

Transformacje wizerunku Fryderyka Chopina w *Lecie w Nohant*

Transformation of Frédéric Chopin in *Summer at Nohant*

Karol Samsel

Uniwersytet Warszawski, Polska

e-mail: karolsamsel@uw.edu.pl

ORCID: 0000-0002-2047-4508

Abstract

The paper analyses the character of Frédéric Chopin in the *Summer at Nohant* by Jarosław Iwaszkiewicz. The internal differentiation of characteristics introduced in the composer's figure produces a new type of unity. The *Summer at Nohant* gains the dimension of Iwaszkiewicz's "comedy of greatness". Interconnections between similar or related works shape the multifaceted character of Chopin in the *Summer at Nohant*.

Keywords

Jarosław Iwaszkiewicz, *Summer at Nohant*, Frédéric Chopin, Karol Szymanowski, the figure

Chopin to jedna z najistotniejszych figur procesu twórczego w pisarstwie Jarosława Iwaszkiewicza. Ze względu na swoją istotną wagę z powodzeniem daje się odczytywać jako specyficzny „podpis autorski” pisarza, a wręcz rodzaj (często dość nieoczekiwanego) autotematycznego tropu, tak ma to miejsce w ważnym opowiadaniu *Mefisto-Walc*, w którym po zabiciu swojego nauczyciela fortepianu młody Michał Komasa, przeszukawszy sejf profesora, niszczy, znaleziony tam właśnie, rękopis listu Chopina. To rodzaj symbolicznego *auto-da-fé*, symbolicznego również dla Iwaszkiewicza, autor *Sonaty h-moll* reprezentuje bowiem u tego pisarza zawsze absolutny – lub co najmniej transcendentalny – układ odniesienia. Testem dla wewnętrznej spójności tego układu, jego ram i możliwości, stało się, jak się wydaje, przede wszystkim – *Lato w Nohant*. Komedia, zaplanowana na trzyaktową, została obmyślana jako swoista „próba wielkości” Chopina.

Prawdopodobnie niewiele pomyliłby się ten, kto śmiało pragnąłby ją nazywać „komedią wielkości” albo „komedią geniuszu”.

Należałoby podkreślić, że twórca *Kochanków z Werony* mnoży wiele efektownych, a równocześnie zupełnie klasycznych chwytów, by ów „komizm wielkości” czy też „komizm geniuszu” uwieloznacznic, a zarazem wyrefinować. Nieobca jest mu także finezyjna ironia, choćby realizowana w „obramowującym” wykorzystaniu ruchu rekwizytu na scenie. W otwarciu komedii Jan, osobisty polski sługa kompozytora, podaje George Sand fidybus konieczny do zapalenia cygara. W jej zakończeniu, w najżywszym może punkcie kłótni kochanków, ten sam fidybus przysuwa do ust Sand Chopin. Bardzo trudno w takiej sytuacji słowa pisarki o tym, że „u nas nie ma takich różnic, na przykład, jak pomiędzy panem a pańskim służącym Janem”¹ odczytywać neutralnie. Frazy tego rodzaju, oraz im podobne, zyskują dodatkowy odcień sytuacyjny przede wszystkim za sprawą (bardzo dobrze) przemyślanego krążenia rekwizytów po Iwaszkiewiczowskiej scenie.

Rzadko, co prawda, mamy w *Lecie w Nohant* sposobność obserwować Chopina swobodnego i niewyzbytego charakterystycznej dla siebie swady, kiedy jednak owe momenty mimo wszystko następują, Iwaszkiewicz nie szczędzi wysiłku, by przekonać nas o swojej w tym względzie erudycji. Istotnie, dość autentycznie odzwierciedla niezrównany, sardoniczny temperament kompozytora, którego próbki dobrze ujawniała i manifestowała Chopinowska korespondencja w czasach pisania *Lata w Nohant* znana nade wszystko z tomu listów serii *Chopinianów* Ferdynanda Hoesicka z 1912 roku oraz wcześniejszego zbioru ustępów korespondencyjnych muzyka do Tytusa Woyciechowskiego, które w 1910 roku upublicznił „Lamus”, w opracowaniu Henryka Opieńskiego. W dramacie, jak się wydaje, właśnie najszerszej znany materiał listów do Woyciechowskiego służył Iwaszkiewiczowi w scenach przyjacielskich rozmów Chopina z Wodzińskim – „Miałeś mi złożyć nuty, kochanie” czy też charakterne, po trosze już zadzierzyste, czupurne: „A ta twoja Rozjerka, łodyga stara... To ona wszystkie te plotki przed najwyższy ołtarz nosi. O tę małą Madeleine także już oczy wypiekają”², czy wreszcie bezpardonowe „Muszę nową sonatę moim Żydom przygotować”³. Chociaż daje to obraz dosyć wyrazistego Chopinowskiego tonu, sugerowałoby przede wszystkim pewną swobodną codzienność Chopinowskiej mowy z Polakami, to więc, co można by z powodzeniem za Ryszardem Przybylskim, a także Wiktorem Weintraubem, określić Chopinowskim „obsługiwaniem życia językiem”⁴, w stylu „casual, colloquial, easy”⁵.

¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant. Komedia w trzech aktach*, wyd. 2, Warszawa: Czytelnik 1953, s. 80.

² Ibidem, s. 76–77.

³ Ibidem, s. 76.

⁴ Ryszard Przybylski, *Myśli Chopina*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009, s. 14.

⁵ Określenie odniesione przez Weintrauba do stylu *Trzy po trzy* Aleksandra Fredry. Wiktor Weintraub, *Alexander Fredro and his antiromantic memoirs*, „American Slavic and East European Review” 1953, vol. 12, nr 4, s. 547. Na temat podobieństw pomiędzy stylem dygresyjnym Fredry a stylem epistolarnym Chopina pisałem w tekście: Karol Samsel, *Literackość korespondencji Fryderyka Chopina*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2021, nr 41, s. 39–64.

To wdzięczne, a Iwaszkiewicz bez wątpienia ma dobre ucho do Chopinowskiej mowy i Chopinowskiego języka, jednakowoż, przyznajmy to, mógł w latach 30. XX wieku w listach Chopina do Woyciechowskiego wyczytać o wiele więcej – chociażby grę epistolarną z konwencją miłości zakazanej (sic!). We własnych dialogach Chopina z Wodzińskim postanowił najwyraźniej nie robić jednak z podobnych – farsowych już – chwytów żadnego użytku. Nie tym miało być *Lato w Nohant*. Nieoczekiwana farsa w „komedii wielkości” unicestwiłaby w równym stopniu finezyjną grę konwencją, jak i ironiczną, mozaikową manipulację Iwaszkiewicza decorum, które na jego zasadach w domu w Nohant „zapanowało”. Co najważniejsze, gruntownie przemyślana, wieloperspektywiczna figura Chopina utraciłaby cały własny potencjał, dotychczas dający jej siłę reprezentacji całkowicie odrębnej antropologii dramatycznej. Owszem, właśnie od Iwaszkiewiczowskiego Chopina zapoczątkować trzeba by linię jednej z najważniejszych antropologii dramatycznych Iwaszkiewiczowskiego dramatu i teatru. Jest tej antropologii „jasnym punktem zero”, nawiasem mówiąc, na podobnych zasadach dramatem ustalającym „jasny punkt zero” dramaturgii Fredrowskiej stawały się *Śluby panięskie*. Nie mnie oczywiście oceniać, czy droga wiodąca od *Ślubów panięskich* do – powiedzmy – *Wychowanki* dawałaby się porównywać z drogą wiodącą od *Lata w Nohant* do *Kosmogonii* w horyzoncie paraleli (potrzeba by na ten temat oddzielnego szkicu), jestem jednak pewien jednego. Jeżeli Iwaszkiewicz zdecydowałby się czerpać z listów Woyciechowskiego do ostatka jako z materiału epistolarnego *prima facie*, straciłby szansę z jednej strony na niepowtarzalny mariaż impresjonizmu z komizmem, który w *Lecie w Nohant* uzyskał, z drugiej zaś, zmarnotrawiłby sposobność na wyodrębnienie i rozwinięcie filozoficznego potencjału swojej sztuki, traktującej o kracjonizmie artystycznym, filozofii procesu twórczego, filozofii geniuszu wreszcie... Oto i Chopinowskie gry epistolarne, których autor *Wieczoru u Abdona* świadomie, jak się zdaje, nie wykorzystał:

1. „Jaka szkoda, że ja zamiast listu sam się posłać nie mogę. Ty byś mię może nie chciał, ale ja Ciebie chcę i czekam z ogolonymi wąsami”⁶.
2. „Nie chcę od Ciebie niczego, nawet uściśnięcia ręki, już na wieki obrzydłeś mi, poczwaro piekielna. Daj buzi”⁷.
3. „Mam wstążeczkę, napisz do mnie, ja się znów za tydzień z Tobą popieszczę”⁸.
4. „Dziś Ci się śnić będę, że mnie całujesz! Muszę ci oddać za szkaradny sen, jakiś mi dziś w nocy sprowadził. [...] F. Chopin na zawsze amator Hypokryzji personifikacyjnej”⁹.

Jak wiemy, wizerunek Fryderyka Chopina w *Lecie w Nohant*, wierny i wiarygodnie przez Iwaszkiewicza opracowany, nie pozostaje mimo wszystko zupełnie wolny od inspiracji zewnętrznych. Jak wskazuje Radosław Romaniuk, sposób komponowania przez kompozytora *Sonaty h-moll* czerpać miał pisarz przede wszystkim z obserwacji pracy Karola Szymanowskiego nad operą *Hagith*¹⁰. Solidarna irytacja niemal wszystkich domowników i rezydentów Nohant wobec

⁶ 61. Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, [Warszawa], 5 czerwca 1830, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, s. 372.

⁷ 62. Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 21 sierpnia [1]830, ibidem, s. 378.

⁸ 63. Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, [Warszawa], 31 sierpnia [18]30, ibidem, s. 387.

⁹ 64. Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, [Warszawa], 4 [września 1830], ibidem, s. 392.

¹⁰ Radosław Romaniuk, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1, Warszawa: Iskry 2012, s. 144.

niekończących się strumieni atematycznych Chopinowskich dźwięków („Nie-
znośna jest ta bezustanna muzyka, zupełnie nie można pracować”¹¹, Clésinger;
„Słyszysz, jak on powtarza po piętnaście razy każdy takt?”¹², George Sand) to
w dużej części konsternacja oraz niepokój samego Iwaskiewicza przysłuchu-
jącego się natchnionemu kuzynowi w Tymoszwówe, komponującemu właśnie
Hagith, niedopuszczającemu niemal Iwaskiewicza do siebie. „Złapałem. Stawia-
jąc nogę na stopniu powozu złapałem!”, wykrzykuje dosłownie w ostatniej chwili
Chopin do Wodzińskiego, tłumacząc: „Wiesz, tak zupełnie, jak u Bacha rozłożone
akordy... tylko trochę inne w E-durku. Rozumiesz?”¹³. Autor *Lata w Nohant* ma-
rzył, aby w słuchowisku utworu to Szymanowski skomponował Chopinowskie
rozwiązanie sonaty – co więcej, ażeby uczynił to za pomocą pomysłowego pastisz-
-kolażu, łącząc ostateczną wersję wymyślanego tu przez kompozytora *Largo* z *Pre-
ludium C-dur* Bacha z *Das Wohltemperierte Klavier*. Skończyło się na wstępnym
projekcie. „Zleconego przez pisarza zadania kompozytorskiego artysta nie wyko-
nał”¹⁴, informuje w swojej biografii Iwaskiewicza Romaniuk.

Najważniejszą z biografistycznych inspiracji dla portretu Chopina w *Lecie
w Nohant* miało stać się (trzytomowe) wydanie Ferdynanda Hoesicka pt. *Chopin.
Życie i twórczość*¹⁵. Właśnie za sprawą Hoesicka Iwaskiewicz miał w latach 20.
XX wieku wpaść na pomysł komedii o Chopinowskiej wielkości. Oczywiście, wie-
le zmienił z tego, co wyczytał. Hoesick orzeka bez cienia wątpliwości: miesią-
cem, „w ciągu którego Chopin rzetelnie pracował nad kompozycją *Sonaty h-moll*,
tak, że ją prawie miał wykończoną zupełnie”¹⁶, był październik, zatem – nie żaden
miesiąc letni. Opuszczenie Nohant z kolei „nastąpić miało jednego z ostatnich
dni listopada”¹⁷, a nawet w pierwszych dniach grudnia 1844 roku, gdy Chopin
miał dotrzeć do Paryża. Zaskakujące po dziś dzień opinie Sand o Chopinie mu-
siały Iwaskiewicz przejmować właśnie z Hoesicka, chociażby sąd o jego słowiań-
skiej frenezji:

GEORGE SAND: Przyznam się rzeczywiście, że w twojej muzyce za dużo dla mnie krwi
i melancholii, zgrzytów i szelestów, szkieletów i łańcuchów.

CHOPIN: Mylisz się – to są tylko pasaże, akordy i modulacje...¹⁸

Bardzo istotny zdaje się w tym przypadku kontekst Chopinowskiej mono-
grafii Hoesicka, ponieważ – czyniąc to jako jeden z pierwszych w polskich oraz
europejskich chopinianach – Hoesick eksponuje materiał Sand o trudnej Chopi-
nowskiej codzienności roku 1844 z *Histoire de ma vie*. Sand nie pozostaje oczy-
wiście wolna od oszczerczych fantazji na temat polskiego kompozytora. Opowiada
o Chopinie jako ofierze wpływu „katolickiego dogmatu”, który nasila się wskutek
śmierci ojca kompozytora oraz jego najbliższego przyjaciela Jana Matuszyńskiego.

¹¹ Jarosław Iwaskiewicz, *Lato w Nohant*, s. 13.

¹² Ibidem, s. 24.

¹³ Ibidem, s. 103.

¹⁴ Radosław Romaniuk, *Inne życie*, t. 2, s. 496.

¹⁵ Ferdynand Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 1–3, Warszawa: G. Gebethner 1904–1911.

¹⁶ Idem, *George Sand (1838–1848). Przyjaźń (1840–1844)*, w: idem, *Chopin. Życie i twórczość*,
t. 2, Warszawa: G. Gebethner 1911, s. 524–525.

¹⁷ Ibidem, s. 531.

¹⁸ Jarosław Iwaskiewicz, *Lato w Nohant*, s. 81.

Sand wspomina Chopinowe „przerażające widzenia” oraz „odganianie nocą widm ukazujących się we śnie i na jawie”¹⁹. Zauważmy – to przekonujące uzasadnienie dla faktu istnienia tak niespodziewanej cytacji w *Lecie w Nohant*: o muzyce Chopina opętanej „krwią, melancholią, zgrzytami, szelestami, szkieletami i łańcuchami”²⁰, niemniej jednak – konsternować również może fakt inny, to mianowicie, że Iwaszkiewicz eksponowanego tu przez Sand etapu neuroz oraz koszmarów sennych kompozytora w żaden sposób w *Lecie w Nohant* nie odzwierciedla... Psychologia Chopina pozostaje tu psychologią zdrowej i zrównoważonej indywidualności twórczej. Czyżby nie było na to miejsca w „komedii o wielkości”? Podobnie jak nie ma miejsca na wspomnienie, choćby i w poufnych rozmowach Chopina z Wodzińskim, na temat przytłaczających śmierci ojca oraz Matuszyńskiego? Najwyraźniej tak. Iwaszkiewiczowska „komedia o wielkości” domagała się ukazania czystej indywidualności twórczej wrzuconej w wir codziennych wydarzeń. Nie było tu miejsca na stupor czy nawet paraliż wywołany żalobą.

Jak ustaliliśmy, Iwaszkiewicz musiał pilnie czytywać się w latach 20. we fragmenty *Histoire de ma vie* zapośredniczane mu przez Hoesicka... Sand zresztą na tym nie poprzestawała. Demony wywoływane przez katolicyzm Chopina traktować chciała jako formę szczerzego uwięzienia jej byłego już kochanka w prymitywnej, słowiańskiej zabobonności. Owe fragmenty *Histoire de ma vie* również przekładał Hoesick, także je więc Iwaszkiewicz zgłębiać musiał, gdy szkicował portret Sand i jej fatalnie ujętą opinię z *Lata w Nohant* o „szkieletach, łańcuchach, zgrzytach i szelestach”:

Myśl o własnej śmierci przedstawiała mu się w otoczeniu wszystkich zabobonnych przyborów poezji słowiańskiej. Jako Polak, ulegał zmorom przesądnych podań ludowych. Te widma cuciły go, plątały w swe czarodziejskie koło, tak że zamiast widzieć ojca i przyjaciela, uśmiechających się z promienistego nieba wiary, odpychał ich trupie twarze, lub szamotał się w lodowatym uścisku²¹.

Zauważmy, Sand opisuje muzykę fortepianową Chopina idiomatycznie – jak fabułę opery. *De facto* właśnie ten zafalszowany obraz jego muzyki prostuje Chopin słowami wytłumaczenia, ale i eleganckiej obrony swojej suwerennej dziedziny stylu – „to są tylko pasaże, akordy i modulacje...”. Dlaczego dochodzi do podobnego przesunięcia? Dlaczego Sand widzi Chopinowską sonatę w sposób niejako uprzedzony, a nawet anachroniczny, tak więc, jak romantyczną operę? Czy to znaczące? Mogą być co najmniej dwa powody dla takiego, a nie innego obrazowania, które powzięła pisarka. Pierwszym było marzenie autorki *Lukrecji Floriani* o tym, aby jej kochanek stał się drugim Meyerbeerem, a więc – by stał się kreatorem romantycznych oper. Marzenie to miała dzielić z uwielbianym przez siebie Mickiewiczem, uważanym przez Sand za „brata ciotecznego Goethego i Byrona” i za „uosobienie moralne Polski”²². Poczytna francuska literatka wyznaje w finale komedii do polskiego kompozytora: „Jak Mickiewicz wyobrażałam

¹⁹ Ferdynand Hoesick, *George Sand (1838–1848)*, s. 529.

²⁰ Jarosław Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, s. 81.

²¹ Ferdynand Hoesick, *George Sand (1838–1848)*, s. 529.

²² George Sand, *De la littérature slave*, „Revue Indépendante”, 25 marca 1843, s. 585 (za Zygmuntem Markiewiczem i w jego tłumaczeniu). Zob. również: Zygmunt Markiewicz, *Mickiewicz i George Sand. Dzieje przyjaźni i jej odbicie w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 3, s. 51–76.

sobie siebie jako twórcę wielkiej opery narodowej w guście Meyerbeera”²³. Jej rozczarowanie konstruowane przez Iwaszkiewicza właściwie na zasadzie *reductio ad absurdum*, rozczarowanie mające dotyczyć quasi-operowej frenezji Chopinowskich sonat, staje się tu istotnym wymiarem całkowitego niezrozumienia Chopina przez Sand, niezrozumienia pianisty przez epika, niezrozumienia literatury wreszcie przez muzykę. Owo potrójne niezrozumienie ma wymiar egzystencjalistyczny, *Lato w Nohant* zawiera bowiem w sobie pierwiastek egzystencjalizmu. Zaciekłość, bezlitosność, nieustanność i klaustrofobiczność kłótni wzniecanych, a następnie gaszonych w domu w Nohant, nasuwa na myśl (jeżeli tylko nie zwiedzie nas powierzchowna pogoda utworu będącego „komedią o wielkości”) bezkompromisowe rozwiązania stosowane w dramaturgii Jeana-Paula Sartre’a niecałą dekadę później, choćby w jednoaktówce z 1944 roku, *Przy drzwiach zamkniętych*.

Drugim powodem, dla którego praca Chopina nad *Sonatą h-moll* przypomina Sand pracę nad frenetyczną, pół polską, a pół północną operą, może być wpływ wywierany przez Szymanowskiego na Iwaszkiewicza, tym samym ścisły związek skrupulatnie odzwierciedlanego w *Lecie w Nohant* sonatowego procesu twórczego Chopina z procesem żmudnego oraz wyczerpującego komponowania przez Szymanowskiego *Hagith* – opery o dysonansowej i skomplikowanej harmonice przy równoczesnej gęstej fakturze orkiestry²⁴. Wydaje się, że istnieje trzeci jeszcze powód, dla którego Sand, drwiąc z procesu powstawania sonaty, mówi o „krwi, zgrzytach, łańcuchach czy szkieletach”: otóż, jest nim Wagner... Dla Iwaszkiewicza-biografisty Chopina spektakularny finał z *Sonaty h-moll* to najjaskrawsza zapowiedź Wagnerowskiego tematu cwałowania Walkirii²⁵. Tę reminiscencję niebezpośrednio usiłował pisarz oddawać chyba także w *Lecie w Nohant*. Jak wskazują początkowe didaskalia aktu drugiego, wykonaniu finału *Sonaty* przez Chopina mają towarzyszyć (poza coraz bardziej przybierającymi na sile kłótniami domowników i rezydentów) parność, duszność, upał oraz bliżej nieokreślona „muzyka grzmotów”. O co tutaj właściwie chodziłoby, jeśli scenerię aktu miałyby tworzyć „letnie popołudnie przed burzą”? To jedna z (ważnych, w mojej opinii) poetyckich zagadek *Lata w Nohant* – zagadek mogących realnie wskazywać na chęć wprowadzenia przez Iwaszkiewicza do całości istotnego, Wagnerowskiego tonu lub półtonu, mimo mimetyzmu formalnego, któremu dramaturg usiłuje w *Lecie* pozostawać stale wierny:

Letnie popołudnie, bardzo gorące i przed burzą. Muzyka Chopina brzmi niezmiennie, słychać części *largo* i *scherzo*, **temat finału**. Częste przerwy w graniu napęlnia **muzyka grzmotów**.

²³ Jarosław Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, s. 79. W akcie pierwszym z kolei Sand rozprawia z Rozjerką o wyższości pism Mickiewicza nad muzyką Chopina. „My, pisarze, mamy więcej do czynienia z myślą. Jesteśmy przy tym bliżej przyrody, która jest niewyczerpalnym źródłem ducha. Pomiędzy nami trafiają się tacy ludzie, jak jego rodak Mickiewicz. Ludzie natchnienia, prorocy i wodzowie narodu, podczas kiedy muzycy... (zawahała się z odcieniem lekkiej ironii)”. Ibidem, s. 27–28.

²⁴ Anna Iwanicka-Nijkowska, *Karol Szymanowski, „Hagith op. 25”*, „Culture.pl”, <https://culture.pl/dzielo/karol-szymanowski-hagith-op-25> [dostęp 29.09.2021].

²⁵ Mieczysław Tomaszewski, *Kompozycje. „Sonata h-moll”*, „Internetowe Centrum Informacji Chopinowskiej”, „Narodowy Instytut Fryderyka Chopina”, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/6/id/122/> [dostęp 29.09.2021].

Atmosfera parnego dnia musi być bardzo podkreślona we wszystkich szczegółach [podkreślenia moje – K.S.]²⁶.

Skoro wspomnieliśmy już o pewnym niepokojącym – egzystencjalistycznym *avant la lettre* – tembrze *Lata w Nohant*, warto by poza Sartre'em przywołać również nazwiska inne, świadczące o rozbudowanej intertekstualności Iwaszkiewiczowskiej „komedii w trzech aktach”, przynajmniej: nazwiska Witkacego, a także Claudela²⁷. Jak wskazuje Dorota Fox, „wydaje się, że *Lato w Nohant* jest dramatem fundowanym na modernistycznym estetyzmie”, szczególnie w aspekcie kreacji „potęgowania przeżycia estetycznego”. Dla tak pojętego tekstu „nie bez znaczenia musi pozostawać – orzeka Fox – fascynacja Iwaszkiewicza Witkacym”²⁸. Jak wskazuje Marta Fik, mówienie o osobnej Witkacowskiej intertekstualności Iwaszkiewiczowskich dramatów pozostaje w pełni uzasadnione: „Witkacego [Iwaszkiewicz] nie tylko chciał lansować”, ślady autora *Matki* „dawało się odkrywać i w *Samobójstwie*, i w *Balu u księżnej Belwederskiej* oraz *Kardynałach*”²⁹. Na dodatek – co Iwaszkiewicz przyznaje w nocy *Z teki kierownika literackiego* całkowicie otwarcie – to Witkacy umożliwił mu zrozumienie dramaturgii Ionesco, wcześniej zupełnie obcej i niedostępnej³⁰.

„Witkacowską” parą dla *Lata w Nohant* zdaje się przede wszystkim w tym wypadku *Sonata Belzebuba* – spoiwem jest tu, po pierwsze, figura kompozytora-protagonisty dramatu, opierająca się w obydwu przypadkach na odwzorowaniu pracy twórczej Szymanowskiego (Szymanowski to podstawa inspiracyjna postaci zarówno Istvana Szentmichalyia, jak i Chopina), po drugie, motyw procesu twórczego skoncentrowanego wokół misterium tworzenia konkretnego gatunku muzyki sonatowej: przedstawiany czas tworzenia stanowi czas powstawania/komponowania sonaty: mordowarskiej sonaty piekielnej oraz *Sonaty h-moll*. Chopin jednak działa, Szentmichalyi oddaje się wierze w utopię czystej muzyki. Chopin z dziecinną radością komunikuje rozwiązanie uderzające swoją prostą, ale i odważną błyskotliwością: „Wiesz, tak zupełnie, jak u Bacha, rozłożone akordy, tylko inne, w E-durku. Rozumiesz?”³¹. Szentmichalyi deklaruje „Ja muszę dojść

²⁶ Jarosław Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, s. 41.

²⁷ W momencie pisania *Lata w Nohant* Iwaszkiewicz miał już za sobą trzy przekłady sztuk Paula Claudela: oczywiście – tłumaczenie *Zwiastowania* (1921), lecz także – *Zakładnika* (1920) oraz *Zamiany* (1924). „Claudel jest najczystszy wykwitem rasy łacińskiej”, twierdził autorytatywnie autor *Oktostychów* na łamach „Wiadomości Literackich”. Jarosław Iwaszkiewicz, *Ambasador kultury francuskiej w Japonii. Paweł Claudel. Przed premierą „Zamiany”*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5, s. 1. Zob. także Maria Uchańska, *Claudela na scenach polskich*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 3, s. 92.

²⁸ Dorota Fox, *Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza „Lato w Nohant” i w jej scenicznych realizacjach*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. Violetta Sajkiewicz, Ewa Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009, s. 72.

²⁹ Marta Fik, *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku*, red. Małgorzata Bojanowska, Zbigniew Jarosiński, Hanna Podgórska, Podkowa Leśna: Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku 1994, s. 167.

³⁰ „Jeśli mimo wszystko chwytam to, co pisze Ionesco, [to – K.S.] przyzwyczajony do dramatów Witkacego, których dużo ongi czytałem...”. Jarosław Iwaszkiewicz, *Z teki kierownika literackiego*, w: idem, *Dzieła. Teatralia*, Warszawa: Czytelnik 1983, s. 207.

³¹ Jarosław Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, s. 103.

do czystej muzyki”³². Chopin wreszcie tworzy pomimo domu w Nohant, który staje się więzieniem dla wielu jego rezydentów. Szentmichalyi wybiera z kolei piekło z dużym upodobaniem, bo, jak przekonuje go o tym Baleastadar, to „światny inkubator dla nieopierzonego muzyka”³³.

*

Lato w Nohant odniosło niekwestionowany sukces jako „najgłośniejsza polska sztuka dwudziestolecia”³⁴. Jak czytamy u Marty Fik, „legendarna George Sand – Przybyłko-Potocka dla przykładu była tak wyczerpana występami, że trzeba było nawet przełożyć premierę *Wiśniowego sadu*”³⁵. Sławny i zasługujący na swoją sławę utwór można odczytywać na wiele sposobów, również przez perspektywę narodzin, właśnie w *Lecie w Nohant*, Iwaszkiewiczowskiej antropologii artysty. Chopin tu to przede wszystkim figura procesu twórczego oraz doskonale obmyślona, klasycznie elegancka figura autotematyczna i autokomentująca, syntetyzująca dotychczasowe, osobiste doświadczenia sztuki oraz artystycznego indywidualizmu, stające się udziałem Iwaszkiewicza. Przykład Chopinowskiego procesu twórczego idealnie wpasowującego się w stabilne *decorum* komedii, subtelnie wyostrzającego w *Lecie w Nohant* Iwaszkiewiczowską grę konwencją dowodzi, jak bliska pozostawała w tym wypadku dla Iwaszkiewicza idea mimetycznego, sprawnie przekazywalnego opisu aktu artystycznej kreacji. Tego stanu rzeczy nie był w stanie zmienić nawet Karol Szymanowski wielostronnie inspirujący swoją twórczością Iwaszkiewiczowski portret Chopina. Proces twórczy, najkrócej mówiąc, nie mógł być w *Lecie w Nohant* rodzajem nieuchwytywalnego *ineffable*, nie miał także niczego wspólnego z bergsonowską *l’elan vital*. Transformacje wizerunku Chopina nie oznaczały jego rozmycia, a problematyzację. Przypominały wielokrotne formułowanie, a nawet nadpisywanie tezy – aż po granice szlif. Oczywiście (choć *Lato w Nohant* jest „jedynie” „komedią o wielkości”), tezy wysokomodernistycznej – o artyzmie, geniuszu i ich sublimacjach.

References

- [Chopin Fryderyk], 61. *Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, [Warszawa], 5 czerwca 1830*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.
- [Chopin Fryderyk], 62. *Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie, Warszawa, 21 sierpnia [1]830*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.

³² Stanisław Ignacy Witkiewicz, *Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze. Sztuka w 3-ch aktach*, Warszawa: Nasza Księgarnia 1925, s. 20.

³³ Ibidem, s. 21.

³⁴ Marta Fik, *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*, s. 172.

³⁵ Ibidem.

- [Chopin Fryderyk], 63. *Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, [Warszawa], 31 sierpnia [18]30, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.
- [Chopin Fryderyk], 64. *Do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, [Warszawa], 4 [września 18]30, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.
- Fik Marta, *Parę uwag o dramaturgii Iwaszkiewicza*, w: *Miejsce Iwaszkiewicza – w setną rocznicę urodzin. Materiały z konferencji naukowej 20–22 lutego 1994 roku*, red. Małgorzata Bojanowska, Zbigniew Jasiński, Hanna Podgórska, Podkowa Leśna: Muzeum im. Anny i Jarosława Iwaszkiewiczów w Stawisku 1994.
- Fox Dorota, *Gra przestrzeni w sztuce Jarosława Iwaszkiewicza „Lato w Nohant” i w jej scenicznych realizacjach*, w: *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, red. Violetta Sajakiewicz, Ewa Wąchocka, Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego 2009.
- Hoesick Ferdynand, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 1–3, Warszawa: G. Gebethner 1904–1911.
- Hoesick Ferdynand, *George Sand (1838–1848). Przyjaźń (1840–1844)*, w: idem, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 2, Warszawa: G. Gebethner 1911.
- Iwanicka-Nijakowska Anna, *Karol Szymanowski*, „*Hagith op. 25*”, „Culture.pl”, <https://culture.pl/pl/dzielo/karol-szymanowski-hagith-op-25> [dostęp 29.09.2021].
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Ambasador kultury francuskiej w Japonii. Paweł Claudel. Przed premierą „Zamiany”*, „Wiadomości Literackie” 1924, nr 5.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Lato w Nohant. Komedia w trzech aktach*, wyd. 2, Warszawa: Czytelnik 1953.
- Iwaszkiewicz Jarosław, *Z teki kierownika literackiego*, w: idem, *Dzieła. Teatralia*, Warszawa: Czytelnik 1983.
- Markiewicz Zygmunt, *Mickiewicz i George Sand. Dzieje przyjaźni i jej odbicie w literaturze*, „Pamiętnik Literacki” 1961, nr 3, s. 51–76.
- Przybylski Ryszard, *Mysli Chopina*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego 2009.
- Romaniuk Radosław, *Inne życie. Biografia Jarosława Iwaszkiewicza*, t. 1–2, Warszawa: Iskry 2012.
- Samsel Karol, *Literackość korespondencji Fryderyka Chopina*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Literacka” 2021, nr 41, s. 39–64.
- Sand George, *De la littérature slave*, „*Revue Indépedante*”, 25 marca 1843.
- Tomaszewski Mieczysław, *Kompozycje. „Sonata h-moll”*, „Internetowe Centrum Informacji Chopinowskiej”, „Narodowy Instytut Fryderyka Chopina”, <http://pl.chopin.nifc.pl/chopin/composition/detail/page/6/id/122/> [dostęp 29.09.2021].
- Uchańska Maria, *Claudiel na scenach polskich*, „Roczniki Humanistyczne” 1965, z. 3.
- Weintraub Wiktor, *Alexander Fredro and his antiromantic memoirs*, „*American Slavic and East European Review*” 1953, vol. 12, nr 4.
- Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Sonata Belzebuba, czyli prawdziwe zdarzenie w Mordowarze. Sztuka w 3-ch aktach*, Warszawa: Nasza Księgarnia 1925 (Biblioteka „Ateneum”).