopina, o którym dotychczas nic w naszych książkach nie napisaliśmy, mamy jeszcze do spełnienia jeden obowiązek i że świat mógłby nasze milczenie z szacunku w końcu inaczej rozumieć. Bo o ile brak dotychczas słów uwielbienia (najpiękniejsze uwielbienie stało się jego udziałem w tysiącu sercach), to moim zdaniem przyczyna tkwi z jednej strony w obawie, ogarniającej człowieka przy przedmiocie, nad którym nasze zmysły zatrzymują się najczęściej i najchętniej, bo że nie będziemy zdolni mówić współmiernie do

q=Allgemeine%20Musikalische%20Zeitung%201831&f=false [dostęp: 22.05.2015]. Polskie tłumaczenie tego fragmentu jest niewierne: fragmenty zdań są opuszczone bez zaznaczenia (lub „streszczone”), tłumacz dodał też fragmenty, których nie ma w oryginale.

⁴ „[...] beste Art, über Musik zu reden, die, zu schweigen”; „Neue Zeitschrift für Musik” 1836, Bd. 4, No. 33, s. 137. Niemiecki oryginał został przytoczony na podstawie faksymiliów oryginalnych wydań tego czasopisma pisanego gotykiem i poddany transliteracji z zachowaniem oryginalnej pisowni, https://books.google.pl/books?id=qussAAAAYAAJ&pg=PA138&dq=allgemeine+musikalische+zeitung+kanone+blumen&hl=pl&sa=X&ved=0CCUQ6AEwAWoVChMI__KDj7TWyAIVAY8sCh19LAsV#v=onepage&q=allgemeine%20musikalische%20zeitung%20kanone%20blumen&f=false [dostęp: 18.05.2015].

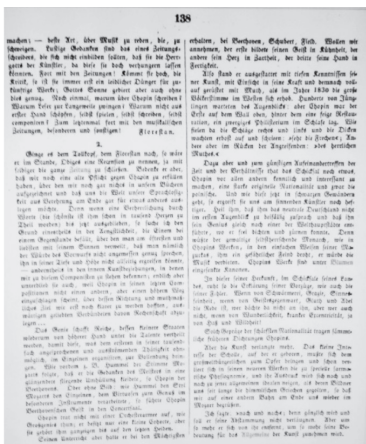
godności tego przedmiotu, że nie potrafimy wszechstronnie ogarnąć jego wysokości i głębi, z drugiej strony – w wewnętrznych względach artystycznych, które żywimy w stosunku do tego kompozytora; wreszcie również w tym, że Chopin w swoich ostatnich kompozycjach wybrał nie inną, lecz wyższą drogę, o której kierunku i domniemanym celu mamy nadzieję zdobyć jaśniejsze pojęcie i wówczas złożymy sprawozdanie kochanym sprzymierzeńcom. Geniusz tworzy krainy, których mniejsze państwa są z kolei dzielone wyższą ręką między talenty, aby zorganizowały w szczegółach, dokonały do końca tego, co dla pierwszego w jego tysiącokrotnie eksponowanej i promieniującej działalności jest niemożliwe (s. 23–24)⁵.

Ten pomysł, żeby o rzeczach ważnych (tu: o sztuce, o artyście) nie mówić, a raczej milczeć, brzmi nam znajomo, choć – a może właśnie dlatego – rozwinięty jest u Norwida w cały system „ciszy”, „milczenia”, „bieli”.

To w tej recenzji pojawia się też, pod piórem refleksyjnego Euzebiusza, poza często cytowanymi (na ogół bez podania autora) słowami o armatach ukrytych w kwiatach, myśl o znaczeniu tego faktu, że Chopin jest Polakiem, że naznaczenie polsnością znajduje odbicie w jego twórczości, ale że, zarazem, zostało ono – zostaje – powinno zostać – jak to określił Norwid, „podniesione do ludzkości”:

[...] jedno, co różni Chopina od innych, co czyni go interesującym: silną i oryginalną narodowość, mianowicie polską. I gdy ona obecnie w czarną żałobę spowita, tym gwałtowniej ogarnia nas wzruszenie przy dumającym artyście. [...]

⁵ „Ginge es dem Tollkopf, dem Florestan nach, so wäre es im Stande, Obiges eine Recension zu nennen, ja mit selbiger die ganze Zeitung zu schließen. Bedenke er aber, daß wir noch eine alte Pflicht gegen Chopin zu erfüllen haben, über den wir noch gar nichts in unsern Büchern ausgezeichnet und daß uns die Welt unsere Sprachlosigkeit aus Berehrung am Ende gar für etwas anderes auslegen möchte. Denn wenn eine Verherrlichung durch Worte (die schönste ist ihm schon in tausend Herzen zu Theil worden) bis jetzt ausgeblieben, so suche ich den Grund einestheils in der Aengstlichkeit, die Einem bei einem Gegenstande befällt, über den man am öftersten und liebsten mit seinem Sinnen verweist, daß man nämlich der Würde des Vorwurfs nicht angemessen genug sprechen, ihn in seiner Tiefe und Höhe nicht allseitig ergreifen könnte, andertheils in den innern Kunstbeziehungen, in denen wir zu diesem Komponisten zu stehen bekennen; endlich aber unterblieb sie auch, weil Chopin in seinen letzten Compositionen nicht einen andern, aber einen höhern Weg einzuschlagen scheint, über dessen Richtung und muthmaßliches Ziel wir erst noch klarer zu werden hoffen, auswärtigen geliebten Verbündeten davon Rechenschaft abzulegen... Das Genie schafft Reiche, dessen kleinere Staaten wiederum von höherer Hand unter die Talente vertheilt werden, damit diese, was dem ersteren in seiner tausendfach angesprochenen und ausströmenden Thätigkeit ohnmöglich, im Einzelnen organisieren, zur Vollendung bringen”, tamże, s. 138.



Fot. 2. Czasopismo „Neue Zeitschrift für Musik” 1836, Bd. 4, No. 33, s. 137.

gdyby potężny, samowładczy Monarcha z północy wiedział, jak niebezpieczny wróg grozi mu w dziełach Chopina, w tych prostych melodiach jego mazurków, zabroniłby tej muzyki. Dzieła Chopina to armaty ukryte w kwiatach [wyróżnienie M.C.K.]. W jego pochodzeniu, w losie jego kraju, tkwi przyczyna zarówno jego zalet, jak i błędów. [...] Takie najbardziej wyraźne znanie narodości niosą wszystkie wcześniejsze utwory Chopina. Lecz sztuka wymaga więcej. Mały interes ziemi ojczystej, na której się urodził, musiał być poświęcony interesom kosmopolitycznym i już w nowszych dziełach zatracza się, lecz nazbyt specyficzna sarmacka fizjonomia i jej wyraz stopniowo skłania się do tego ogólnego ideału, za którego twórców uważa się boskich Greków [...]. Powiedziałem „stopniowo”, bo zupełnie nie wyprze się i nie powinien wyprzeć się swego pochodzenia. Lecz im więcej oddala się od niego, tym większego znaczenia nabiera dla ogólnej sztuki. Gdybyśmy chcieli powiedzieć parę słów o znaczeniu, jakie już częściowo zdobył, to musielibyśmy stwierdzić, że doszedł on do świadomości, której ugruntowanie wydaje się coraz bardziej konieczne: a mianowicie, że postęp naszej sztuki warunkowany jest osiągnięciem artystów poziomu duchowej arystokracji, w myśl której znajomość niższego rzemiosła jest nie tylko wymagana, lecz również przewidziana i nikt w jej szeregach nie może być dopuszczony, kto nie wykaże tyle talentu, by samemu dokonać tego, czego żąda się od innych (s. 24–25)⁶.

⁶ „[...] Chopin von allen anders kenntlich und interessant zu machen, eine starke originale Nationalität und zwar die polnische. Und wie diese jetzt in schwarzen Gewändern geht, so ergreift sie uns am finnenden Künstler noch heftiger. [...] Denn mußte der gewaltige selbstherrlichende Monarch, wie in Chopins Werken, in den einfachen Weisen seiner Mazurkas, ihm ein gefährlicher Feind droht, er würde die Musik verbieten. Chopins Werke sind unter Blumen eigensente Kanonen. In dieser seiner Herkunft, im Schick-

Można by dodać – *toutes proportions gardées* – umiejętności prostego stawiania stodoły, leżącej u podstaw architektonicznej „sztuki wyższej”.

Warto zwrócić uwagę na kilka szczegółów (poza skontrastowaniem głównych oponentów – Konstantego i Wiesława – oraz przywoływaniem „boskich Greków” jako ideału prostoty w sztuce w *Fortepianie Szopena* oraz w *Promethidionie*), które mogą umknąć uwadze przy rozważaniu podobieństw natury ogólnej, zwłaszcza dotyczących refleksji na temat sztuki, jej związków z narodowością twórcy, relacji technicznych umiejętności i genialnej, niepowtarzalnej intuicji twórczej i tym podobnych. Jeden z takich szczegółów pojawia się w recenzji etud Chopina z 1837 roku, podpisanej przez Euzebiusza – jest to wprowadzenie w porównaniu bardzo romantycznego motywu harfy eolskiej, obecnego zresztą w recenzjach Schumannna szczególnie często: „Wyobraźmy sobie harfę eolską o wszystkich tonacjach, które ręka artysty rozrzuca w różnych fantastycznych ornamentach, lecz tak, że wciąż słyszalny jest niższy głos podstawowy i delikatnie śpiewający głos wyższy – a uzyskamy przybliżony obraz jego gry” (s. 37)⁷.

Gdy zestawić z dwoma przytoczonymi wyżej cytatami fragment *Promethidiona*, zabrzmi on bardzo znajomo, zarówno gdy idzie o refleksję

sale seines Landes, ruht so die Erklärung seiner Vorzüge, wie auch die feiner Fehler. [...] Solch Gepräge der schärfsten Nationalität tragen sämtliche früheren Dichtungen Chopins. Aber die Kunst verlangte mehr. Das kleine Interesse der Scholle, auf der er geboren, mußte sich dem großweltbürgerlichen zum Opfer bringen und schon verliert sich in seinen neueren Werken die zu spezielle sarmatische Physionomie, und ihr Ausdruck wird sich nach und nach zu jener allgemeinen Idealen neigen, als deren Bildner uns seit lange die himmlischen Griechen gegoten [...] Ich sagte “nach und nach”; denn gänzlich wird und soll er seine Abstammung nicht versäugen. Aber um so mehr er sich von ihr entfernt, um so mehr seine Bedeutung für das Allgemeine der Kunst zunehmen wird. Sollten wir uns über die Bedeutung, die er zum Theil schon genommen, in schmalen Worten in etwas erklären, so müßten wir sagen, daß er zur Erkenntniß beiträge, deren Begründung immer dringlicher scheint: Ein Fortschritt unsrer Kunst erfolge erst mit einem Gewaltschritte der Künstler zu einer geistigen Aristokratie, nach deren Statuten die Kenntniß des niederen Handwerks nicht blos verlangt, sondern vorausgesetzt und nach denen Niemand zugelassen würde, der nicht so viel Talent mitbrächte, das selbst zu leisten, was er von Andern fordert”, tamże, s. 138–139.

⁷ „Denke man sich, eine Aeolsharfe hätte alle Tonleitern und es würde diese eine künstlerische Hand in allerhand phantastischen Verzierungen durcheinander, doch so, dass immer ein tieferer Grundton und eine weich fortsingende höhere Stimme hörbar – und man hat ungefähr ein Bild seines Spieles”, „Neue Zeitschrift für Musik” 1837, Bd. 7, No. 50, s. 199, https://books.google.pl/books?id=dApDAAAACAAJ&pg=PA28&lp-g=PA28&dq=neue+zeitschrift+f%C3%BCr+musik+1837&source=bl&ots=kVhGE-D7xLE&sig=4AnGSgSu7ifjMTGOtCelj_M2LMA&hl=pl&sa=X&sqi=2&ved=0CGA-Q6AEwCwOVChMI9sG3vJbXyAIVC74UCh2nywkr#v=onepagae&q=neue%20zeitschrift%20f%C3%BCr%20musik%201837&f=false [dostęp: 18.05.2015].

natury ogólnej (droga od ludowego przez narodowe do ogólnoludzkiego), jak i motyw szczegółowy:

Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi, przenikającej i ogarniającej Ludzkość całą – podnoszenie ludowego do Ludzkości nie przez stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości... oto jest, co wysłuchać daje się z muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową. Myśli, które jeszcze nie nadleciały na widnokrąg, szumią zdala skrzydłami niby arfy eolskie... (PW, III 464)

Istnieje jeszcze jedna zbieżność, choć mniej wyrazista, za to typowa dla romantyzmu: tłumaczenie wrażenia, jakie wywiera dzieło jednego rodzaju sztuki, przez dzieło – dzieła – zasady rządzące inną jej dziedziną. Norwid odwołuje się zarówno do dzieł plastycznych (malarstwa, rzeźby: „doskonałość peryklejska”), jak i do poezji (Dawid, Ajschylos); Schumann – głównie do poezji. Nie mam tutaj na myśli zleksykalizowanego już wówczas określenia Chopina mianem „poety fortepianu”, lecz konkretne odniesienia interpretacyjne:

Wszystkie etiudy są przecież znamionami odważnej, jemu właściwej siły twórczej, prawdziwymi dziełami poetyckimi, w szczegółach nie bez małych skaz, jednakże w całości potężnymi i wzruszającymi (s. 38)⁸.

Namiętny charakter Scherza już bardziej przypomina swego poprzednika: w każdym razie pozostaje ono dziełem nad wyraz pociągającym, nie bez racji można je *porównać z wierszem lorda Byrona, takie jest delikatne, takie zuchwałe, takie pełne czułości i pogardy* (s. 39)⁹.

I wreszcie recenzja z 1841 roku:

Aby nazywać się poetą, nie trzeba wydać grubych tomów; jednym dwoma wierszami możecie zyskać uznanie, a Chopin takie właśnie pisał. Wyżej wspo-

⁸ „Sind sie doch sämmtlich Zeichen der kühnen, ihm innerwohnenden Schöpferkraft, wahrhafte Dichtergebilde, im Einzelnen nicht ohne kleine Flecken, im Ganzen immerhin mächtig und ergreifend”, tamże.

⁹ „Das Scherzo erinnert in seinem leidenschaftlichen Charakter schon mehr an seinen Vorgänger: immerhin bleibt es ein höchst fesselndes Etüd, nicht uneben einem Lord Byronschen Gedicht zu vergleichen, so zart, so keck, so liebe wie verachtungsvoll”, „Neue Zeitschrift für Musik” 1838, Bd. 9, No. 45, s. 180, <https://books.google.pl/books?id=iAp-DAAAcAAJ&printsec=frontcover&dq=newe+zeitschrift+f%C3%BCr+musik+1838&hl=pl&sa=X&ved=0CB4Q6AEwAGoVChMlxJX5zprYyAIVywcsCh0bhAcl#v=onepage&q=newe%20zeitschrift%20f%C3%BCr%20musik%201838&f=false> [dostęp: 18. 05.2015].

mniane nokturny także do nich należą [...] Jako osobliwe dzieło należy jeszcze wspomnieć *Balladę*. Chopin już napisał jedną pod tym tytułem; jest to jedna z najdziwniejszych, najdziwniejszych jego kompozycji; ta nowa jest odmienna [...] nie mniej fantastyczna i pomysłowa. [...] Mówił on [...] że inspiracje do ballad zaczerpnął z kilku wierszy Mickiewicza. Na odwrót, mógłby poeta do jego muzyki bardzo łatwo znaleźć słowa; wzrusza ona najgłębiej (s. 44)¹⁰.

Recenzja ta (mamy się domyślać, że pióra Euzebiusza), kończy się takim oto stwierdzeniem, podkreślającym „arystokratyczny” charakter muzyki Chopina (pamiętamy dyskusję na temat „arystokratyzmu”, jaka toczyła się między Konstantym a Bogumiłem):

Wreszcie *Walc*, jest jak jego wcześniejsze tego rodzaju kompozycje, utworem salonowym najszlachetniejszego gatunku; Florestan sądził, że gdyby go zagrał do tańca, to wśród tancerek przynajmniej połowa musiałaby być hrabiankami. Ma rację, ten *Walc* jest na wskroś arystokratyczny (s. 45)¹¹.

Nie zapominajmy, że przytoczenie jedynie kilku fragmentów pism (recenzji) Schumanna, i to, z oczywistych względów, dotyczących Chopina, nie zobrazuje nam w całości ani metody, ani charakteru jego sposobu pisania i nie da pełnych podstaw do porównywania go z (niektórymi) dziełami Norwida (*Promethidionem* zwłaszcza, ale też z *Fortepianem Szopena* czy *Czarnymi kwiatami* na przykład). Jednak już przytoczone fragmenty pokazują, jak liczne są zbieżności zarówno problemowe (rola artysty, jego dzieła), tematyczne (muzyka Chopina), motywiczne (Grecja

¹⁰ „Ein Dichter zu heissen, braucht's ja auch nicht dickleibiger Bände; durch ein, zwei Gedichte kannst du dir den Namen verdienen, und Chopin hat solche geschrieben. Auch die Notturmo's, die oben erwähnt sind, gehören hierher. [...] Wir haben noch der Ballade als eines merkwürdigern Etüdes zu erwähnen. Chopin hat unter demselben Namen schon eine geschrieben, eine seiner wildesten, eigenthümlichen Compositionen; die neue ist anders als Kunstwerk unter jener ersten stehend, doch nicht weniger phantastisch und geistreich. Er sprach damals und davon, daß er zu seinen Balladen durch einige Gedichte von Mickiewicz angeregt worden sei. Umgekehrt würde ein Dichter zu seiner Musik wieder sehr leicht Worte finden können; sie rührt das Innere auf”, „Neue Zeitschrift für Musik” 1841, Bd. 15, No. 36, s. 141–142, https://books.google.pl/books?id=zuk2AQAAJ&pg=PA142-IA2&dq=neue+zeitschrift+f%C3%BCr+musik+1841&hl=pl&sa=X&ved=0CCYQ6AEwAWoVChMI4vuv_57YyAIVSN0sCh2FjQMg#v=onepage&q=neue%20zeitschrift%20f%C3%BCr%20musik%201841&f=false [dostęp: 22.05.2015].

¹¹ „Der Walzer endlich ist, wie seine früheren, ein Salonstück der nobelsten Art; sollte er ihn zum Tanz vorspielen, meinte Florestan, so müßten unter Tänzerinnen die gute Hälfte wenigstens Comtessen sein. Er hat recht, der Walzer ist aristokratisch durch und durch”, tamże.

jako ideał estetyczny), jak i koncepcyjne. Gdyby pokusić się o przywołanie jakichś innych zestawień, niewątpliwie to postawę Konstantego można by uznać za rodzaj (parodii?) postawy Florestana, zaś Bogumił stanowiłby odbicie postaci Euzebiusza. Warto także powtórzyć, że podobnie jak w *Promethidionie*, u Schumanna występują też inni dyskutanci, niekiedy przywołani z imienia, a przede wszystkim jest „ten trzeci”, nadrzędny niejako w stosunku do przeciwstawianych sobie osobowości reprezentujących odmienne poglądy, zainteresowania i temperamenty – mistrz Raro, jednoczący ich „w jedną osobę”¹².

Przy tym wszystkim między utworem Norwida a tekstami krytycznymi Schumanna istnieją ogromne różnice, wynikające z różnych założeń, celów, formy, środków perswazji itp. Największa z nich, moim zdaniem, polega na „tonie” wypowiedzi, co sygnalizowałam już wcześniej. O ile bowiem ton Norwida, uwzględniając nawet jego ironię w stosunku do poglądów niektórych dyskutantów oraz do projektowanego odbiorcy, jest na ogół wzniosłe patetyczny, o tyle u Schumanna znajdujemy elementy specyficznego humoru i autoironii, wiążące jego teksty (nie tylko zresztą w ten sposób) z niektórymi przynajmniej utworami Jeana Paula Richtera, o czym poniżej.

Pośród recenzji dotyczących twórczości Chopina znajdziemy też humoreskę na temat rzekomego (?) sprawozdania z „ostatniego historycznego balu artystów u redaktora”, w której tematy poważne przeplatają się z (dominującymi) elementami żartu, satyry, autoironii, a nawet lekkiego potraktowania tak skądinąd wenerowanego Chopina. Obrazek, stworzony przez Florestana, przedstawia sceny z balu, na którym był wraz z Euzebiuszem, a który urządzał pewien redaktor czasopisma muzycznego. Zawilości towarzyskie spowodowane są tym, że narrator chciał tańczyć (do muzyki Chopina!) z młodszą z córek domu, Bedą, podczas gdy starsza, Ambrozja, zagięła na niego parol. Do tego dochodzi niemiła sytuacja Euzebiusza, który omyłkowo, zamiast Florestana, dostał od Bedy kosza. W tle mamy muzykę Chopina. Oto fragmenty:

Od czasu zdobycia Warszawy, zauważyła moja tancerka [Ambrozja – M.C.K.] i ja tańczę stale ten taniec z obawą, że mógłby jakiś Kozak wpaść z ukazem –

¹² Sam Schumann tak skomentował te postaci w liście do Heinricha Dorna z 14 września 1836 roku: „Florestan und Euseb ist meine Doppelnatur, die ich wie Raro gern zum Mann verschmelzen möchte”, https://de.wikipedia.org/wiki/Florestan_und_Eusebius [dostęp: 18.05.2015].

biedni Polacy! Westchnęła – moja Beda [siostra – M.C.K.] nigdy nie gra Chopina bez łez... (Ja) Jak szlachetnie pani odczuwa, – i jak układnie melodyjny jest również ten polonez nowego polskiego kompozytora, który właśnie tańczy. [...] Następnie odszukałem młodszą siostrę i poprosiłem ją do walca Chopina. Wydało mi się cudem, że ów anioł, którego dziś po raz pierwszy widziałem, przyrzekł mi ten taniec, i w ogóle dlatego, że mnie rozdrażniony Euzebiusz uprzedził krótko przed tym, iż jemu, mocno zaczerwieniona, odmówiła. [...] Ledwo usłyszała to nazwisko [Chopina], spojrzała na mnie po raz pierwszy swoimi dużymi, dobrymi oczyma. „I pan go zna?” Potwierdziłem. „I pan go słyszał?” Jej postać stawała się coraz bardziej wzniosła. „I pan go słyszał mówiącego?” Kiedy jej teraz powiedziałem, że niezapomnianym obrazem jest już jego sylwetka podobna do marzącego wieszczka przy fortepianie i jakby się podczas jego gry czuło wyśnionym przez niego snem, i jaki to on ma niewinny zwyczaj przejeżdżania po zakończeniu gry jednym palcem po gwizdzącej klawiaturze, jakby siłą odrywał się od swego marzenia i jak to kruche życie musi szanować – przytuliła się do mnie z rosnącą bojaźliwą radością chcąc wiedzieć o nim coraz więcej i więcej. Chopinie, piękny złodzieju serc, nigdy ci nie zazdrościłem, ale w tym momencie naprawdę bardzo. „Czy będę dziecinna” powiedziała po zakończeniu tańca, „jeśli panu wyznam, że narysowałam, pomimo że nigdy go nie widziałam, jego obraz; przyniosę go panu i powie mi pan, czy dobrze utrafony – ale nigdy nikomu nic o tym?” [...]. Obraz był namalowany znakomicie, głowa, z wyjątkiem rewolucyjnego rysu koło ust Chopina, prawie podobna, postać raczej trochę za wysoka (s. 31–32)¹³.

¹³ „Seit der Eroberung von Warschau, bemerkte meine Tänzerin, tanze auch ich diesen Tanz immer mit einer Furcht, es möchte etwa ein Kosak eintreten mit einem Verdict – die armen Polen! seufzte sie, – meine Beda spielt Chopin nie ohne Thränen. (Ich) Wie edel Sie fühlen, – und wie artig melodios ist auch die Polonaise dieses neuen polnischen Componisten, die wir so eben tanzen. [...] Mein Nächstes war, Beda, die jüngere Schwester, zum Chopin’schen Walzer aufzusuchen. Wunder nahm es mich, daß mir der Engelskopf, den ich heute zum erstenmal sah, zusagte, den Tanz nämlich und überhaupt, da mir Eusebius einen Augenblick zuvor verstimmt genug gesagt, sie hätte ihm ihn hoherröthend verweigert. [...] Kaum, daß sie den Namen [Chopin] gehört, als sie mich zum erstenmal ganz anblickte mit großen guten Augen. „Und Sie kennen ihn?“ Ich gab zu. „Und haben ihn gehört?“ Ihre Gestalt ward immer höher. „Und haben ihn sprechen gehört?“ Und wie ich ihr jetzt erzählte, daß es schon ein unvergeßlich Bild gäbe, ihn wie einen träumenden Seher am Clavier sitzen zu sehen, und wie man sich bei seinem Spiele wie der von ihm erschaffene Traum vorkäme, und wie er die heillose Gewohnheit habe, nach dem Schlusse jedes Stückes mit einem Finger über die pfeifende Claviatur hinzufahren, sich gleichsam mit Gewalt von seinem Traum loszumachen, und wie er sein zartes Leben schonen müsse, – schmiegte sie sich immer ängstlich freudiger an mich an und wollte mehr und mehr über ihn wissen. Chopin, schöner Herzensräuber, niemals beneidete ich dich, aber in dieser Minute wahrhaftig stark. [...] „Bin ich kindisch,“ sagte sie am Schlußstretto, „wenn ich Ihnen gestehe, daß ich mir, ohne ihn je gesehen zu haben, sein Bild gemalt, – und holen will ich’s Ihnen, und sagen Sie mir, ob ich recht getroffen, – und ja Niemandem etwas davon?“ [...] sich in solcher Musik an solcher Seite zu ergehen, auf Strahlenfittchen mit solchem Mädchen durch’s Blau zu schweben, – kaum hielt ich mich vor Schwindel. [...] „an seinem Korb wäre ich Schuld; der Vater Redacteur hätte Beda’n ausdrücklich

Florestan, mimo że powinien był zatańczyć z Ambrozją, tańczy z Bedą, gdyż „znaleźć się przy takiej muzyce u jej boku, z taką dziewczyną unosić się na promiennych skrzydłach poprzez błękit – ledwo oparłem się zawrotowi głowy” (s. 33). Niestety, Beda odmawia w pewnej chwili dalszego tańca z Florestanem, a Euzebiusz mówi mu,

że jego kosz, to moja wina; ojciec redaktor podobno najwyraźniej zakazał Bedzie tańczyć ze mną (Florestanem), ponieważ jestem arcyromantykiem, trzy czwarte Fausta, przed którym należy się strzec, jak przed kompozycją Liszta – Beda z uwagi na nasze podobieństwo zamieniła nas prawdopodobnie i dała kosza jemu, choć był on właściwie dla mnie przeznaczony [...]. A jednak temu wszystkiemu tylko Chopin winien (s. 33–34).

I wreszcie *Dopisek*:

Jak przewidywałem – Nr 37 czasopisma *Neuste mus. Zeitschrift* zawiera recenzję z naszego karnawału „że były to znowu cebulowe monstra, przy których z samego współczucia nawet płakać nie można: – kompozytorzy powinni swe dzieła przepuścić przez linie próby, nim je odkorkują, nie powinni też sądzić, że dowieszając do swoich zer ogonki, od razu otrzymają z tego dziewiątki” etc. (s. 34).

Warto przypomnieć, że kompozycja Schumanna, *Karnawał*, składa się z poszczególnych części, niekiedy będących muzycznymi portretami, spośród których trzeba wymienić „Florestana”, „Euzebiusza” i – „Chopina” (którego styl starał się w tej części naśladować), a które przynoszą muzyczną charakterystykę postaci. Umieszczenie muzycznych portretów swojej „rozszczepionej” osoby obok takiegoż portretu tak wysoko cenionego przez siebie kompozytora wyraźnie kontrastuje z tym, w jaki sposób Norwid umieszcza siebie samego u boku kompozytora.

verboten, mit mir (Florestan) zu tanzen, da ich ein Erzromantiker, ein drei Viertel Faust sei, vor dem sich zu hüten, wie vor einer Liszt'schen Composition, – Beda uns aber wahrscheinlich unsrer großen Aehnlichkeit wegen verwechselt und ihm den Korb gegeben, der eigentlich mir bestimmt, [...] Und doch hat an Allem nur Chopin die Schuld. [...] Nachschrift. Wie ich's vorausgesehen! – Nr. 37. der „Neusten“ enthält eine Recension unsers Carnavals: „das wären einmal wieder Zwiebelmonstra, bei denen man vor lauter Mitleid nicht zum Weinen kommen könne: – Componisten sollten ihre Werke doch erst die Linie passieren lassen, ehe sie entstöpfelten, – sollten nicht denken, daß wenn sie ihren Nullen von Gedanken Schwänzchen anhängen, gleich Neunen daraus würden“ etc.”, R. Schumann, *Bericht an Jeanquirit in Augsburg über den letzten kunsthistorischen Ball beim Redacteur* (1837), w: tegoż, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, Bd. 2, s. 105–116, https://de.wikisource.org/wiki/Gesammelte_Schriften_%C3%BCber_Musik_und_Musiker/Bericht_an_Jeanquirit_in_Augsburg [dostęp: 22. 05.2015].

Dostrzeganie zabawnej strony sytuacji, w której obydwaj „bracia” ponoszą klęskę towarzyską (dostają kosza, jeden wcześniej, drugi później), ciepłe, choć niepozbawione elementów dystansu przedstawienie obydwu partnerek do tańca, przede wszystkim jednak ironiczne potraktowanie własnej kompozycji (*Karnawału*) i przytoczenie złośliwej krytyki na jej temat, nie wspominając o sposobie mówienia o roli muzyki Chopina w całej tej historii, są bodaj najwyrazistszym „znakiem firmowym” Schumanna – choć nie tylko jego. Trudno by było wyobrazić sobie Norwida w podobny sposób piszącego czy to o innym artyście, o jakimś dziele sztuki, czy, zwłaszcza, o sobie, i to w kontekście doznanego zawodu miłosnego lub przynajmniej towarzyskiego (*Pierścień Wielkiej-Damy!*).

Połączenie tematyki poważnej, czyli merytorycznych recenzji kompozycji innego artysty, z refleksją natury ogólniejszej oraz różnicowanie sposobu i treści wypowiedzi w zależności od imienia i charakteru wykreowanej postaci przywodzą nam na myśl, poza konkretnymi podobieństwami, pisarstwo Norwida. Różnica jest jednak, jak wspomniałam, zasadnicza: żartobliwy dystans do samego siebie, a nawet do swoich dokonań artystycznych (zacytowanie recenzji *Karnawału* z 37. numeru wydawanego przez Schumanna pisma!), towarzyszący poważnym przecież skądinąd merytorycznym recenzjom, zdecydowanie odróżnia to, jak pisze Schumann, od tego, jak pisze Norwid. Ten drugi, rozpisując na głosy dyskusję na temat sztuki, wyraźnie stawia jednego z dyskutantów w pozycji człowieka śmiesznego (te „hop, hop!”) – nie żartobliwie jednak i nie identyfikując się z jego poglądami, lecz całkiem wprost – wyszydając w gruncie rzeczy jego poglądy przez takie a nie inne ich zaprezentowanie. Czy więc jest możliwe, że to pomysł Schumanna i jego opinie są u źródeł pochodzenia wykreowanych w *Promethidionie* dyskutantów oraz ich sporu, sformułowań i opinii dotyczących muzyki Chopina? Czy takie przejście od *buffo* do *serio* w ogóle jest możliwe?

Schumann nie był jednak pierwszym, który wpadł na pomysł stworzenia postaci dwóch braci bliźniaków obdarzonych odmiennym charakterem. Przed nim uczynił to Jean Paul Richter, w latach dziewięćdziesiątych XVIII wieku, pisząc obszerną powieść o charakterze ironicznej autobiografii *Flegeljahre* („lata hultajskie”), której bohaterami są dwaj bliźniacy¹⁴. Walt (z niemieckiego *walten* – panować, rządzić) to spokojny domator, piszący wiersze i mieszkający z rodzicami. Vult (jawna

¹⁴ Wpływ Richtera na Schumanna zaznaczył się nie tylko w odniesieniu do krytyki muzycznej kompozytora, znalazł odbicie również w kompozycji *Karnawału*. Na ten temat por. m.in. E. Reiman, *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, Rochester 2004.

aluzja do *Spiritus flat ubi vult*), włóczący się po świecie flecista, jest synem marnotrawnym, którego ojciec nie chce znać, nawet gdy ten powraca. Obydwaj bracia piszą razem powieść *Hoppelpoppel oder das Herz*¹⁵, która pierwotnie miała nosić tytuł *Flegeljahre* – podobnie Florestan i Euzebiusz, będący w jakimś sensie ich odbiciem, są „współkompozytorami” *Karnawału*. Kochają się też w tej samej dziewczynie, córce polskiego generała, noszącej imię Wina von Zablocki. Powieść, przesycona charakterystycznym dla Richtera humorem, cechuje się, podobnie jak u Schumanna, autoironią, widoczną już choćby w przytoczonym na początku tego artykułu motcie, w tłumaczeniu brzmiącym tak oto: „Słynny autor jest skromny; jego nieszczęście na tym właśnie jednak polega, że nikt nie wie, jak bardzo jest skromny, gdyż nie może tego powiedzieć sam o sobie”. Zwłaszcza kwestie twórczości, związku autora ze swoim dziełem, osobowości twórczej i twórczych dylematów są tematami powracającymi w twórczości Richtera – w znacznie jednak szerszym zakresie niż u Schumanna i w formie jeszcze bardziej żartobliwej.

Ewentualny związek formalnych (dialogowość) i merytorycznych pomysłów Norwida z recenzjami Schumanna z dużym prawdopodobieństwem może być uznany za rezultat znajomości przez polskiego poetę pism Schumanna i samego kompozytora-recenzenta-wydawcy – w końcu dobrego znajomego Norwida i wielbiciela Chopina, niezrażającego się nawet brakiem wzajemności ze strony polskiego muzyka, który Schumanna zdawał się lekceważyć¹⁶. Czy Norwid znał jednak swoje źródło niektórych pomysłów autora *Karnawału* – powieść Richtera, na co wskazywać mógłby list poety, w którym wymienia nazwisko tego niemieckiego pisarza?¹⁷ Nawet jeśli tak było, związek z *Flegeljahre* byłby jedynie pośredni i bardzo odległy – można by co najwyżej

¹⁵ *Hoppelpoppel* to niemiecka nazwa wiejskiej potrawy ze smażonych ziemniaków i rozbełtanych jajek: bliźniacy, pisząc wspólnie powieść pod tym tytułem, *de facto* piszą *Flegeljahre*.

¹⁶ W listach Norwida i do niego lub na jego temat (jeśli wierzyć *Kalendarzowi życia i twórczości Cypriana Norwida 1821–1860*) nie ma śladu bezpośredniej znajomości recenzji Schumanna – ich lektury lub znajomości – a nawet nazwiska samego kompozytora-recenzenta. Por. Z. Trojanowiczowa, Z. Dambek, przy współudziale J. Czarnomorskiej, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. I: 1821–1860, Z. Trojanowiczowa, E. Lijewska, przy współudziale M. Pluty, *Kalendarz życia i twórczości Cypriana Norwida*, t. II: 1861–1883, Poznań 2007.

¹⁷ Nie przesądza to o niczym, gdyż mógł opierać się na opinii o charakterze twórczości tego popularnego wówczas pisarza: „I Chopin, i Beethoven, i Jan Paweł Richter, i Buonarrotti, jeżeli dopuszczali się tego lub owego, to wcale nie dla powodów osobistosciami ich uwzględnionych – tylko na mocy Praw wyższych od praw refleksji a posteriori”. Za: *Kalendarz...*, t. II, s. 246.

skontrastować humorystyczny sposób opisu pracy pisarza – *alter ego* Richtera z kolei – w powieści *Siebenkäs*¹⁸ z podniosłym stosunkiem do tworzenia Norwida; to jednak rzecz drugorzędna.

Jedno jest jednak uderzające. Niemiecka „lekkość” pióra – jakkolwiek paradoksalnie to brzmi – obydwu autorów piszących o sztuce, ale i o sobie samych, Schumanna oraz Richtera, w zestawieniu z podobnymi pod wieloma względami tematycznie utworami Norwida (zwłaszcza ze zbieżnym do pewnego stopnia w treści *Promethidionem*) i jego sposobem prezentowania samego siebie wydaje się tym bardziej uderzająca – i zaskakująca. Czy zatem takie przejście od *buffo* do *serio* i *patetico* istotnie mogło mieć miejsce?

Zastanawiające jest to, że w niektórych listach współczesnych pojawiają się wzmianki o Norwidzie i Richtercie we wspólnym kontekście, tak podobieństwa pod względem trudności zrozumienia, jak i doniosłego znaczenia:

– list Konstantego Gaszyńskiego do Augusta Cieszkowskiego z 29 kwietnia 1851: „Nie wiem, czy donosiłem ci o tym że m tej zimy wziął się unguibus et rostro do niemczyzny; [...] i teraz czytam łatwo wszystkich autorów wyjąwszy takich twardych orzechów jak Jean Paul lub Schelling i inne Norwidy tego rodzaju. Które mi są nieprzystępnymi dotąd”. Za: *Kalendarz...*, t. I, s. 451. Istotnie, od strony językowo-stylistycznej powieści Richtera nie są łatwe w lekturze;

– odpowiedź Antoniego Zaleskiego na list Józefa Ignacego Kraszewskiego z 23 grudnia 1858: „[...] jeżeli Francja szczyci się swoim Nervallem, Ameryka – Edgarem Allanem Poe, Niemcy – Hoffmannem i Jean Paulem, dlaczegoż nie możemy pochwalić się naszym Norwidem, wyższym nawet od nich pod wielu względami”. Za: *Kalendarz...*, t. I, s. 728.

¹⁸ Por.: „Przedstawienie pracy pisarskiej bohatera stanowi rdzeń powieści; podkreślona zostaje przede wszystkim jego skłonność do dokuczliwych napadów roztargnienia, zależność od zewnętrznych warunków pracy – a do tego uzależnienie literackiej fantazji od empirii i fizycznego poznania; potoku myśli – od zmysłowo poznawalnej rzeczywistości. W towarzystwie gadatliwej, zajętej prowadzeniem domu żony czuje się *Siebenkäs* jak w czyścicu [...] *Siebenkäs* jako bohater tragicomicznej opowieści o trudnościach ręcznego pisania nie jest «tytaniczno»-wzniosłą postacią; ani fizycznie, ani psychicznie nie jest *Herkulesem*. Jest jednak stoikiem, gardzi światem, jego pychą, powierzchownością, jego pozorami. I dlatego właśnie narrator raz jeszcze porównuje jego i jemu podobnych do *Herkulesa*: nie do żywego bohatera, ale do nagiego posągu, który można objąć jednym spojrzeniem. To taka w duchu stoicyzmu sformułowana pociecha dla biednych autorów, którzy nie mają nic przyzwoitego do włożenia na siebie. [...] «– A wy, biedne diabły, którzy mnie właśnie czytacie, którzy pragnęlibyście teraz zasiadać w akademiach lub nawet szkołach pisania, czy wręcz w pokojach farnych – a którzy być może nawet nie włożyliście piuski, czy przynajmniej czarnego kapelusza, spójrzcie, ponad głowami zniewieściałego współczesnego towarzystwa, na czasy wielkich Greków i Rzymian, kiedy szlachetny człowiek, taki jak *Herkules*, nie wstydził się, że nie ma świątyni ani odzienia»”, M. Schmitz-Emans, *Autor jako nowy *Herkules*. Ślady *Herkulesa* u Jean Paula*, w: *Prace *Herkulesa*. Człowiek wobec wyzwania, prób i przeciwności*, red. M. Cieśla-Korytowska, O. Płaszczewska, Kraków 2012, s. 164–165.