

NIE TYLKO O CHOPINIE. POLSCY POECI I KRYTYCY XIX WIEKU O GITARZYŚCIE STANISŁAWIE SZCZEPANOWSKIM

MAGDALENA BARTNIKOWSKA-BIERNAT*

www.orcid.org/0000-0001-9967-0845

Polska krytyka muzyczna XIX stulecia stanowi ciekawy temat zarówno dla muzykologów i teoretyków muzyki, jak i badaczy literatury. Decyduje o tym niejednoznaczność gatunkowa recenzji, zamieszczanych w krajowych periodykach, skierowanych przede wszystkim do przeciętnego przedstawiciela warstwy mieszczańskiej, który uczestniczył w wydarzeniach kulturalnych, stanowiących dla niego źródło rozrywki oraz okazję do spotkań towarzyskich, a nie przedmiot specjalistycznej analizy. Z tej przyczyny opinie i sprawozdania z koncertów często łączyły w sobie cechy kroniki prasowej i *études de moeurs*, szkiców o manierach i upodobaniach ówczesnego społeczeństwa¹, w tym przypadku – muzyków. Kroniki prasowe były zwykle anonimowe, co miało podkreślać ich obiektywizm, jednak recenzje sensu stricto dawały już możliwość zaprezentowania indywidualnych sądów autora i wpływania na opinię odbiorców, co sprawiało, że pisanie tych tekstów podejmowali się literaci i artyści, umieszczając pod artykułami swoje nazwiska². W okresie romantyzmu, wraz z rozpowszechnieniem idei syntezy sztuk, również poeci włączyli się do interpretowania dzieł muzycznych, czyniąc z nich tematy swoich utworów literackich (nieraz w formie przekładu intersemiotycznego), a wybitnych wirtuozów fortepianu i skrzypiec wyносили na piedestał, dedykując im wiersze okolicznościowe. W ten sposób w latach 20. i 30. XIX stulecia funkcjonowały już obok siebie dwie formy muzycznej recenzji: prasowa i poetycka, zachowujące wiele elementów wspólnych. Przede wszystkim

* Magdalena Bartnikowska-Biernat – dr, doktorat obroniony na Wydziale Polonistyki UJ.

¹ Por. E. Żyrek-Horodyska, *Wieszczowie i gazeciarze. Europejska publicystyka epoki romantyzmu*, Kraków 2016, s. 121.

² Tamże, s. 121–123.

w języku krytyki przyjęła się metaforyka nawiązująca do korespondencji między sztukami, co zbliżało ją do poezji³. Literatów i recenzentów łączyło również przekonanie o nadzwyczajnej sile oddziaływania muzyki na odbiorców, a także skłonność do apoteozowania wykonawcy koncertu jako geniusza i „poety dźwięków”.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że początek XIX wieku to dopiero okres narodzin polskiej nowoczesnej krytyki muzycznej, która do tej pory występowała jedynie w formie krótkich komunikatów o koncertach⁴. Inicjatorem zwiększenia udziału refleksji o muzyce w rodzimej prasie był Maurycy Mochnacki. Autor rozprawy *O duchu i źródłach poezji w Polsce* surowo oceniał brak aktywności piśmienniczej muzyków i teoretyków, którzy w dodatku odżegnywali się od dyskusji w tej materii, tak jak to miało miejsce po ukazaniu się kontrowersyjnej recenzji Lacha Szyrmy, przyrównującej wirtuozerię Niccolò Paganiniego do gry rodzimego skrzypka, Karola Lipińskiego⁵. Mochnacki krytykował jednocześnie wtórność polskich recenzji, powielających często opinie z prasy zagranicznej⁶. Przyjęty przez niego samego model krytyki był zgodny z hermeneutyką romantyczną – interpretacja i ocena danego dzieła powinna jego zdaniem wnikać w „ducha” artysty (rozumianego jako portret biograficzny i osobowość twórcza); na tej podstawie, zgodnie z romantycznym normatywem indywidualizmu twórczego, krytyk miał określić wartość utworu i jego wykonania. Interpretacja dzieła, zdaniem autora *Pism krytycznych i politycznych*, powinna uwzględniać jego całościowy ogląd i emocjonalny aspekt odbioru⁷. Uwagi Mochnackiego wpłynęły na późniejszy rozwój krajowej krytyki literackiej i muzycznej, obok której rozwinęła się

³ Por. I. Woronow, *Romantyczna idea korespondencji sztuk. Stendhal, Hoffmann, Baudelaire, Norwid*, Kraków 2008, s. 211.

⁴ Zob. S. Papierz, *Przedmowa*, [w:] *Muzyka w polskich czasopismach niemuzycznych w latach 1800–1830*, t. I, opr. S. Papierz, Kraków 1962, s. 8–9.

⁵ Gdy artyści i uczeni pod wodzą Elsnera i Kurpińskiego ogłosili na łamach „Gazety Warszawskiej”, że nie mają nic wspólnego z artykułem Szyrmy, Mochnacki skomentował to w następujący sposób: „Któż posądzał pp. profesorów i nauczycieli muzyki konserwatorium warszawskiego tudzież artystów muzycznych Teatru Narodowego, któż ich miał kiedykolwiek w podejrzeniu, jakoby napisali rzeczony artykuł? Nikt! Broń Boże; to nikomu ani przez myśl nie przeszło. Od założenia szkoły Konserwatorium Muzycznego, od czasów zawiązania się opery polskiej do dnia dzisiejszego żaden jeszcze z pp. profesorów, nauczycieli i artystów muzycznych nie dopuścił się tak wielkiej zbrodni, żaden nie napisał tak długiej recenzji, żaden nie uczynił w piśmie muzycznym rozbioru tak szczegółowego, noszącego na sobie cechę takiego znawstwa we względzie mechanizmu skrzypców”. Zob. M. Mochnacki, *Paganini dał ośm koncertów...*, [w:] tenże, *Pisma krytyczne i polityczne*, t. I, Kraków 1996, s. 336.

⁶ Tamże. Por. S. Papierz, dz. cyt., s. 8.

⁷ Zob. M. Mochnacki, *Artykuł, do którego był powodem „Zamek kaniowski” Goszczyńskiego*, [w:] tenże, *Pisma krytyczne i polityczne*, dz. cyt., s. 184–197, Por. tenże, *Jeszcze kilka słów o koncercie P. Szymanowskiej z powodu jej recenzentów*, [w:] tamże, s. 375–376.

swoista, panegiryczna forma poetyckiej „recenzji”, nazwanej przez Jacka Kolbuszewskiego „poezją kultu”⁸.

Najbardziej reprezentatywnym przykładem tego swoistego „podgatunku” literackiego jest poezja o Fryderyku Chopinie. Słynny pianista i kompozytor stał się bohaterem niezliczonych utworów, dedykowanych mu przez poetów XIX wieku, którzy widzieli w jego muzyce ucieleśnienie polskości⁹. Pretekstem do pisania wierszy wychwalających wirtuozerię Chopina pozostawały oczywiście koncerty. Polski artysta był opiewany przez poetów jako wieszcz, odmalowujący losy narodu za pośrednictwem swojej muzyki¹⁰. Nie sposób wymienić wszystkich autorów wierszy o polskim pianiście – jak zauważa Maria Cieśla-Korytowska, „Chopin wszedł do literatury na skalę nieporównywalną bodaj z obecnością w niej żadnego innego artysty”¹¹. Spośród poetów XIX wieku pisali o nim m.in. Cyprian Norwid (*Promethidion* i *Fortepian Szopena*), Kornel Ujejski (*Tłumaczenia Szopena*), Bohdan Zaleski (*Zaduma i nokturno*), Włodzimierz Wolski (*Fryderyk Chopin. Fantazja*) czy Teofil Lenartowicz (*Niemcewicz, Słowacki, Szopen, Mówią, że piękna Italii muzyka...*).

Niewątpliwie ogromne znaczenie dla fenomenu kultu Chopina miał fakt jego zagranicznej sławy, szerzącej „w międzynarodowej opinii publicznej przekonanie, iż wśród potomków mitycznego Lecha pojawiają się znakomitości światowego formatu”¹². Należy przy tym podkreślić, że polscy wirtuozi występowali głównie na zagranicznych estradach – życie koncertowe zaborów, które rozkwitło na początku XIX wieku, było przerywane przez wypadki polityczne tego czasu, owocujące represjami i ograniczeniami, jak powstanie listopadowe czy stan wojenny w Królestwie Polskim w 1861 roku¹³. Ponadto najwybitniejsi polscy artyści-muzycy, nie mając warunków do dalszego kształcenia w kraju¹⁴, wyjeżdżali do Paryża lub Wiednia: uczynili tak Chopin i Lipiński. Niezbyt liczne koncerty gościnne wirtuożów w podzielonej Polsce wzbudzały ogromne emocje, które znajdowały swój wyraz w krytyce i poezji okolicznościowej.

⁸ Zob. J. Kolbuszewski, „Jeszcze go widzę, jak w skromnej postawie stał w środku Sali ze skrzypcami w ręku...”. *Wiersze o Karolu Lipińskim*, [w:] „Kto ma talenta, jest chwałą narodu”. *Wiersze o Karolu Lipińskim*, wiersze zebr. M. Bąk, do dr. podał J.A. Chorosz, Wrocław 2011, s. 8.

⁹ Zob. M. Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 213, 222–226.

¹⁰ Por. tamże, s. 222–223.

¹¹ Tamże, s. 210.

¹² J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 8.

¹³ Por. W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem. Życie muzyczne na prowincji Królestwa Polskiego w latach 1815–1862*, Warszawa 2002, s. 11–14.

¹⁴ W 1821 roku w Warszawie otwarto konserwatorium, które już dziesięć lat później zostało zamknięte w wyniku represji po upadku powstania listopadowego. Kolejną wyższą uczelnię muzyczną (Instytut Muzyczny) otwarto dopiero w 1861 r. Zob. L. Erhardt, *Polska muzyka profesjonalna. Romantyzm i okres poromantyczny*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 708.

Ciekawym przykładem takiej twórczości panegirycznej są wiersze pisane na cześć Lipińskiego, zebrane i wydane w 2011 roku nakładem wrocławskiej Akademii Muzycznej¹⁵. Utwory te odzwierciedlają tendencję epoki do gloryfikowania narodowych twórców o światowej renomie, doszukiwania się „ducha polskości” w ich muzyce (dotyczyło to przede wszystkim wykonawstwa, nie autorskich kompozycji). Jacek Kolbuszewski zaznacza, że „owo kryterium narodowego charakteru w romantycznym ujęciu było jednym z estetycznych mierników wartości dzieł sztuki”¹⁶, choć pozostawało pojęciem dość mglistym – narodowe szkoły w muzyce wykształciły się bowiem dopiero w drugiej połowie XIX wieku.

W odniesieniu do muzyka koncertującego na światowych scenach podkreślanie jego polskiego pochodzenia miało służyć przypomnieniu o „wielkości narodu, który go wydał”¹⁷ – co było niezmiernie istotne zwłaszcza dla środowisk emigracyjnych. Instrumentalista-wirtuoz posługiwał się bowiem (w pojęciu romantyków) językiem ponadnarodowym, niewerbalnym, odwołującym się wyłącznie do uczuć odbiorcy. „Wielka jest Twoja potęga, / Wielka między ziemianami: / Bo moc Twoja serc dosięga, / Bo Ty władniesz uczuciami!” – pisał Maurycy Gosławski o Lipińskim w 1827 roku¹⁸. Ten i dwa kolejne wiersze Gosławskiego z 1831 i 1833 roku, poświęcone polskiemu skrzypkowi¹⁹, zostały napisane w charakterystycznym dla „poezji kultu” patetycznym tonie, przypominającym XVIII-wieczną odę. Jednocześnie stanowią one próbę „przetłumaczenia” utworu muzycznego na język poetycki, co również było częstym zjawiskiem w epoce hołdującej idei *correspondance des arts*.

Ciekawym, a jednocześnie mniej znanym przykładem polskiego muzyka-wirtuoza, który zaistniał na światowej estradzie, zwracając uwagę krytyków i poetów swojego czasu, jest wiolonczelista i gitarzysta Stanisław Szczepanowski. Nie tylko rozstawił on wśród rodaków dwa mało popularne wówczas instrumenty – większym powodzeniem cieszyły się bowiem fortepian i skrzypce, przy czym trzeba pamiętać, że recitale solowe w ogóle nie były jeszcze wówczas powszechne – ale wpisał się w romantyczny topos genialnego, lecz niezrozumianego artysty „z przeszłością” (uczestniczył w powstaniu listopadowym, po którym był zmuszony wyjechać z kraju), budząc emocje wśród publiczności,

¹⁵ „Kto ma talenta, jest chwałą narodu”. *Wiersze o Karolu Lipińskim*, dz. cyt.

¹⁶ J. Kolbuszewski, dz. cyt., s. 11.

¹⁷ Tamże, s. 13.

¹⁸ M. Gosławski, *Oda do Karola Lipińskiego odczytana w czasie uczt danej dla niego przez przyjaciół nauk i sztuk pięknych w Warszawie dnia 29 grudnia 1827 r.*, [w:] *Kto ma talenta, jest chwałą narodu*. *Wiersze o Karolu Lipińskim*, dz. cyt., s. 62.

¹⁹ M. Gosławski, *Do Karola Lipińskiego. Po koncercie dnia 29 listopada 1831 r. we Lwowie oraz Wieszcze Ukrainy. Fantazja z koncertu Karola Lipińskiego, poświęcona Bohdanowi Zaleskiemu w znak współczucia w dzień opuszczenia Polski*, [w:] *Kto ma talenta, jest chwałą narodu*. *Wiersze o Karolu Lipińskim*, dz. cyt., s. 67–68 oraz 71–74.

wywołując skandale i współtworząc własną legendę. Pozostawał również najczęściej koncertującym na prowincji Królestwa Polskiego rodzimym muzykiem²⁰, dzięki czemu jego krajowa sława przerosła popularność innego wybitnego gitarzysty tego czasu, również powstańca listopadowego, a później wydawcy i księgarza na emigracji – Jana Nepomucena Bobrowicza, nazywanego „Chopinem gitary”²¹.

Stanisław Szczepanowski urodził się w Krakowie w 1814 roku. Po powstaniu listopadowym, w którym uczestniczył jako młody chłopak²², w 1834 roku znalazł się w Edynburgu i tam dał się poznać na salonach, gdzie zachwycono się jego grą. Zyskał wówczas możliwość udzielania lekcji córkom angielskich możnych, a tym samym zarobkowania i dalszego samokształcenia²³. Koncertował na gitarze i wiolonczeli. W 1839 lub 1840 roku wystąpił z pierwszym koncertem w Edynburgu²⁴, a następnie w Londynie, zachwycając słuchaczy. Dawał też lekcje gitary u księżnej Sutherland, gdzie miał poznać królową Wiktorię, która w dowód uznania podarowała Szczepanowskiemu gitarę. Rok później gitarzysta dawał już koncerty w Paryżu, gdzie poznał m.in. Chopina, Ferencza Liszta i Adama Mickiewicza²⁵, który bardzo cenił jego grę: zachował się list autora *Pana Tadeusza* do Szczepanowskiego, wyrażający najwyższą cześć literata dla sztuki muzyki²⁶. Z Paryża Szczepanowski wyruszył do Hiszpanii i wystąpił przed królową Izabelą w Madrycie, by niebawem zyskać status jej muzyka nadwornego. Następnie odwiedził Włochy, Niemcy, Szwajcarię, potem opuścił Europę i koncertował w Azji oraz Afryce, a na koniec powrócił z występami do Polski²⁷.

²⁰ Zob. W. Tomaszewski, *Między salonem a jarmarkiem*, dz. cyt., s. 251–253.

²¹ Zob. T. Przybylski, *Bobrowicz Jan Nepomucen*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. I A–B, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 343; a także: S. Wasylewski, *Życie polskie w XIX wieku*, Warszawa 2008, s. 261. Życie i działalność muzyczną oraz wydawniczą Bobrowicza opisują w monograficznych opracowaniach Hanna Batorowska (*Jan Nepomucen Bobrowicz. Polski wydawca i księgarz w Saksonii w czasach Wielkiej Emigracji*, Kraków 1992) oraz Jan Oberbek (*Jan Nepomucen Bobrowicz. Chopin gitary*, Bielsko-Biała 2006).

²² Zob. B. Chmara-Żaczekiewicz, *Szczepanowski Stanisław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 10 Sm–Ś, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 233. Zob. także nekrolog zamieszczony w „Tygodniku Ilustrowanym” 1878, nr 120, s. 236.

²³ Zob. [J. Starkel], *Stanisław Szczepanowski, gitarzysta*, „Dziennik Literacki” 1864, nr 51, s. 757.

²⁴ Autor cytowanego wyżej artykułu podaje datę 1839, natomiast w *Encyklopedii Muzycznej PWM* znajdujemy informację, że debiut miał miejsce w roku 1840: zob. B. Chmara-Żaczekiewicz, dz. cyt., s. 233.

²⁵ Zob. [J. Starkel], dz. cyt., s. 757 i B. Chmara-Żaczekiewicz, dz. cyt., s. 233.

²⁶ List ten cytuje Eugeniusz Sawrymowicz w artykule *Jeszcze jeden nieznan list Mickiewicza*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1972, s. 65. Mickiewicz starał się też zapewnić Szczepanowskiemu protekcję swoich przyjaciół, o czym świadczą inne listy przytoczone przez Sawrymowicza.

²⁷ [J. Starkel], dz. cyt., s. 757 i B. Chmara-Żaczekiewicz, dz. cyt., s. 233.

W 1848 roku w Warszawie koncertu Szczepanowskiego słuchał Teofil Lenartowicz, który poświęcił wirtuozowi wiersz *Bandurzysty*, opublikowany później w tomie *Polska ziemia (w obrazkach)*, wydanym w Poznaniu w 1850 roku²⁸. Prawdopodobnie na tym samym koncercie był też obecny Władysław Syrokomla, który miał wówczas wpisać gitarzyście do pugilaresu następujący czterowiersz: „Wiatr co wieje po obszarze, / Deszcz przyodziać w polskie zgłóski – / Kto to zdoła, kto dokaże? / Nasz Stanisław Szczepanowski!”²⁹. Syrokomla słuchał Szczepanowskiego powtórnie w Wilnie w roku 1853, po czym zadedykował mu wiersz *Do Stanisława Szczepanowskiego*³⁰.

Utwory poetyckie Lenartowicza i Syrokomli różnią się stylem, rodzajem wykorzystanych środków poetyckich i przede wszystkim inaczej interpretują grę Szczepanowskiego. Autor *Lirenki* (zgodnie z powszechną tendencją, o której wzmiankowałam na wstępie) zwrócił uwagę przede wszystkim na patriotyczny wydźwięk utworów, wykonywanych przez gitarzystę, przez co *Bandurzysty* przypomina nieco koncert Jankiela z *Pana Tadeusza*. Tytułowy grajek z wiersza Lenartowicza podobnie jak Mickiewiczowski bohater przygrywa na weselu, opowiadając za pośrednictwem muzyki polskie dzieje powstańcze, zapowiedziane w wierszu dalekimi dźwiękami *Mazurka Dąbrowskiego*:

Bandurzysty znów brzęka,
 Jakaś śliczna piosenka
 Odzywa się z daleka zza sióła.
 Cicho, jakby z bojaźni,
 Potem mocniej, wyraźniej:
 „Jeszcze Polska!” jak utnie, mospanie,
 Aż tu zaraz dzwon z wieży
 Jak ci na gwałt uderzy,
 Wrzawa, hałas, w Krakowie powstanie!³¹

Jak w wielu wierszach Lenartowicza, również tutaj spotykamy się z ludową stylizacją – pod tym względem utwór ten przypomina na przykład *Do mojego grajka*, wydany w *Nowej lirycie* w 1859 roku. Ciekawe, że bohater liryczny wiersza dedykowanego Szczepanowskiemu gra na bandurze, czyli instrumencie charakterystycznym dla ukraińskiego folkloru³². Zdaje się jednak, że poeta nie zamierzał nawiązywać do tamtejszej tradycji ludowej (prawdopodobnie zależało mu jedynie na wprowadzeniu do wiersza prowincjonalnego odpowiednika

²⁸ Zob. T. Lenartowicz, *Bandurzysty* [w:] tenże, *Wybór poezyj*, oprac. J. Nowakowski, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1972, s. 45–49.

²⁹ Zob. [J. Starkel], dz. cyt., s. 757.

³⁰ W. Syrokomla (L. Kondratowicz), *Do Stanisława Szczepanowskiego*, [w:] tenże, *Poezje Ludwika Kondratowicza*, t. V, Mikołów–Warszawa 1908, s. 75.

³¹ T. Lenartowicz, *Bandurzysty*, dz. cyt., s. 46–47.

³² Zob. *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 77.

gitary), chyba że tytułowy instrument miał być aluzją do utworu, który należał do najpopularniejszych kompozycji Szczepanowskiego, wykonywanych przez niego na koncertach: słynnej *Improwizacji na dumki ukraińskie i krakowiaki*. Opis koncertu grajka z wiersza Lenartowicza można zresztą powiązać z *Improwizacją*, opierając się choćby na zmianach nastrojów w grze bandurzysty, który rzeczywiście przechodzi od dziarskiego krakowiaka do rzewnej dumy – ludowej pieśni o dawnych wojnach, która w tradycji ukraińskiej wykonywana bywa właśnie z towarzyszeniem bandury³³:

Hejże, bracia Mazury,
 Posłuchajcie bandury!
 Usiadł Krakus wąsaty na ławie
 I wygrywać poczyna,
 I od ucha wycina,
 Że to jakoś do serca ci prawie.

[...]

Co to ślicznej młodzieży!
 Z całej Polski lud bieży,
 Bandurzysta uśmiechnął się smutno;
 Pomaluchno przebierał,
 Jakby naród umierał
 I w śmiertelne się spowijał płótno.³⁴

Uderzająco podobną interpretację *Improwizacji* przedstawił recenzent z „Dziennika Literackiego”, opisując występ Szczepanowskiego we Lwowie w 1865 roku, podczas którego

stanął nam żywo, namacalnie cudowny ustęp w „Panu Tadeuszu” o grze Jankla. [...] Od dumki ukraińskiej do podolskiej przechodząc do powszechnej na całą Ruś nuty „Ne chody Hryciu”, zapadły dźwięki w jakąś rozpacz, w chaos duszy gorącej, zrozpaczonej – aż z otaczających ją zewsząd przepaści wyrzywa się w rzewne, ale wesołe, coraz weselejsze dźwięki krakowiaków, z całym sercem rzucając się w ich objęcia.³⁵

Ta recenzja jest z gruntu romantyczna. Nie zawiera uwag na temat aspektów wykonawstwa czy pochwały wirtuozerii gitarzysty, stanowi za to – zgodnie z postulatami Mochnackiego – „ogólny ogląd” i emocjonalną interpretację słuchanego utworu, który, co charakterystyczne dla epoki, nosi miano improwizacji³⁶. Element improwizacyjny można też znaleźć u Lenartowicza. Bandurzystą

³³ Zob. *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 206.

³⁴ T. Lenartowicz, *Bandurzysta*, dz. cyt., s. 45–47.

³⁵ P.K., *Koncert p. Szczepanowskiego*, „Dziennik Literacki” 1865, r. 13, nr 2, s. 16.

³⁶ Prawdopodobnie w rozumieniu improwizacji „częściowej”, o której pisze Iwona Puchalska w książce *Improwizacja poetycka w kulturze polskiej XIX wieku na tle europejskim*, Kraków 2013, s. 17.

gra tak, jak mu każe opowieść o losach Polski: raz wesoło (rozpoczynając *Jeszcze Polska*), za chwilę smutno i rzewnie (znając finał insurekcji kościuszkowskiej, którą zapowiada w wierszu *Mazurek*) – jest więc także profetą, wioskowym dziadem, który widzi przyszłość³⁷.

Powstaje pytanie, dlaczego akurat Szczepanowski obsadził Lenartowicz w roli muzyka-wieszczka. Niewątpliwie ważny dla poety był fakt udziału gitarzysty w powstaniu listopadowym. Autor *Lirenki* hołdował bowiem romantycznemu przekonaniu, że genialny, natchniony artysta musi być człowiekiem bez skazy, podporządkowanym szlachtetnym ideom, w tym przypadku skupionym wokół wyzwolenia ojczyzny. Z tej przyczyny poeta nieraz ulegał pokusie idealizowania artystów, których uznawał za geniuszy i wieszczów, jak miało to miejsce w *Listach o literaturze i sztuce włoskiej*, publikowanych w „Tygodniku Ilustrowanym” w latach 1867–1868³⁸.

Należy przy tym zwrócić uwagę na pochodzenie Lenartowiczowskiego bandurzysty, które zostało zaznaczone w pierwszej strofie (zgodnie z konwencją „poezji kultu”). Grajek z wiersza nie jest bowiem ukraińskim bardem (jak mógłby sugerować dzierzony przez niego instrument), a krakusem (to nawiązanie do autentycznego pochodzenia Szczepanowskiego), akompaniującym na wiejskim weselu. Co istotne, gra sam jeden, zastępując całą kapelę, „niby basy i skrzypka rzępoli”³⁹ – podobnie jak cymbalista Jankiel, który zdumiał słuchaczy, gdy „razem ze strun wiela / buchnął dźwięk, jakby cała janczarska kapela / ozwała się z dzwonekami, z zelami, z bębenki”⁴⁰. Niezwykle wrażenie bogatych współbrzmień gitarowych potwierdził m.in. publicysta Juliusz Starkel:

Jakoż w istocie cudów biegłości i modulacji dokazuje on [Szczepanowski – MBB] na tak niewdzięcznym instrumencie; leje kaskadami najrozmaitszych tonów; wzdycha, śpiewa, przemawia; gra na jednej gitarze jakby na kilku od razu; jednym słowem: odurza zmysły i chwytą za serce. Szczepanowski tak jest jedynym gitarzystą koncertowym i tak z swoją gitarą zrośnięty, że zwykle na niej własne tylko grywa kompozycje; Szczepanowskiemu należy się wreszcie ta zasługa, iż zastosował do gitary ową muzykę, gdzie melodia śród całego morza akordów przepływa.⁴¹

Warto zwrócić uwagę, że autor recenzji nazywa Szczepanowskiego „jedynym gitarzystą koncertowym”, zapominając o Bobrowiczu. Może tu mieć na myśli nie tylko większą popularność autora *Improwizacji*, ale i jego niezwykłą – co potwierdzają praktycznie wszystkie recenzje – umiejętność stopniowania

³⁷ Por. W. Kopaliński, *Lirnik wędrowni*, [w:] tenże, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 602.

³⁸ T. Lenartowicz, *Listy o literaturze i sztuce włoskiej*, „Tygodnik Ilustrowany” 1867, nr 426; 1868 nr 3, 4, 9, 10, 11, 17, 28, 36, 37.

³⁹ T. Lenartowicz, *Bandurzysta*, dz. cyt., s. 46.

⁴⁰ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, [w:] tenże, *Dzieła poetyckie*, t. IV, Warszawa 1982, s. 351.

⁴¹ [J. Starkel], dz. cyt., s. 758.

napięcia, wywoływania u słuchaczy rozmaitych emocji. Podobne zdolności wykazują grajkowie Lenartowicza i Mickiewicza, przechodząc płynnie od spokojnego *piano* do dźwięcznego *fortissimo*, które w obu przypadkach zostaje osiągnięte w pierwszych taktach *Jeszcze Polska nie zginęła*. Bandurzysta Lenartowicza opowiada jednak o dziejach Polski z perspektywy Wielkiej Emigracji, co przydaje jego grze tragizmu – swojego koncertu nie kończy bowiem huczynym polonezem, ale snuje pieśni pełne żalu za wolnością i utraconym krajem, nawiązując do Psalmu 136 (137) *Super flumina Babylonis*:

Za górami, za rzeką,
 Hej daleko, daleko,
 Idą nasi gdzieś na Turecczyznę,
 Pod opiekę sułtana
 Idzie wiara wygnana
 I na miłą wspomina ojczyznę.

Młody sułtan im rady
 Pozastawiał biesiady,
 Tysiąc dziewcząt dał im do wyboru;
 Ale oni się smucą,
 Pod palmami pieśń nucą,
 Nad modrymi brzegami Bosforu.⁴²

Zbliżoną opinię na temat niezwykłych umiejętności mistrza gitary można odnaleźć w wierszu Syrokomli, próżno tu natomiast szukać narodowowyzwoleńczych motywów i aluzji. „Lirnik wioskowy” całkowicie pominął narodowy charakter improwizacji Szczepanowskiego, wskazując wręcz na obcość instrumentu, jakim muzyk się posługiwał⁴³, skupiając się na wirtuozerii wykonania i podkreślając egzotykę brzmienia gitary, która nie była w pełni zrozumiała dla Litwinów:

Och, bo też gitara to dziwne narzędzie!
 Czy tęskni, czy wzdycha, czy płacze,
 Choć z piersi tysiąca westchnienie dobędzie,
 Nie każdy cię pojmie, śpiewacze!

Nie każdy cię pojął, o nasz Stanisławie!
 Lecz oczy są, z których łzy biega;
 Nic ciżba nie doda, ni ujmie twej sławie,
 Kochanka rozumie lubego.⁴⁴

⁴² T. Lenartowicz, *Bandurzysta*, dz. cyt., s. 48.

⁴³ Gitara cieszyła się wówczas największą popularnością we Włoszech i w Hiszpanii, zob. *Encyklopedia muzyki*, dz. cyt., s. 308.

⁴⁴ W. Syrokomla (L. Kondratowicz), dz. cyt., s. 75.

Gitara staje się tutaj zatem narzędziem miłosnego wyznania, które musi trafić do właściwych uszu, aby zostało zrozumiane. Instrument ten w opinii podmiotu mówiącego nie zasługuje na miano solowego, mimo że może budzić uczucia, a nawet naśladować ludzki głos. Gitara została w wierszu sprowadzona do roli instrumentu akompaniującego do śpiewu, akcesorium w rękę młodzieńca, wykonującego serenady pod oknem ukochanej. Natomiast wykonawca jest godzien najwyższego uznania:

Bo ciche Litwiny topnieją i miękną
 Przed wszystkim nadziejskiem i wieszczem;
 Pojęliśmy w tobie natchnienie i piękno,
 Choć ci nie klaskamy, nie wrzeszczym.

Cześć tobie, śpiewaku! cześć tobie i dzięki,
 Żeś do nas zagwarzył tak cudnie,
 Żeś ludziom z nad Wili, z nad bystrej Wilenki,
 Dał poznać gorące południe.⁴⁵

Wiersz Syrokomli jest zatem apostrofą do wieszca, artysty, który przynosi rodakom otuchę w postaci melodii z innych krajów. Utwór ten łączy w sobie nieodzowne cechy „poezji kultu” (patetyczny ton, panegiryczny charakter) z krytyczną refleksją nad koncertowymi możliwościami gitary. Podobne opinie można było spotkać w niektórych recenzjach prasowych, chociażby we *Wspomnieniach koncertowych* Józefa Sikorskiego z 1850 roku, gdzie autor podkreśla wirtuozerski, wręcz popisowy, a przez to powierzchowny charakter gitary:

Dawniejsza gitara i w jego [Szczepanowskiego – MBB] rękach została niezdolną przekonywająco przedstawić nie tylko ogromu życia, ale nawet tych z jego uczuć, które wybornie tłumaczy. Uczucia te bowiem nie rad człowiek pokazuje, nie rad je publicznie pokazywane widzi, czując, że jakkolwiek mu drogie, szyderstwo wywołują. Może wiedząc o tym, chciał Szczepanowski ogólniejszym język gitary uczynić, ale daremnie; zawsze jeszcze samotność marzycieli podzielać, tęsknotę miłosną wygłosić, z promieniem księżycy pomówić: – oto jej przeznaczenie.⁴⁶

W późniejszych latach Szczepanowski słynął już nie tylko jako wirtuoz gitary, ale i artysta tragiczny. Jego popularność, która osiągnęła swój szczyt w latach 40. i 50. XIX wieku, począwszy od lat 60. zaczęła jednak stopniowo spadać. Podczas koncertów gitarzysty w Galicji w 1864 roku Juliusz Starkel pisał o nim następująco: „Biografie polskich artystów to romantyczne powieści, w których pełno niezwykłych ostateczności; znajdziesz tam zaszczytne laury i bolesne zapomnienia, połyski fortuny i nędzę, a nareszcie prawie zawsze

⁴⁵ Tamże.

⁴⁶ J. Sikorski, *Wspomnienia koncertowe*, „Biblioteka Warszawska” 1851, t. I, s. 373.

przykre tułactwo”⁴⁷. Podobną opinię wyraził autor recenzji z „Dziennika Literackiego”, relacjonującej występ Szczepanowskiego we Lwowie w 1867 roku:

Patrząc na koncertanta, ozdobionego wstążeczką z r. 1831, przyprószonego białym szronem siwizny, nie mogliśmy się oprzeć przykryj kontemplacji nad losem artystów polskich. Sztuką swoją nie są w stanie okupić sobie nawet spokojnych dni ostatka; choćby kostniejącą ręką, grać muszą *usque ad finem*, aby zaspokoić pierwsze potrzeby życia, gdyż im ta sztuka nigdy więcej nie da nad kawałek chleba! Ciągłe tułactwo z koncertu na koncert, ze świetnem „wczoraj” lecz bez „jutra” – oto smutna dola polskiego artysty!⁴⁸

Przytoczone recenzje wpisują się w nurt krytyki, zapoczątkowany przez Mochnackiego, o którym była mowa we wstępie, a który zakładał uwzględnienie emocjonalnego aspektu odbioru sztuki muzycznej, a także wgląd w biografię twórcy. Dochodzi tu jeszcze ogólna refleksja o kondycji XIX-wiecznego artysty, charakterystyczna dla okresu po powstaniu styczniowym, kiedy nastąpiło pewne załamanie roli sztuki w społeczeństwie; narzekano na brak zainteresowania rzeźbą⁴⁹ i poezją (którą wyparła powieść realistyczna o inklinacjach raczej społecznych niż estetycznych)⁵⁰, polska muzyka po okresie międzypowstaniowego zastoju dopiero się odradzała⁵¹. Rzeczywiście mało który wirtuoz, malarz, pisarz czy rzeźbiarz mógł się utrzymać ze swojej *artis*, wielu żyło w biedzie: przykładem Lenartowicz, a także liczni malarze (Artur Grottger) i rzeźbiarze (Antoni Kurzawa), jak również bohater tego artykułu.

Interesującą glosą do charakterystyki Szczepanowskiego jest relacja Mieczysława Kamieńskiego, znakomitego śpiewaka-tenora, który poznał gitarzystę podczas studiów w Wiedniu i pomagał mu tam w organizacji koncertu – rzecz musiała się dziać między rokiem 1852 a 1857, bo w tym czasie uzdolniony śpiewak przebywał w stolicy Cesarstwa Austrii⁵², a Szczepanowski miał wtedy przerwę w *tournees* po kraju⁵³. Kamieński opublikował swoje wspomnienie o Szczepanowskim dziesięć lat po jego śmierci, być może ze względu na skandalizujący charakter tekstu. Z relacji tenora wynika bowiem, że gitarzysta zaprezentował mu się jako człowiek pyszałkowaty i niegrzeczny: opowiadał

⁴⁷ [J. Starkel], dz. cyt., s. 757.

⁴⁸ [Anonim], *Przewodnik*, „Dziennik Literacki” 1867, r. 16, nr 47, s. 756.

⁴⁹ Zob. A. Melbechowska-Luty, P. Szubert, *Wstęp*, [w:] *Posągi i ludzie. Antologia tekstów o rzeźbie 1815–1889*, wybrali, oprac. i wstępem opatrzyli A. Melbechowska-Luty i Piotr Szubert, t. I, cz. II, Warszawa 1993, s. 38.

⁵⁰ Zob. T. Lenartowicz, *Artyści*, [w:] tenże, *Album włoskie*, Lwów 1870, s. 194–197.

⁵¹ Zob. L. Erhardt, *Polska muzyka profesjonalna. Romantyzm i okres postromantyczny*, dz. cyt., s. 708.

⁵² Zob. W. Sowiński, *Słownik muzyków polskich dawnych i nowoczesnych, kompozytorów, wirtuozów, śpiewaków, instrumentistów, lutnistów, organmistrzów, poetów lirycznych i miłośników sztuki muzycznej, zawierający krótki rys historii muzyki w Polsce, opisanie obrazów cudownych i dawnych instrumentów z muzyką i portretem autora*, Paryż 1874, s. 175.

⁵³ Zob. B. Chmara-Żaczkiewicz, dz. cyt., s. 233.

niestworzone historie o swoich podbojach miłosnych i potyczkach ze zbójcami, nie chciał (lub nie umiał) mówić w innym języku niż polski, ubierał się nieadekwatnie do okoliczności, odmawiał odwiedzania polskich salonów w Wiedniu i w ogóle pozował na oryginała, co z jednej strony przysparzało mu zainteresowania, ale z drugiej – czyniło go kontrowersyjnym i niepożądanym w towarzystwie. Przede wszystkim zaś sprawił, że publiczność opuściła jego koncert:

Publiczność oklaskiwała go niepospolicie, aż wypadek zdarza, że zaczynając grać drugi kawałek, pękła mu struna, wtedy on z całą kokieteryą, siedząc z uśmiechem spoziera na księżnę Jadwigę S. i mówi: pękła mi *bestya!* Na to gburowate słowo zerwała się księżna i dalej w nogi, a za nią pół sali.⁵⁴

Ta recenzja stanowczo przynależy do gatunku *études de moeurs* i nastawiona jest na przedstawienie realistycznego, choć nieco karykaturalnego portretu muzyka. Portretu, który zdecydowanie odbiega od romantycznych relacji sprzed dwudziestu lat, gloryfikujących wirtuoza „czarujących dźwięków wydobytych mistrzowską ręką z tak niewdzięcznego instrumentu, jakim jest gitara”⁵⁵.

Magdalena Bartnikowska-Biernat,

'NOT JUST SIMPLY CHOPIN': POLISH POETS AND CRITICS OF THE 19TH-CENTURY
ON THE GUITARIST STANISŁAW SZCZEPANOWSKI

Summary

Polish musical criticism of 19th century is a fascinating research field for musicologists, music theorists, as well as literary scholars. They can find there a wealth of texts whose expressive style tries to emulate the homage paid to the great virtuosos of the time in poetry. While Frederick Chopin and the violinist Karol Lipiński held sway over captive audiences, there was yet another musician whose name featured prominently in reviews and poems. It was Stanisław Szczepanowski, the great guitarist, whose concerts gave rise to numerous reviews representing the romantic school of musical criticism. This paper examines some of those reviews as well as two poems dedicated to Szczepanowski, one by Teofil Lenartowicz and the other by Władysław Syrokomla.

Key words: Writing about music in the 19th century – Romanticism – poets and reviewers – *correspondance des arts* – Stanisław Szczepanowski (1814–1875?) – Władysław Syrokomla (1823–1862) – Teofil Lenartowicz (1822–1893).

Słowa kluczowe: Teofil Lenartowicz, Władysław Syrokomla, krytyka muzyczna, XIX wiek, korespondencja sztuk.

⁵⁴ M. Kamiński, *Z moich wędrówek po świecie. Dwoch gitarzystów Polaków*, „Wędrowiec” 1887, r. 25, nr 41, s. 487–488.

⁵⁵ J. G. l..., [Toruń 22 października], „Tygodnik Wielkopolski” 1871, r. 1, nr 44, s. 539.