

Karolina Orłowska

Instytut Filologii Polskiej, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę [...] Chopinowskiej muzyki” – *Dusze niektórych melodii*.  
*Chopin* Cezarego Jellenty

Ostatnie dziesięciolecie XIX wieku i początek wieku XX były szczytowym okresem nie tylko w semantyzacji twórczości Fryderyka Chopina, ale także konceptualizacji jego osobowości i biografii. W 1871 roku Stanisław Tarnowski wygłosił odczyt, w którym włączył kompozytora w poczet wieszczów narodowych, podkreślając jednocześnie jego neurasteniczną naturę i „kobiecą delikatność nerwów” [Tarnowski 1892: 11]. Akt ten odbił się szerokim echem i na wiele lat zaważył na wizerunku Chopina. Dał też silny impuls do kolejnych spekulacji na temat związku między życiem wewnętrznym artysty a jego spuścizną. Młoda Polska stworzyła do nich bardzo pomyślną koniunkturę. W 1891 roku Bolesław Chlebowski zauważał, że pytanie dotyczące sensów Chopinowskich kompozycji zmusza do poszukiwania „w głębiach duszy artysty wydatnych cech jego duchowej organizacji” [Chlebowski 1891: 16]. Zaledwie rok później Stanisław Przybyszewski nazwał kompozytora „najważniejszym wyrazicielem duszy historycznej, wyrazicielem zaburzeń chorych nerwów, jątrzących mąk, nieumiejęscowionych bólów i dygocących lęków” [Przybyszewski 1965: 17]. W kolejnych egezegezach skomplikowanej struktury wewnętrznej Chopina coraz

częściej przedstawiano go jako dekadenta – niezrozumiałego i nadwrażliwego „przedstawiciela «schyłkowego» gatunku ludzkości” [Poniatowska, red. 2011: 38].

Wielu współczesnych badaczy próbowało uporządkować poszczególne etapy portretowania i diagnozowania Chopina, a w ostatnim czasie zagadnienie to pieczołowicie omówione zostało w antologii powstałej pod redakcją Ireny Poniatowskiej, *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)* [Poniatowska, red. 2011]. W części poświęconej polskim refleksjom krytycznomuzycznym Magdalena Dziadek przedstawiła reprezentatywny wybór bogatych poznawczo wypowiedzi z epoki. Stojąc przed nietatwym zadaniem dokonania selekcji artykułów, autorka zdecydowała się nie uwzględnić w swojej pracy szkicu autorstwa Cezarego Jellenty *Dusze niektórych melodii. Chopin* [Jellenta 1905a]. Decyzja ta, uwarunkowana najpewniej ograniczeniami wydawniczymi, sprawiła jednak, że wśród młodopolskich autorów zabrakło jednego z najbardziej znaczących krytyków, który, co przecież ujawniła ta sama badaczka, nie był na gruncie muzycznym dyletantem.

Artykuł *Dusze niektórych melodii. Chopin* – trzeba to dla porządku przypomnieć – po raz pierwszy ukazał się w 1905 roku w „Ateneum”, później przedrukowany został w 1910 roku na łamach „Literatury i Sztuki”, dodatku do „Dziennika Poznańskiego” pod nieznacznie zmodyfikowanym tytułem *Dusze niektórych melodii Chopina* [Jellenta 1910], a następnie dwa lata później włączony został do zbioru *Grający szczyt* jako *Dzwony Chopina* [Jellenta 1912b]. Czas powstania szkicu był też czasem szczególnego rozkwitu krytyki młodopolskiej. Odejście od pozytywistycznej, taine’owskiej formuły czytania utworów w kontekście rasy, środowiska i momentu historycznego, uwolnienie się od kompleksu naukowości<sup>1</sup> – pozwoliło krytykom na dużą swobodę kształtowania dyskursu. Krytyka literacka i krytyka artystyczna zmieniły swoje oblicze.

Interdyscyplinarne rekonesanse – rekonstruował ten proces Tomasz Lewandowski – utwierdzają aktywnych uczestników międzypokowych przemian w przeświadczeniu, iż różnica

1 Scjentyzm młodopolski miał inne od pozytywistycznego, własne oblicze; służył on rozwojowi wyobraźni [zob. Okulicz-Kozaryn 2013].

między artystą a krytykiem jest zwyczajnym przesądem, że wobec tego krytyka literacka i artystyczna jest także sztuką w tym samym, jeśli nie wyższym stopniu, co poezja, malarstwo i rzeźba. Krytycy-moderniści głoszą konieczność emocjonalnego zespolenia się z dziełem sztuki, wyznają swoisty komunizm [...], wreszcie sygnalizują kreacyjny, a nie sprawozdawczo-opisowy aspekt swej pracy. [Lewandowski 1975: 169]

Nobilitacja krytyka wiązała się nie tylko z dowartościowaniem jego działalności, ale przede wszystkim z istotną zmianą myślenia o jego pozycji względem dzieła i twórcy. Już same wypowiedzi krytyczne zaczęły być zaliczane do literatury pięknej. W związku z tym na znaczeniu straciła też funkcja informacyjna krytyki, wiadomości zewnętrzne wobec dzieła zostały odsunięte na dalszy plan. Nacisk położono na „zespolenie się” z opisywanym artefaktem i zjednoczenie z jego autorem. Próbując scharakteryzować odmienność zadań krytyka, Jellenta pisał, iż

jest on pokrewny tym stanom i darom wyjątkowym, które słusznie czy nie słusznie artysta przypisuje sobie i w imię których czuje się je ogłaszać. Krytyk więc musi dorastać artyście ramionami co do oryginalności i egzaltacji psychicznej. Prawda, że to nie on ze wszystkich tych szacownych materiałów stworzył i ukształtował nową artystyczną wartość, gdyż uczynił to właśnie ów artysta, ale skoro je posiada, jest artyście w tym ważnym punkcie równym i bratnim. [Jellenta 1912a: 143]

Zadanie krytyka więc nie ograniczało się do produkowania recenzji o podbudowie naukowej, teraz musiał on dorównać artyście pod względem „oryginalności i egzaltacji psychicznej”, a zatem nie skupiać się na bezosobowej analizie, lecz ujawniać ukryte sensory dzieła, a przy tym uzewnętrzniać odczucia własne, intensywnością – by sięgnąć po kluczowe dla Jellenty słowo – równe tym zawartym w dziele sztuki. Zagadnienie współlistnienia dwu podmiotów – odautorskiego i krytycznego – omawia dogłębnie Michał Głowiński w swoim zbiorze studiów nad krytyką młodopolską *Ekspresja*

*i empatia*. W partnerstwie obu tychże podmiotów, w ich „równości i bratniości” nie ma miejsca na podległość któregokolwiek wobec drugiego. Oczywiście jest to współzależność skomplikowana, ale to właśnie wczucie, utożsamienie się z dziełem i jego kreatorem było podstawowym wyzwaniem, z którym mierzył się młodopolski krytyk. Podmiot krytyczny, identyfikując się z podmiotem odautorskim, starał się zrekonstruować cały proces twórczy, a dokonując rozpoznania, zatraczał się coraz bardziej w próbach odnajdywania sensów utworów.

Krytyk – zauważa Głowiński – upodabnia się w pewnym sensie do górnika, który schodzi w tereny niewidoczne, gdy się je obserwuje z powierzchni, ciemne, trudno dostępne – i penetruje głębie, które nie są mu od razu dane, jest poszukiwaczem tego, co zarazem ukryte i najważniejsze. [Głowiński 1997: 49]

W chopinowskim szkicu Jellenta dopowiedzenia autora stają się niezbędnym elementem pełnego zrozumienia kompozycji, ponieważ krytyk uznaje się za równego kompozytorowi pod względem świadomości artystycznej. Czuje, że ma prawo odkryć ukryte znaczenia utworów muzycznych, uwypuklić to, co stanowiło o ich wyjątkowości, a przede wszystkim – możliwie najpełniej „odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę i dławiącą naturę i istotę Chopinowskiej muzyki” [Jellenta 1912b: 68]. Odsłaniać „dusze melodii”.

Swoje rozważania Jellenta rozpoczyna od opisu płaskorzeźby *Marsz żalobny* Bolesława Biegasa, przedstawiającej pianistę grającego nie na instrumencie, ale bezpośrednio na swoich słuchaczach, utrwalonych notabene w ekstatycznym uniesieniu:

[...] tam, w tej grupie, Chopin siedzi [...] i gra na ludziach wprost [...], od razu uderza ich i poraża, [...] przelewa swój fluid muzyczno-wzruszenny w ich serce nie przez struny fortepianu, lecz po strunach ich własnych ciał – po ich palcach i rękach. [Jellenta 1912b: 68]

Krytyk pojmuje utwór jako medium, przez które kompozytor bezpośrednio oddziałuje na audytorium, niezbędne, aby kompozycja

była do pomyslenia, by w ogóle mogła zaistnieć. Ludzkie ciała przejmują funkcję instrumentu – ręce, palce stają się odpowiednikami poszczególnych jego części, a żyłami zamiast krwi płynie tajemnicza ciecz przesycona muzyką. Jak zauważa Radosław Okulicz-Kozaryn:

[...] w kompozycji Biegasa [...] oraz w interpretacji Jellenty namacalny wyraz znalazła młodopolska wiara w możliwość „nierozdzielnej sprężgnięcia” dzieła z autorem, a w konsekwencji też nadzieja na ściśle spojenie duszy twórcy z duszą słuchacza [...]. Chciałoby się powiedzieć – wiara w bezpośrednią komunikację dusz, ale z tym sceptycznym zastrzeżeniem, że komunikacja nie odbywa się w sposób nadprzyrodzony, lecz wskutek psychicznej **hiperestezji**, wskutek wyostrenia zmysłów aż poza granice zmysłów. [Okulicz-Kozaryn 2013: 19-20]

Skoro ówczesna krytyka przedstawiała twórcę i dzieło w taki sposób, jakby stanowili oni nierozdzielną całość, to słuchacz, więc także krytyk muzyczny, mogli doświadczyć bezpośredniego kontaktu z autorem kompozycji. Muzyka traci swoją samoistość, a warunkiem koniecznym do jej powstania są odbiorcy, z którymi artysta nawiązuje tajemnicze porozumienie. To – znów – niezwykle intensywne relacje, jako że kompozycja „od razu uderza ich i poraża”, a brzmienia docierają do najbardziej intymnych zakamarków duszy. Interpretacja rzeźby Biegasa posłużyła Jellencie do wyjaśnienia intencji artysty, spełniła funkcję egzegetyczną wobec koncepcji krytyka. Miała też wypuklić odmienną Chopinowskich kompozycji względem muzyki innych twórców, przede wszystkim pomóc w skonstruowaniu ich z dziełem Ludwiga van Beethovena. Wiadomo, że Chopin wykorzystywał każdą okazję, aby wysłuchać koncertowych wykonań utworów niemieckiego kompozytora, brał je na warsztat podczas pracy ze swoimi uczniami, prezentował podczas własnych recitali.

W jednym z listów napisanych po wysłuchaniu *Tria fortepiano-wego B-dur* op. 97 Chopin podzielił się takim wrażeniem: „[...] coś podobnie wielkiego dawno nie słyszałem, tam Beethoven szydzi z całego świata” [Tomaszewski 2010: 573]. Jellenta, porównując twórczość obu kompozytorów, dał wyraz podobnej myśli: „[...]

jest to stwórciel i rozkazodawca pewnego świata **zewnątrznego**, Chopin jest wywoływaczem pewnego świata **wewnątrznego**, złożonego z samych uczuć, obnażonych uczuć, nagiej psychy i nastrojów” [Jellenta 1912b: 70].

W przeciwieństwie do wynurzeń Chopina impulsem do uwag krytyka nie był konkretny utwór muzyczny, ale stworzony przez Franza von Stucka relief głowy Beethovena i wykonany przez Maxa Klingera pomnik kompozytora. Rozważania na temat dzieł plastycznych Jellenta płynnie łączy z refleksją o właściwościach kompozycji obu twórców. Ponownie sztuki wizualne stają się wehikulem myśli o muzyce. Dzięki temu różnice między artystami są jeszcze bardziej wyraziste. Krytyk wartościuje „zewnątrżność” i „wewnątrżność”, wskazując, że największe znaczenie ma ta sztuka, która dociera do najbardziej ukrytych wspomnień i przeżyć człowieka. Według niego Chopin i jego muzyka odnoszą się właśnie do zupełnie innej niż Beethovenowska rzeczywistości, ujawniają bowiem uczucia w ich najczystszej postaci.

Jellenta określa kompozycje Chopina jako „potężne” i „przenikające”, czyli takie, które są na tyle silne, aby w pełni wnikać w słuchacza. Czysto intelektualny kontakt ze sztuką Chopina okazuje się niemożliwy, bowiem kompozytor

tak targa naszym sercem i tak rozstraja, tak się wcałowywa w słuch nasz i tak nie pozwala na spokojną, czystą kontemplację swej sztuki. Rozmowa jego z nami – to rozmowa w cichym parlatorium klasztoru, oddzielonym grubymi murami od zgiełku świata, którego widok tłumią głębokie, wysokie okna i świątobliwe witraże. [Jellenta 1912b: 80]

Autor zwraca uwagę na sakralny wymiar obcowania z muzyką, podkreślając ogromną sensualność owych doznań. Relacja między utworem a odbiorcą jest tak bliska, że przypomina kontakt cielesny. Chopin całkowicie obezwładnia słuchacza, przejmuje kontrolę nad jego emocjami, „wcałowując się”, przekracza barierę intymności, a jego kompozycje stają się źródłem przeżyć niemalże erotycznych. Kontakt z jego muzyką ma także wymiar mistyczny. W kolejnym zdaniu krytyk porównuje słuchanie utworów do rozmowy, która

odbywa się za murami klasztoru. Jellenta w ten sposób odwołuje się do lingwistycznej koncepcji muzyki, w której przekaz dźwiękowy zestawiany jest z językiem naturalnym. Taki pogląd na muzykę bliski był samemu Chopinowi, który w swojej nieukończonej pracy *Szkice do metody gry fortepianowej* nazwał ją „sztuką wyrażania poprzez dźwięki – myśli, doznań, uczuć” [Chopin 1995: 46-47]. Konfidencyjność tego swoistego muzycznego dialogu łączy się ze zmysłowością. Co ciekawe, Jellenta podkreśla, że kontakt z utworami to rodzaj konwersacji, w której nie tylko Chopin przemawia do słuchacza, ale także odbiorca powierza jemu swoje sekrety. Intymne spotkania z dziełami pozwalają jednocześnie na wniknięcie w uczucia targające kompozytorem i wyjawienie Chopinowi własnych najintymniejszych zwierzeń, do których nikt inny nie ma prawa dostępu.

W obliczu zmierzchu epoki słuchanie kompozycji muzycznych stanowiło dla wielu najdoskonalszy sposób zgłębiania psychiki i analizowania własnego wnętrza. Kontakt z muzyką nie tylko był doświadczeniem estetycznym, ale przede wszystkim oddziaływał na funkcjonowanie ludzkiego organizmu – mógł przynieść ukojenie, ale równie dobrze wywołać negatywne następstwa. Niezwykle właściwości utworów Chopina, ich moc wpływania na słuchacza, wyraził Jellenta następującymi słowami:

[...] jeżeli ludzie i zaznania ludzkie i uczucia ich łączące – mają swoje serce na podobieństwo dzwonów, to Chopin bierze je, te dygocące dźwięki dusz i związków między duszami i usymfonizowane oddaje słuchaczom. [Jellenta 1912b: 78]

Świat dźwięków przenika w głąb ludzkiego organizmu, bezpośrednio oddziałując na jego funkcje. Spostrzeżenia Jellenty o dziwo spotykają się tu z obserwacjami Henryka Struvego, który w pracy *Sztuka i piękno* pisał o muzyce tak, jakby należał do formacji młodo-polskiej. Jego zdaniem na muzykę

każdy człowiek od natury jeszcze bardziej jest wrażliwszy niż na poezję, bo ona jeszcze bardziej bezpośrednio przemawia do serca i głębiej w nie wnika [...]. Drgania muzyki przenikają

same przez się duszę i zmuszają już nie tylko do współczucia, lecz nawet do współdrżania, wstrząsającego całym systemem nerwowym. [Struve 1892: 209-210]

Jellenta tworzy tu kolejny ekwiwalent obrazowy, który pomoże mu lepiej oddać myśl krytyka. Organizm ludzki na podobieństwo dzwonu przejmując muzyczną harmonię i zaczyna funkcjonować zgodnie z jej zasadami. Co ciekawe, okazuje się, że sztuka dźwięku ma także zbawienny wpływ na relacje międzyludzkie, które zostają „usymfoniowane”, czyli mówiąc wprost – zostają względem siebie uporządkowane. Chopin przez swoją twórczość wprowadza więc niezbędną harmonię i równowagę do życia swoich słuchaczy, a także uzdrowia łączące ich więzi.

Jak wynika z uprzednio cytowanego fragmentu szkicu Jellenty, brzmienie dzwonu musiało mieć dla niego szczególne znaczenie. Efekt muzyczny, który miał budzić w słuchaczu skojarzenia z dzwonami, był bardzo często wykorzystywany w muzyce romantycznej, w tym także w utworach Chopina. Na przełomie XIX i XX wieku motyw ten coraz intensywniej oddziaływał na wyobraźnię twórców i wielokrotnie przenikał do dzieł malarskich czy literackich. W omawianym artykule najwyraźniej uwidacznia się to w trzeciej wersji tytułu, w której pojęcie dzwonu wyparło wcześniejsze pomysły autora i stało się dominantą interpretacyjną całego tekstu. Jellenta powraca do tej metaforyki systematycznie przy różnych nawiązywaniach tematycznych.

On czuł powszechność dzwonu – pisze o Chopinie – nie jako towarzysza doli i niedoli, uroczystości wesołych i smutnych, na podobieństwo Schillera, [...] lecz jako tętno ponurych i żalonych stanów ducha oraz jako stałą muzyczną arterię tych rzeczy, które duszę ludzką uciskają. Taka Jutrznia lub Anioł Pański, trwoga lub pogrzeb, to zaledwie łatwe typy tych podniesień czy omdleń [...]. Istnieje dzwon inny: oto dzwoni przeznaczenie, grzmi wyrok rozłąki, dzwoni złowieszczym przecuciem własne serce, dzwonią szkielety gałęzi uderzających w okno, dzwoni melancholijnie niepokieszony deszcz jesienny – dzwoni krok wędrowca o glazy opustoszałe. [...] Zawsze i wszędzie wisi nad



nami i w nas ten dźwięk prosty a pełny [...] zmienny w swych tysiãcorakich tonacjach i barwach, jak *Dzwony* Edgara Poeo. [Jellenta 1912b: 79]

Jellenta wspomina tak¿e inne dzieła literackie wspieraj¿e jego przemyslenia, przywołu¿e m.in. Fryderyka Schillera *Pieœñ o dzwonie*. Z kolei *Dzwony* Edgara Allana Poeo nazywa wręcz „œcisłe współczesnym, a niekiedy a¿ bli¿niaczo podobnym” [Jellenta 1912b: 70] utworem do muzyki Chopina. Krytyk te¿ subtelnie przywołał *Deszcz jesienny* Leopolda Staffa, opublikowany w 1903 roku w tomie *Dzieñ duszy* [Staff 1931] i od tego czasu po dziœ dzieñ ciesząc siê popularnoœci¿. W zgodzie z duchem epoki krytyk wi¿ze motyw dzwonu z metaforyk¿ funeraln¿ i – jak sam to okreœla – dramatycznym charakterem kompozycji Chopina [zob. Okulicz-Kozaryn 2006: 130]. W swojej interpretacji posuwa siê jednak o krok dalej, wskazuj¿c na pewne wlaœciwoœci muzyki, które mo¿na nazwaç panpsychicznymi – brzmienie dzwonów mogloby oznaczaç szeroko rozumiane doœwiadczenie ka¿dego zjawiska. Warto zwróciç równie¿ uwag¿ na uporczywe powtarzanie przez krytyka sowa „dzwon”, bowiem dzieki temu zabiegowi charakterystyczne brzmienie pojawia siê w umyœle czytaj¿cego niejako podœwiadomie, a wymowa owego fragmentu staje siê jeszcze bardziej wyrazista. Cytowany wyimek pracy krytyka jest doskonałym przykadem miodopolskiej grandilokwencji, w której istotniejsze ni¿ terminy muzyczne jest ksztaltowanie wypowiedzi w taki sposób, aby odbiorca najpełniej odczuwał „atmosfer¿” opisywanego zjawiska. Jellenta, d¿¿c do „unaocznienia” czy, inaczej mówiac, „urealnienia” emocji rod¿¿cych siê pod wplywem slychanej kompozycji, posluguje siê stylem hiperbolicznym, a interpretacja omawianego utworu góruje nad warstw¿ informacyjn¿ tekstu. Charakterystyczna dla twórców przełomu wieków literackoœç j¿zyka wynikała nie tylko z indywidualnych predyspozycji Jellenty, ale tak¿e z problemu, z którym borykali siê wszyscy twórcy tego okresu. Komplikacja ta polegała na specyficznej postawie podmiotu krytycznego, który pragn¿ł w swojej wypowiedzi połączyç element informacyjny z wyjątkowym opisem zjawiska.

W swojej holistycznej wizji sztuki Jellenta przyjmuje także powszechne na przełomie wieków poglądy dotyczące Chopina i jego spuścizny. Chodzi tu głównie o myśl wyrażoną przez Franciszka Liszta, który jako pierwszy zwrócił uwagę na wyjątkową wrażliwość, słabość fizyczną i kobiecy sposób odczuwania kompozytora [zob. Poniatowska 1993: 123-124]. Od tego momentu posiłkowano się coraz częściej wizerunkiem kompozytora jako idealnym przykładem „nadwrażliwca”. Chlebowski pisał:

[...] w większości utworów Chopina stosunek uczucia do bodźca je wywołującego świadczy o czysto kobiecej naturze jego uczuciowości. [...] Znając Chopina, mamy wszelkie prawo domyślać się w wielu jego utworach odbicia takiej kobiecej uczuciowości. [Chlebowski 1891: 20]

Owa „miękkosć duszy”, „chorobliwa nadczułość” pojawiały się w większości rozważań o Chopinie. Po podobne określenia sięgali także: Stanisław Tarnowski, Jan Kleczyński, Czesław Jankowski czy Stanisław Przybyszewski. Zagadnienie to opisuje także Jellenta, który ową „kobiecą wrażliwość” łączy z pierwiastkami erotycznymi kompozycji:

[...] większość tego, co stworzył, kąpała się w ruczaju melancholii miłosnej. Wszystko u niego [...] nawet wtedy, gdy nie jest erotyzmem zamącone – tchnie jednak na wskroś erotyczną tęsknotą [...]. I na pewno, gdyby Chopin opiewał stworzenie świata, jak Haydn, ukrzyżowanie Syna Bożego jak Bach lub nawoływania się Walkir, jak Wagner – czulibyśmy wszędzie ów urzekający magnetyczny przydźwięk, ów daleki ale wyraźny afrodytyczny odbłask – erotycznego pra-źródlika. Nie mógłby on powiedzieć jak Konrad „I mocy tej nie wziąłem z drzewa Edeńskiego, z owocu wiadomości złego i dobrego. [Jellenta 1912b: 76-77]

Jellenta szczególnie wyróżnia zmysłową stronę Chopinowskich akordów, którą wiąże z kobiecym odczuwaniem rzeczywistości. Krytyk wymienia dzieła: *Pasję według św. Mateusza* Jana Sebastiana

Bacha, *Stworzenie świata* Józefa Haydna, a także kompozycję twórcy niezwykle ważnego na przełomie wieków – Ryszarda Wagnera *Pierścień Nibelunga*. W tym ujęciu są to jednak odwołania pomocnicze. Autor pragnie udowodnić, że niezależnie od gatunku, w którym mógłby wypowiedzieć się Chopin – czy byłaby to pasja, oratorium, czy nawet dramat muzyczny – ów pierwiastek kobiecej zmysłowości zawsze w jego kompozycji musiałby się przejawiać. Jellenta kilkakrotnie wskazuje na wyjątkowo zmysłowy charakter każdej kompozycji pianisty, który określa mianem „miłosnej melancholii”, „erotycznej tęsknoty”, a w końcu nawet nazywa „afrodycznym odbłaskiem erotycznego pra-źródłiska”. Te sformułowania mogą nie tylko wskazywać na specyficzną właściwość utworów, ale także sugerować, że podczas konstruowania swoich przemyśleń pisarz intensywnie inspirował się poglądami jednego z najważniejszych myślicieli epoki – Artura Schopenhauera. Wprawdzie na przełomie lat 80. i 90. krytyk wypowiadał się o dziele *Świat jako wola i przedstawienie* z dezaprobatą, na co wskazują słowa: „[...] ewangelia samolubnego [...] fakira świadczy o moralnej miernocie” [Lewandowski 1975: 44], jednak z biegiem czasu zapatrywania Jellenty ewoluowały. W powyższym fragmencie wskazuje on, że to właśnie „erotyzm” jest niezbędnym elementem każdej kompozycji pianisty. Zagadnienie popędu seksualnego czy – posiłkując się językiem Jellenty – „ruczaju melancholii miłosnej” było nader istotne dla filozofii niemieckiego autora. Jak pisze Maria Podraza-Kwiatkowska w artykule *Schopenhauer i chuć*:

Artura Schopenhauera uważa się [...] za inspiratora młodopolskiej koncepcji miłości. Miłości pojętej jako objaw woli do życia [...]. Schopenhauer poszerzył [...] tradycyjne pojęcie miłości (*amor*) na sferę, jakbyśmy to dziś określili, seksualną. Co więcej, tej właśnie sferze przyznał ogromne znaczenie. [Podraza-Kwiatkowska 1974: 25-35]

Zgodnie z tą myślą kompozycje Chopina są przesycone pierwiastkiem erotyzmu właśnie dlatego, że stanowi on istotę bytu, podstawę motywacji ludzkich. Miłość sensualna była dla Schopenhauera najmocniejszą siłą, w której uobecniała się wola życia. Nawiązanie

do tez myśliciela może także tłumaczyć dość zagadkowe przywołanie przez krytyka wyimka z Konradowskiej Improwizacji. Jak wiadomo, w monologu główny bohater dramatu *Dziady* Adama Mickiewicza manifestuje swoją równorzędność wobec Boga, nieograniczoność własnych możliwości. Mimo swojej butności Konrad zwraca się do Stwórcy, nie podważa jego istnienia, lecz wypowiada mu walkę. Przytaczając słowa Wielkiej Improwizacji, Jellenta stawia tezę, że Chopin różni się od bohatera dramatu: „Nie mógłby on powiedzieć jak Konrad «I mocy tej nie wziąłem z drzewa Edeńskiego, z owocu wiadomości złego i dobrego»” – w rozumieniu krytyka Bóg nie jest partnerem artysty, ponieważ wszelka moc i siła wynika z schopenhauerowsko rozumianej Woli. W artykule *Schopenhauer i nakaz życia* opublikowanym w 1911 roku Jellenta objaśnia znaczenie Woli, która jest w jego pojęciu

istotnym, niezaprzeczoną gruntem naszej istoty. Wyczuwamy ją w sobie jako źródło wszystkiego [...]. Wprzód istnieje ona jako sprężyny i koła naszego życia, a potem dopiero przybywa nasza władza poznawcza [...]. Wola jest we wszystkich jestestwach zwierzęcych czymś pierwszym i substancyjnym, natomiast intelekt – czymś wtórym [...] narzędziem po prostu w usługach tamtej. [Jellenta 1911: 56]

Pojęcia Woli czy, inaczej mówiąc, „prazródła” autor użył również, tłumacząc pochodzenie geniuszu Chopina:

[...] w tym tajemnica jego niespożytości i daru wiecznego odnawiania się. Jego czar nie jest zależny ani od stopnia pobożności ludzkiej, ani od burz historii. Bo płynie z najdawniejszego gejzeru pierwoświata, z najstarszej i najmłodszej namiętności ludzkiej [...] z najfatalniejszych podstępów rządzącej wszechbytem Woli. [Jellenta 1912b: 77]

Co warte podkreślenia, korzystając z ustaleń niemieckiego myśliciela, krytyk zwraca uwagę na to, że niezwykłość kompozytora jest zjawiskiem niezależnym od niego samego, gdyż jak relacjonuje Jan Garewicz:

poczucie łączności ze wszystkim, co istnieje, okupuje człowiek u Schopenhauera wyobcowaniem własnej woli. [...] Nie człowiek posiada wolę, lecz wola jego posiada, nie jest podporządkowana indywidualnej świadomości, lecz na odwrót, powołuje ją do życia. [Garewicz 1970: 60]

Geniusz muzyka spoczywa u podstaw świata, nie podlega ludzkim uwarunkowaniom i upływowi czasu. Jellenta zwraca także uwagę na „niespożytość” twórczości kompozytora, co – zgodnie z ówczesną definicją tego pojęcia – należy rozumieć jako „wytrzymałość na wszystko, co niszczy” [zob. Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, red. 1900, t. 3: 317], jest to więc sztuka ponadczasowa, ponadwymiarowa, zachowująca swoją autonomię wobec wszystkich możliwych wpływów i przeciwności.

W szkicu o „duszach niektórych melodii” autor stara się oświetlić zagadnienie twórczości pianisty z wielu perspektyw. W zgodzie z modernistycznym stylem wypowiedzi krytycznych często wprowadza on ujęcie procesualne przedstawianej sytuacji i interpretując daną kompozycję, opisuje ją tak, jakby obserwował wykonującego swój utwór Chopina:

[...] gdy błądzi rękami po klawiaturze, preludując i sposobiąc się niby do czegoś większego, do występu bardziej na zewnątrz – to zbiera jeno dzwony, spleta wałęsające się po powietrzu, w górze, przejmujące takty lub wybija wyrok czasu i zagłady. [Jellenta 1912b: 80]

Dzięki takiej relacji czytelnik nie tylko może lepiej odczuć ukryty sens utworu, ale również niejako obcuje z samym kompozytorem. Co ważne, krytyk nie wyrzeka się swoich ocen, wielokrotnie nawet konstruuje wypowiedź tak, aby jego opinii sprawiały wrażenie wypowiedzianych na głos ukrytych intencji samego muzyka.

We wszystkie formy tańca – pisze Jellenta – Chopin wkłada zawartość całych poematów [...]. Z każdego czyni problem muzyczny dla wykonawcy, każe mu zachować wdzięk i charakter, grację i zamaszystość, zwinność i postawę [...]. tego

wszystkiego żąda i zarazem jednej rzeczy – żeby w nich odbłask gwiazd majaczył się i marzył [...]. [Jellenta 1912b: 72]

Niejednokrotnie trudno wyraźnie wskazać, kto naprawdę formuluje te dyrektywy interpretacyjne. Krytyk włącza też w tok swojej wypowiedzi konkretne wytyczne, którymi powinni kierować się wykonawcy kompozycji Chopina. Jellenta z dezaprobatą wypowiada się na temat wirtuozowskiego sposobu gry i sugeruje pianistom poskramianie chęci do popisu technicznego. Jasno formuluje misję artysty, której

celem jest zastąpić Chopina w tym bezpośrednim magnetyzowaniu [...] wolno mu użyć wszelkich sposobów własnych, wszelkiej swobody w grze i jej środkach, byleby ona była bezpośrednio grą na duszach ludzkich. [Jellenta 1912b: 69-70]

Zalecenia krytyka potwierdzają ówczesne poglądy na temat wykonywania dzieł Chopina. Jak relacjonuje Magdalena Dziadek w *Polskiej krytyce muzycznej*. . . : „powszechny głos epoki twierdził [...], iż idealny wykonawca Chopina jest przeciwieństwem wirtuoza – typem artysty uduchowionego, «głęboko czującego»” [Dziadek 2002: 586]. Taki sam wzór wyłania się też ze słów Jellenty – pianista powinien przedłożyć wyraz artystyczny nad indywidualny popis, powstrzymać się od epatowania techniką, by możliwie najpełniej zrealizować intencję kompozytora. „«Doskonale odczytać» – to obiegowa recepta przepisywana przez recenzentów wykonań” [Dziadek 2002: 552]. Jellenta, zdając sobie sprawę z niemożności opisanego wszystkich niuansów interpretacyjnych utworów kompozytora, zwraca uwagę na dylematy, z jakimi musi zmierzyć się każdy pianista:

[...] od czasu, kiedy żył Chopin, aż do dni naszych [...] patrzemy w oczy temu sfinksowi wyrafinowanych polorów i zharmonizowań. I nie wiemy, co podznaczać, co podkreślać: czy zmienność motylą tych bisiornych tonów i perłową migotliwość ich blasków, czy wielką psychę poetycką, zamkniętą jak bajeczny owad – w bursztynie. [...] Swą najwyższą doskonałość

proporcji obezwładnia i przejmuje uczuciem fatalności. Błękitna krew jego muzyki – zmusza być jego niewolnikiem, sługą, paziem, zawsze niepewnym, czy chociaż zbliżył się do zawrotnych wyżyn jego rozkazów. [Jellenta 1912b: 74-75]

Podstawowym wyzwaniem dla muzyka nie są wymagania techniczne utworu, ale przede wszystkim ukryte w nim intencje twórcy. „Fin-de-siècle’owy ideał wykonawcy to tłumacz owych intencji” [Dziadek 2002: 552]. Interpretator pełni funkcję służebną wobec twórcy, powinien „zastąpić Chopina w tym bezpośrednim magnetyzowaniu”. Jego rola ma więc wiele wymiarów – nie powinien swoim wykonawstwem przysłonić danej kompozycji, ale podczas jej wykonywania musi całkowicie panować nad utworem; pożądanym byłoby nawet, gdyby na czas gry „stał się” wręcz Chopinem. Choć takie pojmowanie relacji kompozytor – muzyk bardzo odbiega od dzisiejszego rozumienia roli wykonawcy, to na przełomie wieków obcowanie z muzyką postrzegano jako zjawisko niemalże mistyczne, a krytycy opisujący swoje wrażenia nie szczędzili takich właśnie słów, jak „hipnotyzowanie”, „elektryzowanie” czy „magnetyzowanie” [Dziadek 2002: 555].

Wiele miejsca w swoich refleksjach krytyk poświęcał wpływowi dzieła na odbiorcę; oczekiwał od dzieła wymiaru totalnego, łączącego wszystkie dziedziny sztuki.

Intensywizm jest kreacjonistyczny i dynamiczny – uogólnia Tomasz Lewandowski – jest sztuką ruchu, swobody i afirmacji życia, ujmowanego w formy wizyjno-fantastyczne, zmonumentalizowane, a zarazem [...] maksymalnie skrótowe [...]. Jest sztuką, w której [...] następuje połączenie elementów właściwych literaturze, malarstwu, muzyce i rzeźbie. Koncepcja sztuki intensywnej nabiera w ujęciu Jellenty rozmiarów syntezy totalnej. [Lewandowski 1975: 180]

Jellenta niemal w każdym akapicie swojego artykułu wskazuje na podobieństwa czy różnice między dziełami wywodzącymi się z poszczególnych dziedzin sztuki. Są jednak takie fragmenty, w których krytyk nie tylko oznacza pewne paralele, ale nawet w całości

interpretuje twórczość Chopina, przefiltrowując ją przez konkretne prace z zakresu literatury. Jellenta wizualizuje wybrane kompozycje, poszukując analogii między ich tematyką, stylistyką czy swoistą atmosferą konkretnych dzieł literackich i malarskich a muzyką Chopina. Sztuka to dla niego przekaz odzwierciedlający istotę danego momentu dziejowego rozwoju ludzkości. Słuchając danej kompozycji, Jellenta nie ogranicza się jedynie do odbioru zjawisk ściśle dźwiękowych, ale od razu stara się odnaleźć w nich potencjał semantyczny, który w jego rozumieniu spełnia funkcję swego rodzaju wehikułu czasu i emocji charakterystycznych zarówno dla okresu, w którym tworzył Chopin, jak i dla momentu powstania wypowiedzi krytycznej. Zabieg ten opisał Okulicz-Kozaryn, stwierdzając, że „krytyk nie rozróżnił epoki kompozytora i własnej, uczynił z niego również wyraziciela swojego czasu” [Okulicz-Kozaryn 2013: 19]. Jellenta nazywa kompozytora „artystą-romantykiem”, interpretując jednocześnie jego utwory w zgodzie z młodopolskim odczuwaniem rzeczywistości.

Poddając analizie formy muzyczne wykorzystywane przez kompozytora, Jellenta wprowadza liczne aluzje estetyczno-teatralne, są to często krótkie cytaty z dzieł literackich (np. *Dziadów* Mickiewicza), przywołania tytułów powieści (np. *Popiołów* Stefana Żeromskiego) czy nazwisk twórców. Nadzwyczaj interesujące mogą być jednak te fragmenty, w których autor daje popis swoich umiejętności interpretatorskich i stara się wykazać, w jaki sposób dany utwór muzyczny odpowiada fragmentowi lub całemu dziełu literackiemu. Sporo miejsca krytyk poświęca ukazaniu różnic między dwoma walcami: *As-dur* op. 34 nr 1 i *cis-moll* op. 64 nr 2<sup>2</sup>. Jellenta nie ukazuje ich związków z konkretnym tekstem, z precyzją jednak zarysowuje sceny bez wątpienia inspirowane literaturą. Oba wyobrażenia odwołują się do scenerii sali balowej, w której rozgrywają się skontrastowane ze sobą sytuacje. Pierwszą z nich Jellenta opisuje takimi słowami:

- 2 Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że Jellenta w artykule podał niepoprawną numerację owych walców. Zarówno określenie *valse brillante* przy pierwszym z nich, jak i szczegółowa charakterystyka kompozycji wskazują, że opisując pierwszą kompozycję, krytyk miał na myśli *Walc As-dur* op. 34 nr 1. Drugim utworem jest najpewniej *Walc cis-moll* op. 64 nr 2 wymieniany przez Jellentę kilka akapitów dalej. W swojej analizie korzystam z poprawionej numeracji.



[...] jaki okrzyk brawurowy i co za kaskada triumfu, jakie wiewne uniesienie i rozkoszowanie się zdobyciem lub szczęściem, w echem empirowej świetności! [...] W powietrzu zawisły poszumy czaru i spokojna rozmowa z królową balu, a potem zawibruje rozkołysany taneczny eter wśród jarzących zwierciadeł i błyszczących kinkietów. [...] Musnęło nas skrzydło rajskiej baśni, która na mgnienie stała się rzeczywistością. [Jellenta 1912b: 72-73]

Druga kompozycja jawi się zgoła inaczej:

[...] w innym oto walcu rozgrywa się wielka cicha scena. Nikt z hucznego grona nie domyśla się, jakie to przepastne oddanie się sobie – walcuje albo raczej tylko udaje, że tańczy. [...] Ile szaleńczej tęsknoty, obawy snuje się w samym środku gromkiego zbiegowiska! Jakie dwa widma krążą po obrotach zgiełku trywialnego i hulaszczego! [...] i cicho lka stłumiony dwugłos miłości – w chaosie ludzi i życia zewnętrznego. [Jellenta 1912b: 73-74]

Obie wspomniane przez Jellentę kompozycje zaliczane są do nurtu koncertowego walców. Doskonale powyższemu opisowi odpowiada uwaga Mieczysława Tomaszewskiego, który stwierdza, że „paryskie walce Chopina [...] przywykło się nie bez słuszności, nazywać poematami tanecznymi” [Tomaszewski 2010: 362]. Młodopolski autor trafnie zatem uchwycił odmienną strukturę dramaturgiczną obu utworów – pierwszy z nich utrzymany jest bowiem w nastroju radosnym, niezobowiązującym. Dookreślenie *brillante* (wł. efektownie, błyskotliwie) krytyk wyraził poprzez opis iskrzącego się oświetlenia i błyszczących luster, a całość wyobrażenia zamknął porównaniem przedstawionej sceny do cudownej baśni<sup>3</sup>. Drugi walc, zaliczany do nurtu *mélancolique*, tchnie niewypowiedzianą tęsknotą i nadzwyczajną zmysłowością. Choć autor nie daje tym razem konkretnych wskazówek co do możliwych konotacji z literaturą, to jednak każdy z czytelników sam może

3 Na temat znaczenia i symboliki baśni na przełomie XIX i XX wieku pisała Anna Czabanowska-Wróbel [1996].

pokusić się o odnalezienie powieściowego odpowiednika, którym w przypadku drugiego opisywanego utworu mogłaby być scena tańca księżniczki Elżbiety z Rafałem Olbromskim z *Popiołów*<sup>4</sup> Żeromskiego.

Jednym z motywów przewodnich polskiej krytyki muzycznej drugiej połowy XIX wieku było ukazanie podobieństw między osobowością i twórczością Słowackiego oraz Chopina. Wspominany już Tarnowski jako jeden z pierwszych zwrócił uwagę na duchową wspólnotę polskich wieszczów narodowych, a do ich grona z pełnym przekonaniem zaliczył także polskiego kompozytora. Autor rozprawy o Chopinie i Grottgerze podkreślał doniosłą rolę kompozycji pianisty, które rozumiał jako muzyczny odpowiednik poezji polskiej:

[...] mimowolnie mając do czynienia z naszą poezją XIX wieku, myśli się o Chopinie; [...] czytając tęskne i rzewne skargi Słowackiego [...] przypominają się jakieś oderwane, żalose, tęskne dźwięki preludiiów lub mazurków, jak żeby ta muzyka była tylko innym wyrazem tej samej myśli, tego samego uczucia [...]. [Tarnowski 1892: 7]

Wspólna obu twórcom proveniencja pomysłów artystycznych była także przedmiotem zainteresowania Jellenty. Chociaż jego refleksje odwołują się do ustaleń Tarnowskiego, to jednak autor *Grającego szczytu* inaczej niż jego poprzednik pojmuje rolę Chopinowskich kompozycji. Historyk literatury, opisując relacje między muzyką Chopina a twórczością pisarzy romantycznych, wyraził przekonanie, że „jest ona [muzyka – K.O.] przez to jakoby uzupełnieniem i tłumaczeniem tej poezji” [Tarnowski 1892: 8]. W tym rozumieniu znaczenie kompozycji polskiego artysty było nader istotne, ale jednak pozostawało w cieniu literatury – muzyka była znacząca przede wszystkim dlatego, że mogła przyczynić się do powiększenia kręgu odbiorców poezji polskiej. Ponad 30 lat później w artykule Jellenty hierarchia tych dwu sztuk zostaje odwrócona – to nie

4 Sugestia ta jest uzasadniona z tego względu, że Jellenta przywołuje tytuł owej powieści Stefana Żeromskiego w innym ustępie swojego artykułu o Chopinie.

literatura dowartościowuje sztukę dźwięku, lecz muzyka pozwala na nowo zaistnieć dramatowi Słowackiego:

[...] jak przybliżyła ku nam Balladę i wydobywa ją z zamierzchu z oddali, z perspektywy legendowej i jak przesuwa dalekie wspominki przed same nasze oczy, ażeby się stały akcją świeżą i żywą, wstrząsały, jak widziane na scenie! [...] Pamięć tajemnych zbrodni [...] rozdmuchuje on w nowy, świeży ogień tragedii [...]. [Jellenta 1912b: 75-76]

Tę niezwykłą moc autor przypisuje polonezom Chopina. Zdaniem krytyka jego utwory uaktualniają dramata, pozwalają mu na nowo zaistnieć, a co najważniejsze – urealniają go tak mocno, że zaczyna on ukazywać się bezpośrednio przed oczami słuchacza. Więzy między różnymi sztukami sprawia, że dzieło muzyczne ułatwia, uaktualnia i dopełnia percepcję dzieła literackiego. Muzyka więc, jeśli „tłumaczy” poezję, to tylko dlatego, że przewyższa ją swoimi możliwościami wyrazu, jest jednocześnie nośnikiem uniwersalnych treści romantycznych, którym – w przeciwieństwie do literatury – pozwala wciąż na nowo się odradzać.

Na przełomie XIX i XX wieku Chopina i jego twórczość rozumiano jako odzwierciedlenie świadomości artystycznej pierwszej połowy stulecia, a zarazem doskonale odbicie postaw typowych dla schyłku epoki. Kompozytora uznawano za dobro narodowe, z którym utożsamiać chciały się kolejne pokolenia twórców, a skoro ich postawy artystyczne ulegały transfiguracjom, to i wizerunek Chopina nie mógł pozostać niezmienny. Jellenta czuł się predestynowany do tego, aby – mimo wszelkich trudności – przeniknąć utwory i w możliwie przystępny sposób opisać ich charakter, dookreślić przekaz. Konsekwentne ukazywanie przez krytyka powinowactw między muzyką, literaturą, malarstwem i rzeźbą nie tylko sprzyjało podkreślaniu znaczenia idei sztuki intensywnej, ale także pozwalało na zmniejszenie dystansu między nieokreślonością brzmień fortepianu a konkretną wizją zapożyczoną z innej dziedziny sztuki. Autor, przypisując kompozycjom treść pozamuzyczną, wyzwala ich potencjał znaczeniowy, a jednocześnie wykazuje ich podobieństwa z dziełami artystów czasów minionych i aktualnie tworzących.

Wystawiony w marcu 1901 roku dramat Stanisława Wyspiańskiego stał się dla Jellenty kolejnym spoiwem łączącym literaturę z dziełami Chopina, romantyczną muzykę i młodopolski dramat:

[...] a tańców tak dużo: istne wesele w chacie z pod Krakowa, odwiedzanej przez geniusz Wyspiańskiego. Ino migają się świeże krasne dziewczuchy i hoży parobcy. [...] Ale w tych paru izbach dudniących od hołubców i rytmów skocznej muzyki, błądzą tajemnicze i krwawe wizje: to wyroczny i szyderski chochoł, to Szela [...], to smutny kochanek z za grobu błaga swej dawnej bogdanki o jeden taniec: raz dokoła, raz dokoła! – straszne pary i straszne mary, które widział w nich już Kornel Ujejski. [Jellenta 1912b: 75]

Bez trudu dostrzec można, z jaką precyzją krytyk stara się oddać charakter opisywanych kompozycji. Autor oświetla utwory muzyczne z różnych perspektyw; nie przywiązuje się do jednej, konkretnej wykładni, ale ukazuje ich migotliwość i bogactwo znaczeniowe. Z jednej strony wykorzystuje do tego celu *Balladynę* Słowackiego a z drugiej *Wesele* Wyspiańskiego, czyli dwa dramaty, które reprezentują całkowicie inną stylistykę, sposób realizacji, ujawniają zgoła odmienne sensory. Nie są to jednak odwołania przypadkowe – krytyk z rozmysłem doszukuje się miejsc wspólnych czy to w formie dzieł, czy w ich ładunku dramatycznym. Co ciekawe, publicysta przywołuje także nazwisko innego „tłumacza” Chopinowskich utworów – Kornela Ujejskiego, który w swoim zbiorze z roku 1866 [Ujejski 1893] podjął się przełożenia na język poezji kilku kompozycji Chopina, w tym jego sześciu mazurków. Przyniesiony powyżej fragment tekstu Jellenty poprzedza krótki opis kompozycji. Tomaszewski stwierdza, że:

Chopinowski mazurek przejawia się w nieskończonej ilości odmian niekiedy rozpoznawalnych jako „oczywisty” kujawiak, oberek, czy mazur, najczęściej jednak jako trudny do określenia stop czy zestrój wszystkich tych muzyczno-choreicznych charakterów o folklorystycznej genezie. [Tomaszewski 2010: 595]

Początkowo Jellenta podkreśla charakter narodowy, rytmiczność, swojskość mazurków i ich związek z tańcem ludowym [Tomaszewski 2010: 353]. Jest to jednak tylko wstęp do rozbudowanej interpretacji, w której krytyk posiłkuje się programowym odczytaniem utworów. Parafraza dramatu Wyspiańskiego nie odnosi się tylko do mazurków, ale w ogóle do form tanecznych wykorzystywanych przez polskiego kompozytora. Autor w przytoczonym wcześniej ustępie wymienia określenia typowe dla mowy chłopskiej, a niektóre zdania, będące jednocześnie cytatami wyjętymi z dramatu Wyspiańskiego, mają charakter ludowych przyspiewek. Wszystkie te zabiegi sprawiają, że swojskość melodii mazura zdaje się bezpośrednio przenikać do wypowiedzi krytycznej.

Trudno bezsprzecznie wskazać, który gatunek najpełniej wyraża istotę Chopinowskiej muzyki. Niektórzy krytycy za najbardziej dojrzałe kompozycje uznają nokturny, zachwycające zarówno warstwą melodyczną, formą, jak i „harmonią najbardziej spośród wszystkich utworów Chopina subtelną i wyrafinowaną, a czytelną, rytmem najbardziej niesfornym z możliwych, a trzymającym się taktu” [Tomaszewski 2010: 429]. Urokowi nokturnów uległ również Jellenta, który właśnie ten gatunek zdecydował się omówić jako ostatni w swoim artykule. Zgodnie z powszechnym rozumieniem nokturnów jako „pieśni o nocy” rozważania krytyka sugerują związek utworów z nastrojem charakterystycznym dla pory zmierzchu. W interpretacji Jellenty jest to jednak nocny krajobraz ludzkiej duszy, w której w momencie pozornego wyciszenia i spokoju dzieją się rzeczy niezwykle:

[...] a cóż dopiero, gdy na ten świat marzeń i wspomnień zapadnie ciemny granat nocy? Lub może czarny kir nocy? I na tle ciszy wzmogą się głosy nocnych mieszkańców duszy ludzkiej? Wtedy rozpoczyna się sabaty uczuć, znowu zawołowane niby kurtynową gazą – dyskretną, hamującą się formą nokturnów. [Jellenta 1912b: 81]

Krytyk zwraca uwagę na funeralny charakter i intymność nokturnów, bowiem źródło ich idei upatruje bezpośrednio w duszy

kompozytora, traktuje je więc jako odzwierciedlenie wewnętrznych przeżyć artysty, odbicie jego najbardziej utajonych uczuć. Co ciekawe, poufność wypowiedzi muzycznej staje się możliwa dzięki specyficznej konstrukcji kompozycji, jej zewnętrznym uwarunkowaniom, pozwalającym na „dyskretne”, czyli zgodnie z ówczesnym rozumieniem tego pojęcia, odnoszące się „z szacunkiem dla cudzych tajemnic” [Karlłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, red. 1990, t. 1: 623], subtelne odsłanianie zakamarków ludzkiej duszy. Jellenta już nie tylko wizualizuje opisywane utwory, ale także stara się wniknąć bezpośrednio w procesy wewnętrzne kompozytora. Ujęcie procesualne jest jednym z podstawowych wyróżników dyskursu krytyki młodopolskiej. Jellenta współuczestniczy w procesie stwarzania muzyki. Jak zauważa Głowiński, zarówno utwór, jak i wypowiedź krytyka „mają jakby wspólny wymiar teraźniejszy” [Głowiński 1997: 183]. Interpretator bierze udział w powstawaniu utworu na równi z artystą, staje się świadkiem wszystkich działań twórczych, kształtowania się pomysłów muzycznych:

[...] wszystko sprzysięga się, ażeby zwiększyć skupienie i w jego drgającej mansardzie jak we fantastycznej Dürerowskiej pracowni alchemika, przesuwają się oczom artysty korowody wizji, cały tłum widziadeł, wyrojony z pamięci i zaklęty w byt czarnoksiężską różdżką marzenia. [Jellenta 1912b: 81]

Pewną wątpliwość może budzić u czytelnika przywołanie Albrechta Dürera. Bez wątpienia autor szkicu odnosi się wprost do konkretnego dzieła malarskiego, jednak trudno jednoznacznie wskazać, którą pracę ma na myśli Jellenta. Wspomnienie nazwiska tego renesansowego twórcy sugerować mogłoby aluzje do jego słynnej *Melancholii*, jednak kontekst, w jakim pojawia się dzieło, raczej nie przystaje do utrwalonego przez artystę wizerunku zamysłonego twórcy. Z kolei wspomniany przez krytyka uczoney mógłby odsyłać czytelnika do innej pracy Dürera zatytułowanej *Alchemik*. Niestety i tym razem przedstawiona postać nie do końca współgra z wizją człowieka, którego oczom miałyby ukazywać się fantastyczne widziadła. Mimo tych nieścisłości nie ma podstaw, aby wykluczyć celowe przywołanie przez Jellentę tych czy innych prac Dürera.

Można jednak zaryzykować hipotezę, że autor szkicu w kreacji swojego wyobrażenia inspirował się dziełem, które zarówno ze względu na tytuł, jak i przedstawioną sytuację doskonale odpowiada powyższemu fragmentowi rozważań o „duszach niektórych melodii”. Możliwe, że Jellenta błędnie przytoczył nazwisko artysty, bowiem wiele wskazuje na to, że mógł mieć na myśli dzieło Rembrandta Harmensza van Rijna *Alchemik w pracowni* (inne tytuły: *Uczony w pracowni*, *Faust*). Powstała w połowie XVII wieku grafika przedstawia oderwanego od swojej naukowej pracy człowieka, ze zdziwieniem spoglądającego w świetlisty kształt, na którym znajdują się tajemnicze napisy sugerujące pozaziemskie pochodzenie zjawy. Praca Rembrandta, zdaniem autorki, trafniej oddaje wydarzenia ukazane przez Jellentę, jednak trudno bezspornie orzec, czy właśnie to dzieło było przyczynkiem do wizji krytyka. Nie ulega jednak wątpliwości, że i w tym fragmencie swoich przemyśleń autor nie rezygnuje z odwołań do idei syntezy sztuk.

W omówionym ustępie pomocne okazało się przywołanie dzieła malarskiego, natomiast w kolejnych zdaniach krytyk buduje swoje refleksje na podstawie odniesień do twórczości poetyckiej. Oczywiście poszukiwanie podobieństw do świata literatury stanowi motyw przewodni dyskursu krytyka, jednak w tym wypadku odwołania są zdecydowanie pogłębione, a język wypowiedzi nabiera szczególnych znamion poetyckości. Komponowanie muzyki przez Chopina autor zestawia z sytuacją liryczną ukazaną w *Nocy majowej* Alfreda de Musseta. W cyklu wierszy powstałych w latach 30. XIX wieku autor przedstawia dialog poety z muzą, inspiratorką jego pomysłów artystycznych. W pierwszej części zbioru poezji muza jawi się jako pocieszycielka artysty, nakłaniająca go do podjęcia wysiłku tworzenia. W swoim monologu przytacza ona opowieść o pelikanie karmiącym pisklęta własną krwią, co oczywiście natychmiast ewokuje skojarzenia z doświadczeniem poety, który na wzór Chrystusa składa ofiarę ze swojego życia. Jellenta jeszcze kilkakrotnie włącza w tok swoich refleksji alegorię poety-ptaka, doszukując się podobieństw między Chopinowskimi akordami a śpiewem ranionego ląbedzia, zbłąkanym albatrosem czy płaczącą rybitwą. Co ciekawe, krytyk nie poprzestaje na konwencjonalnym rozumieniu alegorii poety, czy szerzej: artysty, ale rozbudowuje owe ujęcia,

dodając własne pomysły interpretacyjne. Autor przez przywołanie figury pelikana żywiącego swoje dzieci własnymi wnętrznościami uwypukla poświęcenie i trud kompozytora, który stwarza nokturny niejako z własnej krwi i składa ofiarę z samego siebie. Starając się możliwie najpełniej zobrazować akt kreacji, Jellenta konsekwentnie łączy, a wręcz stapia w jedną myśl rozmaite odniesienia poetyckie. Prawie niezauważenie krytyk przytacza poemat *Zjadacze lotosu* Alfreda Tennysona, natomiast *Noc majowa* de Musseta, już ze względu na swój tytuł, staje się inspiracją do nadania wiosennych konturów opisywanej sytuacji. Co warte podkreślenia, budząca się do życia przyroda, będąca metaforyczną wykładnią kompozycji Chopina, wywołuje w umyśle czytającego skojarzenia z polskim krajobrazem, w którym nie brakuje zieleniejących się topoli, brzoź i czeremch. Mimo tych wiosennych porównań – nie jest to jednak wyobrażenie pejzażu sielskiego, wizję tę przenika melancholia, a rozbrzmiewające trele słowików przeobrażają się w „wampiry przemijań”. Te i inne zjawiska, dzięki swojej nieprzystawalności, doskonale oddają różnorodność i niejednoznaczność stylu Chopina. „Krajobraz muzyczny” nokturnów oddziałuje z całą siłą na wszystkie zmysły odbiorcy – „pachnie maj”, „dzwonią słowiki”, „odurza [...] czeremch”, „łśni delikatna śnieżna dziewicza kora młodych brzoź i mży jasno zielona okiść klonów. Myśl płynie z ich wonią w dal [...]” [Jellenta 1912b: 81]. Ta wyszukana metaforyka, oryginalne porównania i synestezje sprawiają, że odwołania poetyckie nie są już tylko pewnym kontekstem, ale przenikają wprost do języka wypowiedzi krytycznej.

Sporo miejsca Jellenta poświęca interpretacji *Nokturnu cis-moll*<sup>5</sup>, który określa mianem „jednej z tych nocnych wypraw duszy” [Jellenta 1912b: 82]. Swoje rozważania krytyk dzieli na trzy, wyraźnie

- 5 Pośród kompozycji Fryderyka Chopina znajdują się dwa nokturny napisane w tonacji cis-moll, pierwszy – op. 21 nr 1, drugi – opus pośmiertne. Mimo że obie kompozycje mają trójdzielny budowę, to wiele wskazuje, iż Jellencie chodziło o nokturn wydany za życia kompozytora. Charakter nokturnu op. 21 nr 1 odpowiada opisowi krytyka, natomiast w nokturnie op. posth. tylko dwie skrajne części realizują w pełni założenia nokturnu, natomiast część środkowa ma żartobliwy charakter, o którym z całą pewnością nie wspomina w swoim szkicu krytyk. W swojej pracy odwołuję się zatem do *Nokturnu cis-moll* op. 21 nr 1.



oddzielone części, co odpowiada formie muzycznej utworu Chopina. *Nokturn cis-moll* op. 21 nr 1 ma budowę trójdzielną:

[...] jak gdyby oczekującym, elegijnym dumaniem – stwierdza Tomaszewski – wypełnione są ramy utworu. [...] Muzyka gwałtowna, pełna pasji wybucha niebawem. Toczy się w innym tempie, innym metrum i innej tonacji. Uraza do kulminacji dźwięczącej jak bunt czy protest. Następnie jeszcze jedna kulminacja, po której powraca muzyka elegijnego zadumania – niezapomniany recytatyw, pełen dramatycznego napięcia. [Tomaszewski 2020]

Powyższa analiza doskonale współgra z myślą Jellenty. Pierwszą część nokturnu krytyk interpretuje w następujący sposób:

[...] nieśmiałe błagania i groźba śmierci, skarga płynie głosem zdławionym, spleśzczonym, jak spod Atlasowego brzemienia, jakby z głuszy katakumb, z ciemnej jaskini ściśniętego serca, które okrutna istność czy potęga tak zesmagła, że może ono zdobyć się jedynie na głos chory, słaby, udręczony. [Jellenta 1912b: 82]

Autor buduje swoją interpretację, bazując na dwóch odniesieniach – pierwsze przywołuje w umyśle czytelnika losy mitologicznego Atlasa, ukaranego za próbę odebrania władzy bogom i skazanego na wieczne podtrzymywanie sklepienia niebieskiego. Wizja katakumb rozbudowana zostaje w dalszych akapitach szkicu i odnosi się bezpośrednio do wiersza \*\*\*[Klaskaniem mając obrzękłe prawice...] Cypriana Norwida. To oryginalne zestawienie dość odległych wyobrażeń trafnie oddaje nastrój pierwszej części kompozycji – z jednej strony niewymowne cierpienie, próba sprośnięcia własnemu losowi, z drugiej strony poczucie zawodu, krzywdy i osamotnienia. Wszystkie te kategorie rozpatrywać można zarówno w odniesieniu do warstwy brzmieniowej dzieła, jak i do procesów wewnętrznych samego kompozytora. Takie formułowanie refleksji to cecha charakterystyczna dla młodopolskiego dyskursu:

[...] podmiot twórczy i artefakt są tu pojmowane jako jedna całość, [...] krytyk czy historyk literatury opisuje utwór, tak jakby zakładał, że formułowane przez niego zdania odnoszą się bezpośrednio do pisarza, jego poczynań, czynności, czy nawet myśli. [Głowiński 1997: 29]

Druga część nokturnu przedstawiona zostaje zgoła odmiennie:

[...] a potem nagle ogromnymi woltami siły bólu wznosi się do najwyższego diapazonu. Dramat piętrzy z dołu do góry olbrzymie tarasy i niebawem spada z nich, z wyżyn, jak z górnych eterów Ikar, i w dole, złamanoskrzydłym dole, słychać cudowne, młodzieńcze lamenty. I znowu żałość i modlitwa i ukazywanie zbroczonego krwią pelikana własnej jaźni, jak rozdziela wielkie ciosy dzioba, przepieśnione w akordy stanowcze jak młoty. [Jellenta 1912b: 82]

Tę część przedstawia krytyk w kontekście tragicznych perypetii Ikara. Metafora lotu okazała się poręczna interpretacyjnie z uwagi na dramatyzm opisywanych wydarzeń, a ponadto umożliwiła zobrazowanie wznoszenia się i opadania linii melodycznej. Zmianę enharmoniczną tonacji, stopniowe narastanie dynamiki, intensyfikację brzmień, która ostatecznie zostaje wyraźnie zaznaczona przez kompozytora określeniem *appassionato* (wł. z pasją), doskonale prezentuje opis upadku Ikara. Warto podkreślić, że Jellenta przez swoją literacką interpretację utworu oddał także takie właściwości wyrazowe, jak chociażby *con forza* (wł. z siłą), które dostrzec można w wyrażeniach „wielkie ciosy dzioba” czy „stanowcze młoty”. Co ciekawe, krytyk nie przechodzi następnie bezpośrednio do analizy ostatniej części nokturnu, ale pozostając niejako pod wpływem działania części centralnej, pozwala sobie na swobodną refleksję dotyczącą oddziaływania muzyki na odbiorcę. Nazywa Chopina „nieomylnym mistrzem”, który z pełną świadomością kształtuje uczucia swoich słuchaczy. Dzięki muzyce kompozytor łamie ogólnie przyjęte zasady, „strzaskał pęta wstydu męskiego” [Jellenta 1912b: 82] – wyraża więc to, co w powszechnym rozumieniu nie przystoi mężczyźnie. Mimo wcześniejszego bólu szczerość

okazuje się oczyszczająca – to prawdziwość muzycznego wyznania pozwala słuchaczom doświadczyć *katharsis*. Dopiero po tej dygresji Jellenta kontynuuje rozważania na temat ostatniej części nokturnu, które zdecydowanie różnią się od dwóch poprzednich wyobrażeń. W tym ustępie czytelnik przenosi się z poziomu znaczeń ukrytych w samej kompozycji na poziom obserwacji osoby artysty. Chopin

ukazuje się w głębi sceny, z inną niespodziewanie ukołysaną twarzą i tylko potrząsa głową w elegijnym już tylko westchnieniu, ze smutkiem już tylko postronnego widza – patrzy na własną krew i na gruzy własnego szczęścia.

I tak wraca z pobojowiska własnych dum, jak gdyby wracał z cmentarza po cudzym pogrzebie. [Jellenta 1912b: 83]

Ponowne pojawienie się nostalgicznego nastroju części pierwszej owocuje u Jellenty przywołaniem wizerunku samego kompozytora, który z wywoływacza wszelkich stanów przemienia się w niemego widza. Powrót arpedżiowych akordów basu i melancholijnej melodii w głosie najwyższym stopniowo przywraca słuchaczowi zdolność racjonalnego postrzegania rzeczywistości. Po kontakcie z utworem odbiorca nie jest już tym, kim był przed wysłuchaniem kompozycji. Ogrom przeżyć odcisnął piętno także na samym autorze utworu. Złożywszy najwyższą ofiarę z samego siebie, Chopin usuwa się w głąb sceny i z pewnego dystansu obserwuje szczątki własnego jestestwa, które jednocześnie stają się podwaliną oczyszczenia słuchaczy. Zgodnie ze specyfiką Chopinowskich nokturnów, które wychodzą „z ciszy i do ciszy wracają” [Tomaszewski 2010: 437], artysta staje się coraz mniej widoczny, aż w końcu pozostawia swoich słuchaczy, pozwalając im na spokojną kontemplację niedawno usłyszanych akordów.

Siła oddziaływania utworów Chopina była tematem niezliczonych studiów, w tym wspomnianego już szkicu Tarnowskiego. Autor pisał m.in., że kompozytor „przez wielką intensywność i wybitność uczucia, umiał swój pomysł oddać z taką precyzją [...], że czasem wrażenie jego działało nawet na myśl i wyobraźnię” [Tarnowski 1892: 28].

Z dużą dozą prawdopodobieństwa można stwierdzić, że cała wypowiedź Tarnowskiego była dla Jellenty istotna, a nawet mogła zainspirować go do napisania artykułu. Można wręcz zaryzykować tezę, że jego rozważania to swoista kontynuacja rozważań Tarnowskiego; pod wieloma względami są rodzajem ich pogłębionej interpretacji, szczególnym rozbudowaniem niektórych wątków. Oczywiście nie chodzi tu o proste zależności, tylko o próbę odnalezienia źródła pomysłów młodopolskiego krytyka. Nawiązania do pracy Tarnowskiego widać już w pierwszych zdaniach szkicu Jellenty:

[...] już jest gotowe wielkie i czarowne usymbolizowanie duszy muzycznej i szukać nowego nie trzeba: pomnik Chopina, dłuta Biegasa, tego niespodziewanego przekuwacza w marmur – ludzkich wyc, skowytów, konwulsji bólu i paroksyzmów rozpaczy. [Jellenta 1912b: 68]

Zbliżonych określeń użył wcześniej w swoim studium Tarnowski, kiedy opisywał uczucia targające Chopinem: „[...] człowiek może mniej w takim stanie cierpi, aniżeli w poprzednich paroksyzmach rozpaczy, ale przez jakie męki, przez jakie konwulsje uczucia musiał przejść w ten stan moralnego odrętwienia [...]” [Tarnowski 1892: 22].

Tego rodzaju podobieństw można znaleźć dużo więcej, warto jednak zwrócić uwagę także na zbliżony sens obu tekstów. Jak wiadomo, odczyt z 1871 roku ustanawiał Chopina czwartym wieszczem narodowym, którego muzyka byłaby „jakoby uzupełnieniem i tłumaczeniem” [Tarnowski 1892: 8] dzieł romantyków. W swojej pracy Jellenta wielokrotnie zwraca uwagę na wspólnotę myśli polskich twórców, ale co ważne, oświetla ten problem z innej, młodopolskiej perspektywy. Według niego utwory Chopina ukazują tę samą myśl, te same dylematy, którym dawali wyraz Mickiewicz, Słowacki i Krasiński. Co ciekawe, Jellenta dodaje do tej romantycznej trójcy Norwida, rozszerzając tym samym grono wieszczów do pięciu. W podsumowaniu swoich rozważań krytyk rysuje wizerunek kompozytora, który swoiście odzwierciedla zachowania słynnych bohaterów literackich:

[...] i oto jak Manfred, lub więcej jeszcze, jak Harold w pielgrzymim płaszczu Hamleta [...] błądzi po cmentarzach pamiętek. [...] idzie krokiem powłóczytym, posępnym. Jest to charakterystyczne *andante*, choćby ono i nie było wypisane na nutach. [Jellenta 1912b: 84]

Autor porównuje Chopina z tytułowymi postaciami poematów *Manfred* i *Wędrowki Childe Harolda* George'a Gordona Byrona, a także tragedii *Hamlet* Williama Shakespeare'a. Kompozytor jawi się jako ucieleśnienie wszelkich namiętności, rozterek serca, stanowiących doświadczenie wspomnianych bohaterów literackich. Na uwagę zasługuje także włączenie do toku wypowiedzi włoskiego określenia muzycznego *andante* (wł. w tempie spokojnego kroku). Charakteryzując chód artysty, krytyk przenosi na grunt tekstu literackiego pojęcia zapożyczone z nomenklatury muzycznej. Jest to również kolejny przykład na to, że w młodopolskim dyskursie dzieło muzyczne jest utożsamiane z samym jego autorem i trudno jednoznacznie zidentyfikować w danym momencie przedmiot opisu. Następane zdania doprecyzowują wizerunek Chopina.

Znamy tę sylwetę – pisze Jellenta – tak błędził Słowacki po druidycznych głazach przeszłości. Tak Mickiewicz żałośnie dumal nad ruinami Bakczysaraju [...]. Tak Krasiński snuł się melancholijnym cieniem po gruzach Colosseum. Tak Norwid szedł „po rzymskim bruku mając pod stopą katakumb korytarz”.

To polscy marzyciele – wędrowcy – samotnicy – zawsze na jakichś rumowiskach. [...] Bezwiednie powtarzają krok pielgrzymi [...]. [Jellenta 1912b: 84-85]

Chopin okazuje się zatem kolejnym głosicielem tych samych pokoleniowych dylematów i trosk, którym dawali wyraz w swoich dziełach polscy romantycy. Jellenta wspomina *Grób Agamemnona* Słowackiego, który razem z *Bakczysarajem* Mickiewicza, *Irydionem* Krasińskiego i \*\*\*[Klaskaniem mając obrzękłe prawice...] Norwida tworzy ciąg dzieł obrazujących tułaczę życie poetów, tęsknotę za krajem, a przede wszystkim – niepokój o przyszłość ojczyzny. Wszyscy wspomniani twórcy ukazani zostali „w drodze”,

podczas „błądzenia”, „żałosnego dumania”, „melancholijnego snucia się”. Motyw wędrowki nie tylko odsyła do biografii romantyków, ale także odnosi się do obfitującej w trudności egzystencji artysty, skazanego na ciągłą peregrynację i decydującego się na życie w odosobnieniu. Jellenta przedstawia każdego z nich jako marzyciela, a więc tego, który jest „skłonny do złudzeń, rojący o rzeczach trudnych do urzeczywistnienia, żyjący marzeniami” [Karlłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, red. 1990, t. 2: 892]. Mimo wielu różnic, odmiennych rodzajów sztuk, wszyscy wspomniani twórcy są głosicielami wspólnych idei. Choć szkic Tarnowskiego i artykuł Jellenty dzieli 30 lat, obaj krytycy zwracają uwagę na te właściwości poezji czy muzyki, które w sposób szczególny stają się nośnikami polskich treści. Tarnowski pisał:

[...] muzycy widzą to piętno polskie na wszystkim co wyszło z pod jego ręki, na kompozycjach natury i formy zupełnie kosmopolitycznej. Co pewne to że on sam miał to o niej przekonanie: nieraz, kiedy który z jego uczniów francuskich grał jego kompozycje, a słuchacze dziwili się jak dobrze oddał ich ducha, Chopin mawiał, że oddał wszystko oprócz pierwiastka polskiego, polskiego natchnienia [...]. [Tarnowski 1892: 34]

W studium Jellenty trudno znaleźć fragmenty wprost informujące o narodowych właściwościach kompozycji Chopina. Nieustannie jednak krytyk wpisuje utwory pianisty w kontekst polski, dookreśla ich charakter przy pomocy odniesień zarówno do krajobrazu ojczyźnianego, jak i do rodzimej poezji. Wydaje się, że najsilniej kategoria polskości została wyrażona przez Jellentę w tytule jego szkicu, a właściwie we wszystkich trzech jego wersjach.

Pierwszy wariant tytułu z 1905 roku: *Dusze niektórych melodii. Chopin* Jellenta, co zaznaczono już na wstępie rozważań, przeformułował pięć lat później na *Dusze niektórych melodii Chopina*, aby w 1912 roku nadać swojemu artykułowi tytuł ostateczny – *Dzwony Chopina*. Zarówno pojęcie duszy, jak i dzwony pojawia się w szkicu wielokrotnie, co wyraźnie sygnalizuje, że oba te określenia mają dla krytyka ogromne znaczenie. Jak słusznie zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska w swojej pracy *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej*

*Polski. Teoria i praktyka*, „dusza jest [...] jednym ze słów-kluczy epoki” [Podraza-Kwiatkowska 1975: 161]. Na przełomie wieków „dusza” była określeniem mało precyzyjnym; zgodnie z ustaleniami Mariana Stali „można odnieść wrażenie, iż Młoda Polska to «dzień duszy» trwający kilkanaście lat” [Stala 1994: 229]. Jak już wcześniej wspomniano, niezwykłą wartość zdobył wówczas motyw dzwonu, wielokrotnie kojarzony właśnie z twórczością Chopina. Jako doskonały przykład wiersza, w którym motyw ten stanowi dominantę całego utworu poetyckiego, można wskazać słynny *Marsz żałobny* Ujejskiego. Co warte podkreślenia, *Le Marche funèbre*, trzecia część *Sonaty fortepianowej b-moll*, zwróciła uwagę także Franciszka Liszta, do którego wypowiedzi odwoływał się w swoim studium Tarnowski:

[...] czyżby nie miał słuszności Liszt, kiedy mówił że „to tylko Polak mógł napisać, bo wszystko co by było uroczystego i rozdzierającego w orszaku żałobnym całego narodu patrzącego na swój własny pogrzeb, to się słyszy w głosie tych dzwonów” [...]. [Tarnowski 1892: 35]

Zarówno dusza, jak i dzwon pojawiają się na kartach szkicu Jellenty z podobną częstotliwością, dlatego tym bardziej intrygujące wydają się kolejne przekształcenia tytułu jego tekstu. Duszę u schyłku XIX wieku definiowano m.in. jako „podstawę i źródło zjawisk duchowych albo psychicznych u człowieka [...]” [Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, red. 1990, t. 1: 587]. „Dusza melodii” oznaczałaby więc potraktowanie melodii jako istoty żywej, wyposażonej w swoje rozumiane „ciało” i „duszę”. Krytyk skupia się na wszystkim, co duchowe – biorące początek w rzeczywistości pozaziemskiej, a jednocześnie stanowiące o tym, co najbardziej indywidualne, o istocie opisywanego zjawiska. Z kolei dzwon rozumiano jako „przyrząd metalowy kształtu kielicha, wydający dźwięk za uderzeniem żelaznym sercem” [Karłowicz, Kryński, Niedźwiedzki, red. 1990, t. 1: 587]. Istocie duszy odpowiadałoby zatem serce dzwonu. Dźwięk dzwonów Chopina rozlega się tylko wtedy, kiedy rozbrzmiewa coś najistotniejszego, stanowiącego centrum danego przesłania. Mimo pozornie radykalnej zmiany tytułu Jellenta konsekwentnie

w obu wariantach skupia się na tym, co w jego odczuciu stanowi istotę Chopinowskiej muzyki.

Takie powroty – zauważa Jellenta – z grobów Agamemnonowych serca własnego i duszy narodu – oto styl Chopina.

Jak w poezji lub malarstwie – tak samo i w muzyce styl wielkiego artysty jest tą kombinacją rytmów, linii, odruchów i gestów, które streszczają w sobie i zarazem kondensują ducha epoki. [Jellenta 1912b: 83]

Krytyk odnalazł istotę muzyki Chopina, prawdziwe źródło w tym wszystkim, co stanowi esencję polskości połączoną z indywidualnym odczuwaniem i przeżywaniem rzeczywistości przez kompozytora. Dla Jellenty twórczość Chopina była ucieleśnieniem całej złożoności i niezwykłości epoki romantyzmu, która najpełniej została wyrażona pod postacią jego utworów.

Co ciekawe, mimo wszechobecnego na przełomie wieków kultu polskiego pianisty słynący z talentu polemicznego Jellenta zestawia utwory Chopina ze spuścizną Roberta Schumanna i – w ostatecznym rozrachunku – to jemu przyznaje palmę pierwszeństwa. Niemieckiemu kompozytorowi Jellenta poświęcił swój drugi artykuł z 1905 roku zatytułowany *Dusze niektórych melodii. Schumann* [Jellenta 1905b] i, analogicznie do studium poświęconego Chopinowi, poddał w nim szczegółowej analizie twórczość kompozytorską drugiego muzyka. Nie zagłębiając się jednak w motywację do takiej, a nie innej ostatecznej oceny twórczości Chopina, nie można zaprzeczyć, że krytyk z pełnym oddaniem i zasługującą na podziw skrupulatnością starał się sprostać nadrzędnemu celowi swojego szkicu, aby „odgadnąć i uzewnętrznić wielką tajemnicę i dławiącą naturę i istotę Chopinowskiej muzyki” [Jellenta 1912b: 68].

Dla współczesnego czytelnika pisma Jellenty stanowią doskonałe świadectwo sposobu pojmowania muzyki na przełomie wieków i dowód na to, jak wielki miała ona wpływ na młodopolskie postrzeganie rzeczywistości. Dogłębna lektura prac tego pisarza potwierdza też, że ówczesna literatura nadal ma ogromny potencjał, gdyż zawiera sporo nieodkrytych sensów, które – dopiero po ujawnieniu – pozwalają w pełni zrozumieć fascynację muzyką i złożoność myśli na temat sztuki przełomu XIX i XX wieku.



**Bibliografia**

- Chlebowski Bronisław (1891), *Fryderyk Chopin*, „Ateneum”, t. 3, z. 3, s. 1-22.
- Chopin Fryderyk (1995), *Szkice do metody gry fortepianowej*, teksty zebrał Jean-Jacques Eigeldinger, przeł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków.
- Czabanowska-Wróbel Anna (1996), *Baśń w literaturze Młodej Polski*, Universitas, Kraków.
- Dziadek Magdalena (2002), *Polska krytyka muzyczna w latach 1890-1914. Koncepcje i zagadnienia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice.
- Garewicz Jan (1970), *Schopenhauer*, Wiedza Powszechna, Warszawa.
- Głowiński Michał (1997), *Ekspresja i empatia. Studia o młodopolskiej krytyce literackiej*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Jellenta Cezary (1888), *Zakapturzony idealizm*, „Prawda. Tygodnik polityczny, społeczny i literacki”, nr 36, s. 425-427.
- Jellenta Cezary (1905a), *Dusze niektórych melodii. Chopin*, „Ateneum”, t. 1, z. 1-3, s. 118-128.
- Jellenta Cezary (1905b), *Dusze niektórych melodii. Schumann*, „Ateneum”, t. 2, z. 4-6, s. 100-111.
- Jellenta Cezary (1910), *Dusze niektórych melodii Chopina*, „Literatura i Sztuka”, dodatek do: „Dziennik Poznański”, nr 3, s. 33-36; nr 4, s. 49-52.
- Jellenta Cezary (1911), *Schopenhauer i nakaz życia*, „Literatura i Sztuka”, dodatek do: „Dziennik Poznański”, nr 4, s. 54-56.
- Jellenta Cezary (1912a), *Bizantyzm a krytyka*, w: tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Wydawnictwo s.A. Krzyżanowski, Kraków, s. 136-148.
- Jellenta Cezary (1912b), *Dzwony Chopina*, w: tegoż, *Grający szczyt. Studia syntetyczno-krytyczne*, Wydawnictwo s.A. Krzyżanowski, Kraków, s. 68-86.
- Karłowicz Jan, Kryński Adam, Niedźwiedzki Władysław, red. (1990), *Słownik Języka Polskiego*, t. 1-3, PIW, Warszawa.
- Lewandowski Tomasz (1975), *Cezary Jellenta estetyk i krytyk. Działalność w latach 1880-1914*, Ossolineum, Wrocław.
- Okulicz-Kozaryn Małgorzata, Okulicz-Kozaryn Radosław (2020), *Tropami Bractwa Wielkiego Dzwonu. Szkice o literaturze przełomu XIX i XX wieku*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Okulicz-Kozaryn Radosław (2006), *Dzwony. Zaczynając od listu Eugeniusza Morawskiego do Mikalojusza Konstantinasa Čiurlionisa*, w: *Mikalojus Konstantinas Čiurlionis – litewski malarz i kompozytor*, oprac. Henryka Olszewska-Jarema, Joanna Szeligowska-Farquhar, przeł. Aleksandra Gryczka, Muzeum Śląskie, Katowice.

- Okulicz-Kozaryn Radosław (2013), *Gra nerwów. Chopin w epoce psychicznego rozstroju*, w: tegoż, *Rok 1894 oraz inne szkice o Młodej Polsce*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, s. 17-31.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1974), *Schopenhauer i chuć*, „Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja”, nr 2, s. 25-35.
- Podraza-Kwiatkowska Maria (1975), *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków.
- Poniatowska Irena (1993), *Historia i interpretacja muzyki. Z badań nad muzyką od XVIII do XIX wieku*, Musica Iagellonica, Kraków.
- Poniatowska Irena, red. (2011), *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. *Antologia*, NIFC, Warszawa.
- Przybyszewski Stanisław (1965), *Z psychologii jednostki twórczej*, w: tegoż, *Wybór pism*, Ossolineum, Wrocław, s. 3-35.
- Staff Leopold (1931), *Dzień duszy*, Wydawnictwo J. Mortkowicza, Kraków.
- Stala Marian (1994), *Pejzaż wewnętrzny. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Baran i Suszczyński, Kraków.
- Struve Henryk (1892), *Sztuka i piękno. Studia estetyczne*, Księgarnia E. Wende i S-ka, Warszawa.
- Stupnicki Julian (1865), *Muzyka pod względem estetycznym i lekarskim*, Ossolineum, Lwów.
- Tarnowski Stanisław (1892), *Chopin i Grottgger. Dwa szkice*, Księgarnia Spółki Wydawniczej Polskiej, Kraków.
- Tomaszewski Mieczysław (2010), *Chopin – człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków.
- Tomaszewski Mieczysław (2020), *Cykl audycji „Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie”*, Polskie Radio Program II, [dostęp: 16 października 2020], <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/id/270>.
- Ujejski Kornel (1893), *Tłumaczenia Chopina i Beethovena*, Księgarnia Jelenia i Langa, Przemyśl.

Karolina Orłowska

**“To Discover and Express the Great Mystery [...] of Chopin’s Music” – Dusze Niektórych Melodii. Chopin (The Souls of Certain Melodies. Chopin) by Cezary Jellenta**

The article constitutes a detailed analysis and interpretation of one of the most important texts written at the turn of the twentieth century, which was devoted to the reception and interpretation of Frédéric Chopin’s compositions in the Young Poland period. In his work, Cezary Jellenta presents the nervous perception of the Polish composer’s music typical of the era

and refers in his reflections to numerous works of painting and both Polish and world literature, which perfectly illustrates the fascination with the idea of the correspondence of arts. It is also a testimony to the foundations of the emerging music criticism and evidence of the undying adoration for Frédéric Chopin's works.

**Keywords:** Cezary Jellenta; Frédéric Chopin's music; nervousness; synthesis of arts; modernism; music criticism.

**Karolina Orłowska** – doktor nauk humanistycznych. Absolwentka filologii polskiej na Uniwersytecie im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Muzycznej im. Jana Ignacego Paderewskiego w Poznaniu. Nauczycielka języka polskiego. Zainteresowania badawcze: muzyka w literaturze przełomu wieków, młodopolska synteza sztuk, krytyka muzyczna drugiej połowy XIX wieku.