

Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska
Instytut Badań Literackich PAN
agnieszka.kramkowska-dabrowska@ibl.waw.pl

Kochankowie z klasztoru Valdemosa Janusza Kraśińskiego: dzieło w procesie przemian i reinterpretacji

Janusz Kraśiński's *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*
[The Lovers from the Valldemossa Charterhouse]: A Work in the Process
of Transformations and Reinterpretations

Abstract: The article describes the process of textual transformations which led to the creation of Janusz Kraśiński's play *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* [The Lovers from the Valldemossa Charterhouse: A Work in the Process of Transformations and Reinterpretations]. The prototype of the drama about Fryderyk Chopin was the script of a television production, transformed into a radio drama and then into a theatrical play. In each of its incarnations this literary project was intended for a different production: television, radio or theatre. An analysis of draft copies showed that the changes which the writer introduced into the work involved not only adaptation, that is, taking into account the specific character of the given medium. Enriching the phonic layer and releasing the theatrical potential of the work enabled Kraśiński to make original reinterpretations, and his creative thinking about the theatrical production resulted in introducing new motifs and led to semantic transformations.

Keywords: Janusz Kraśiński, emergence of drama, creative process, intersemiotic translation

Streszczenie: Artykuł opisuje proces przemian tekstowych, które doprowadziły do powstania sztuki *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* Janusza Kraśińskiego. Pierwowzorem dramatu o Fryderyku Chopinie był scenariusz filmu telewizyjnego, przekształcony w dramat radiowy, a następnie w utwór sceniczny. W każdym swoim wcieleniu projekt literacki był przeznaczony do innej realizacji: telewizyjnej, radiowej lub teatralnej. Analiza brulionów pokazała, że zmiany, które pisarz wprowadził do swojego dzieła, nie polegały jedynie na adaptacji, to znaczy na uwzględnieniu specyfiki konkretnego medium. Wzbogacenie przez Kraśińskiego warstwy fonicznej i uruchomienie potencjału scenicznego stało się bowiem źródłem autorskich reinterpretacji, a twórcze myślenie o realizacji teatralnej zaowocowało wprowadzeniem nowych motywów i doprowadziło do przeobrażeń semantycznych.

Słowa kluczowe: Janusz Kraśiński, powstawanie dramatu, proces twórczy, przekład intersemiotyczny

Janusz Krasiński debiutował wierszem, ale bardzo szybko dał się poznać jako autor opowiadań, powieści oraz reportażysta. Napisał także kilkanaście dramatów radiowych i dopiero po pierwszych doświadczeniach zebranych w redakcji Teatru Polskiego Radia zaczął tworzyć z myślą o teatrze. Niemal każda jego sztuka powstała na podstawie wcześniejszego dramatu radiowego – ten z kolei mógł mieć swoje początki w prozie: na przykład akcja *Filipa z prawdą w oczach* została zaczerpnięta z reportażu *Moryc i podpalacze*. Dwa późne utwory dramatyczne – *Krzak gorejący* oraz *Bezwodne śniegi*¹ – mają z kolei swoją genezę w cyklu prozatorskim opartym na wątkach autobiograficznych. Warto podkreślić, że sztuka *Bezwodne śniegi* wyłoniła się podczas pracy nad ostatnim tomem powieściowym, wydanym dopiero pośmiertnie, powstającym w narastającej chorobie pisarza. Ta półwieczna ciągłość w podejmowaniu pracy dramatopisarza – od utworów dla radia z początku lat sześćdziesiątych po niemalże ostatnią kropkę – postawiła dramaty w szczególnej pozycji w dorobku pisarskim Krasińskiego.

Sztuka *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* wpisuje się w tę praktykę kształceń rodzajowych i gatunkowych, choć jest pod pewnym względem wyjątkowa – w genezie jej powstania odnajdziemy bowiem autorski scenariusz telewizyjny, a dopiero później dramat radiowy. W tym wypadku zatem od początku pomysł literacki był wychylony ku realizacji: telewizyjnej, radiowej, a na końcu – scenicznej. Jednak zmiany, które pisarz wprowadził do swojego utworu, nie polegały jedynie na adaptacji, to znaczy na uwzględnieniu specyfiki konkretnego medium. Uruchomienie potencjału scenicznego stało się źródłem autorskich reinterpretacji, a rozwinięcie projektu teatralnego spowodowało nieoczekiwane zmiany semantyczne. Analiza brulionów pisarza oraz kolejnych wydań *Kochanków z klasztoru Valdemosa* pozwoli się przyjrzeć, jak w procesie przemian dojrzewa dzieło dramatyczne.

Telewizja – radio – teatr

Impuls do zainteresowania się postacią Fryderyka Chopina przyszedł z zewnątrz: Andrzej Wajda zamówił u Krasińskiego scenariusz jednego odcinka serialu telewizyjnego o kompozytorze. Odcinek miał nosić tytuł: *Mazurek palmijski*² i opowiadać o pobycie Chopina i George Sand na Majorce. Jak wiemy z korespondencji kompozytora i pisarki do przyjaciół, romantyczna

¹ Dramat opublikowany po śmierci pisarza w zbiorze J. Krasiński, *Krzak gorejący. Dramaty*, wyb. i wstęp W. Zwinogrodzka, oprac. tekstów A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2013.

² Prawidłowa nazwa utworu Chopina, do którego nawiązuje tytuł scenariusza, to *Mazurek palmejski*. Krasiński posługiwał się zniekształconą formą przymiotnika – zamiast „palmejski”, pisał „palmijski”. Aby ułatwić poszukiwania archiwalne, zachowuję oryginalną pisownię zawsze wtedy, kiedy przywołuję tytuł scenariusza lub cytuję notatki pisarza.

podróż przerodziła się w zmagania z trudną do zniesienia pogodą i dramatycznie pogarszającym się stanem zdrowia kompozytora³. Mimo to Chopin napisał i skończył na Majorce wiele utworów, między innymi *Preludia opus dwudzieste ósme* i *Mazurek e-moll*, zwany palmejskim – od największego miasta wyspy, Palmy.

Serial nie powstał, wkrótce więc Krasiński „przerobił” (jak sam to określił)⁴ scenariusz na dramat radiowy zatytułowany *Kochankowie z klasztoru Valdemosy* – został on opublikowany w zbiorze *Śniadanie u Desdemony* i zrealizowany słuchowiskowo w 1973 roku. Dramat z podtytułem *Romanca w stylu hiszpańskim w trzech aktach* ukazał się w numerze 3 „Dialogu” z 1974 roku, a następnie został przedrukowany jeszcze za życia autora w osobnym wydaniu Czytelnika w 1980 roku. Dramat nie był dotąd wystawiany w teatrze żywego planu, został natomiast zaadaptowany w 1995 roku przez Andrzeja Konica dla Teatru Telewizji. A wiele lat później zainspirował Martę Ptaszyńską do stworzenia opery wystawionej w 2010 roku w Łodzi. Libreto było wspólnym dziełem Ptaszyńskiej i Krasińskiego, dlatego nie będzie brane pod uwagę w tych rozważaniach.

Podstawą moich analiz – oprócz wymienionych publikacji – będą archiwalia zgromadzone w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie⁵: 1) scenariusz odcinka serialu telewizyjnego pt. *Mazurek palmijski*⁶; 2) maszynopis dramatu radiowego *Kochankowie z klasztoru Valdemosy* – z odręcznymi poprawkami⁷; 3) teczka opisana przez Krasińskiego jako *Strzępy „Kochanków z klasztoru Valdemosy”*⁸ – zawierająca niepełną wersję sztuki, poszczególne sceny w dwóch redakcjach, z odręcznymi poprawkami.

Scenariusz telewizyjny składa się z kilkunastu scen, które będą stanowić szkielet konstrukcyjny późniejszych *Kochanków z klasztoru Valdemosy*. Pokazuje próby, jakim został poddany dopiero rozwijający się związek kompozytora i pisarki – chorobę, zazdrość osłabionego Fryderyka, niezyczliwość otoczenia, kapryśną pogodę, która zamknęła kochanków i osoby im towarzyszące w opuszczonym klasztorze. Krasiński wykorzystał w dialogach autentyczne

³ Zob. *Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i oprac. B.E. Sydow, t. 1, Warszawa 1955, s. 327–336.

⁴ Krasiński włożył do teczki zawierającej scenariusz telewizyjny notatkę o treści: „*Mazurek palmijski* – scenariusz filmu telewizyjnego zamówiony u mnie przez Wajdę. Nigdy nie zrealizowany (miał to być odcinek serialu) i nigdzie nie publikowany. Przerobiłem go na słuchowisko, a następnie na sztukę (*Kochankowie z klasztoru Valdemosy*)” (J. Krasiński, *Mazurek palmijski*, maszynopis w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, inw. 4248).

⁵ W mieszkaniu pisarza został jedynie maszynopis, który był podstawą do opublikowania dramatu radiowego.

⁶ J. Krasiński, *Mazurek palmijski*, dz. cyt.

⁷ Tenże, *Kochankowie z klasztoru Valdemosy*, Muzeum Literatury, inw. 4249.

⁸ Tenże, *Kochankowie z klasztoru Valdemosy*, Muzeum Literatury, inw. 4250 (w katalogu błędna informacja klasyfikująca maszynopis jako słuchowisko). W dalszej części tekstu wszystkie cytaty z brulionów będą oznaczać numerem inwentarzowym Muzeum Literatury.

listy George Sand i Chopina pisane do przyjaciół, w których początkowy zachwyty przyrodą egzotycznej wyspy przeradza się w utyskiwanie na złą pogodę, stan zdrowia i trudne warunki. Pisarz wplótł w swój projekt sceny pokazujące Chopina grającego na fortepianie lub komponującego – często w gorączce, zawsze w swego rodzaju transie. Chciał tym samym włączyć w genezę powstania konkretnych utworów muzycznych zarówno romans kompozytora, jak i jego chorobę, zachwyty, a jednocześnie zmęczenie egzotyczną wyspą.

Warto zatrzymać się chwilę przy kreacji głównych bohaterów, zwłaszcza w kontekście ich wizerunków utrwalonych w polskiej kulturze. Projekt filmowy Krasińskiego nie przedstawia miłości Chopina jako fatalnej w skutkach dla kompozytora. Wpisuje się raczej w mniej rozpowszechniony nurt interpretacji tego związku: jako inspirującego spotkania twórczych osobowości. W oczach Krasińskiego Chopin mógł liczyć na opiekę i wsparcie swojej kochanki. Stworzona przez pisarza Pani Sand, choć mająca skomplikowany charakter i wybujałą wyobraźnię, jest jednocześnie pracowita, bezinteresowna i współczująca. Kochanka nie ma dostępu do tajników geniuszu Chopina, ale zna i szanuje jego miarę oraz wyjątkowość. Taki obraz pisarki spotkamy w książce Ferdynanda Hoesicka⁹, który jako jeden z pierwszych na początku XX wieku sprzeciwiał się kreowaniu Aurory Dudevant na *femme fatale*. Postaci stworzonej przez Krasińskiego blisko również do portretu odmalowanego przez Juliusza Kaden-Bandrowskiego¹⁰: George Sand jest pełna sił witalnych, nieco ekscentryczna w swoich szarawarach i z cygarem w ustach¹¹. Kreacja taka znacznie odbiega od tez zapisanych przez Jarosława Iwaszkiewicza w jego biografii Chopina¹². Jak przypomina Regina Bochenek-Franczakowa, pisarz oskarża George Sand o interesowność, obłudę, a także gadulstwo i jedynie nieznacznie łagodzi jej rysy w *Lecie w Nohant*¹³. Krasiński natomiast tworzył postać francuskiej pisarki, opierając się na źródłach z epoki – listach i wspomnieniach. Jego Pani Sand jest żartobliwa, pełna energii, a jednocześnie niewiarygodnej troskliwości. Pisarz pozostanie wierny tej kreacji w kolejnych odsłonach swojego utworu. Pomostem łączącym jego dramat z *Latem w Nohant* będzie stopniowe przenoszenie uwagi z zawłości związku dwojga kochanków na odkrywanie tajemnicy geniuszu muzycznego Chopina. W kolejnych odsłonach majorkańskiej historii Krasiński zmieni także charakterystykę samego kompozytora.

⁹ Zob. F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 2: *Pierwsze lata w Paryżu, Georges Sand 1831–1844*, Kraków 1965 (pierwsze wydanie 1911).

¹⁰ Zob. J. Kaden-Bandrowski, *Życie Chopina*, Warszawa 1938.

¹¹ Strój ten będzie nosiła bohaterka Krasińskiego w ostatniej wersji dramatu. Ubiór stanie się źródłem zgorznienia wśród mieszkańców Majorjki, ale też obiektem udanej parodii ze strony miejscowej służącej.

¹² Zob. J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 1956.

¹³ Zob. R. Bochenek-Franczakowa, *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5, s. 18.

Choć będzie on nadal zazdrosnym, wymagającym niemal matczynej opieki schorowanym kochankiem, to zostanie mu dodany spory zmysł komiczny. *Metamorfoza Chopina w brulionach Krasińskiego* odbędzie się również na innej, mniej oczywistej płaszczyźnie, a będzie związana z zagęszczaniem w tekście odniesień do znaków teatralnych.

Przechodząc od scenariusza telewizyjnego do dramatu radiowego, a potem scenicznego, Krasiński zachował niemalże wszystkie dialogi. Najwięcej zmienił w opisach scen, scenografii oraz charakterystyce postaci drugoplanowych. Sceny dopisane w dramacie obejmują przede wszystkim widzenia Fryderyka – wywołane gorączką i twórczą pasją. Zmiany te zaowocowały powstaniem dramatu nasyconego symbolizmem i wizyjnością, a jednocześnie też zawierającego elementy komedii dell'arte i konwencji teatru w teatrze. Ostateczna wersja *Kochanków z klasztoru Valdemosa* to dramat pełen ruchu scenicznego i muzyki, nawiązujący do poetyki dramatu muzycznego. Autor podejmuje w nim próbę przełożenia zagadki geniuszu muzycznego Chopina na znaki teatralne.

Zalążki tych znaczących zmian można obserwować już w pierwszych odręcznych poprawkach naniesionych na maszynopis scenariusza telewizyjnego. Widać je także wtedy, kiedy Krasiński dokonuje przekładu intersemiotycznego, przekształcając ów scenariusz w projekt słuchowiska. Dramat w trzech aktach *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* powstał więc w wyniku wieloetapowej pracy nad pomysłem literackim ujawnionym najpierw w scenariuszu telewizyjnym (jeśli przyjąć, że wszystkie archiwalia pisarza związane z tematem podróży Chopina na Majorkę stanowią genetyczne *dossier*¹⁴ tego dramatu). „Twórca dzieła – jak pisał Cezary Rowiński – czyniąc w rękopiśmiennym tekście poprawki, (...), przerabiając jego fragmenty, tworząc nowe wersje, za każdym razem (...) dokonuje interpretacji swojego dzieła, a nawet ustawicznych jego reinterpretacji”¹⁵. W przypadku Janusza Krasińskiego mamy do czynienia z utworem, który jest przekładany przez autora na różne znaki: filmowe, radiowe i teatralne. Chociaż wszystko odbywa się w przestrzeni tekstu, to jest on zmieniany ze względu na jego przyszłą realizację w innym medium. Takie założenie twórcze wzmaga pracę autora w interpretowaniu własnego dzieła – kiedy pisarz aktualizuje znaczenia bądź je zmienia, projektując realizację utworu w innym systemie znaków. To zagęszczenie pracy reinterpretacyjnej Krasińskiego okazuje się największe na etapie powstawania dramatu przeznaczonego dla teatru. Myśl o scenie, o możliwościach i ograniczeniach przestrzeni teatralnej skłania pisarza do najbardziej znaczących przesunięć semantycznych, co postaram się pokazać na wybranych wątkach i motywach.

¹⁴ Rozumiem ten termin zgodnie z założeniami krytyki genetycznej (zob. na przykład P.-M. De Biasi, *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015, s. 52).

¹⁵ C. Rowiński, *Rękopis jako forma „dzieła otwartego”* [w:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej*. Warszawa, październik 1992, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichański, Warszawa 1995, s. 106.

Od idylli do cierpiącej natury

Wśród drobniejszych zmian zwraca uwagę metamorfoza Seniora Gomeza – gospodarza willi Son-Vent, w której początkowo mieszkają kochankowie. Według scenariusza telewizyjnego jest on „człowiekiem oschłym, nie budzącym sympatii. Ma nieustanny katar i co chwila dokładnie czyści nos chustką” (inw. 4248). Przypomina raczej suchego ascetę z obrazów późnośredniowiecznych malarzy niderlandzkich niż człowieka Południa. W dramacie radiowym Krasiński porzuca taką jego charakterystykę, odbiera mu nawet katar, tak łatwy w fonicznej realizacji. Gomez nie otrzymuje nowych cech charakterystycznych – pozostaje tylko skąpy i lękliwy. Natomiast w dramacie rozpisany na trzy akty, już w jego pierwszej redakcji, bohater wkracza na scenę w niedbale rozpiętej koszuli i słomkowym kapeluszu. Zatrudnia do pomocy niedorozwiniętą Lucię – którą karmi resztkami jak psa i wykorzystuje seksualnie, z czego jest bardzo dumny. Senior Gomez, pełen wigoru i samozadowolenia, zwierzęcy w swoich namiętnościach, staje się kontrapunktem do postaci schorowanego, neurotycznego Fryderyka. Postać Gomeza wchodzi w symboliczną relację z mnożonymi w dramacie scenami cierpienia zwierząt – jedno z nich zresztą osobiście morduje. Ale nawet w tym geście jest on częścią natury, jej brutalnego wizerunku, który staje się rewersem idyllicznej wyspy, początkowo jawiącej się Chopinowi jako raj.

Już w scenariuszu filmowym zwraca uwagę scena w oberży, poprzedzająca przyjazd kochanków do willi Son-Vent. Oberża jest brudna i śmierdząca, a pełnię obrzydliwości uzyskuje w momencie, kiedy marynarz wyjmuje z zupy martwego skorpiona. Projektując słuchowisko, Krasiński musiał zrezygnować z obrazu na rzecz okrzyku przerażenia Solange. W dramacie rozpisany na trzy akty nie będzie już oberży, ale opowieść o martwym skorpionie przeniknie do dialogów. Wątek ten nie jest szczególnie istotny ani w scenariuszu, ani w dramatach. Uznaję go jednak za pierwszy ślad koncepcji, która rozwinie się w dramacie przeznaczonym na scenę w motyw cierpiącej natury.

Motyw ten – poza sceną w oberży – jest prawie nieobecny w projekcie telewizyjnym. Scenariusz zakładał, że widzowie mieli zobaczyć wspaniałe orły kołujące nad klasztorem umiejscowionym w wysokich górach. W dramacie pisany z myślą o realizacji teatralnej orły nie są już majestatycznymi ptakami, ale drapieżnikami, które zajmują się rozszarpywaniem wróbla tuż za oknami klasztoru. Widok ten ma być niedostępny dla widzów w teatrze, którzy powinni jedynie usłyszeć „przejmujący łopot skrzydeł za oknem” (inw. 4250). Znamienne, że pomysł ten pojawił się dopiero na etapie pisania dramatu przeznaczonego na scenę, choć przecież mógł zostać świetnie zrealizowany w radiu...

Wzmocnienie motywu zwierzęcego można również zaobserwować w przywoływanych już didaskaliach opisujących Seniora Gomeza na chwilę przed przyjazdem gości do willi Son-Vent. Nie tylko bowiem zmienia się jego

wygląd. Pierwsza redakcja dramatu przeznaczonego dla teatru pokazuje bohatera, który „niesie na patyku dopiero co zabitego węża, przerzuca go przez płot i spogląda w stronę furtki” (inw. 4250). W druku natomiast znajdujemy taką oto redakcję tego fragmentu:

[Senior Gomez – przyp. A.K.D.] niesie przewieszzonego na stylisku łopaty węża. Niedobity gad zsuwa mu się na ziemię i próbuje wpełznąć pod ogrodowy stół. Senior Gomez jednym krótkim pchnięciem łopaty ucina mu łeb, nabiera na nią bezwładne zwłoki węża i przerzuca przez płot w pobliżu furtki¹⁶.

Później, rozmawiając już z gośćmi, „ociera ostrze łopaty jakby ścierał krew z szabli”. Uderzające jest okrucieństwo tej sceny – to mord, który ma się dokonać na oczach widzów. Ogromna jest różnica między niesieniem węża na patyku, a ucięciem mu głowy za pomocą szpadla. Sceny tej nie ma we wcześniejszym scenariuszu, choć przecież byłaby dużo łatwiejsza do zrealizowania w telewizji niż w teatrze. Nie mogło jednak jej tam być, ponieważ sam Gomez był w scenariuszu zupełnie kimś innym – tutaj jest częścią okrutnej natury jako jeden z jej drapieżników. Ponadto Krasiński na tamtym etapie tworzenia konfrontował jedynie wydelikacyonnych przyjezdnych z surowością klimatu i zabobonnymi tubylcami. Natomiast w dramacie przeznaczonym na scenę dodaje kolejne motywy i wątki (pod koniec sztuki zostanie także zabita koza), tak by cierpiące, umierające zwierzęta stały się kontrpunktem dla chorego Fryderyka. Zabijane zwierzęta krwawią, tak jak krwawi Fryderyk podczas ataków choroby. W obu wypadkach widz musi zobaczyć taką samą krew.

Dionizyjskość i apollińskość

Podwójność cierpienia w *Kochankach*... najdobitniej przejawia się w ostatniej scenie. Sand i Chopin opuścili wyspę na statku przewożącym świnię¹⁷. Zwierzęta były bite, żeby się nie kładły – miało to zapobiegać ich chorobie morskiej. Scenariusz telewizyjny zamyka się taką właśnie sceną – bohaterowie odpływają statkiem wypełnionym zwierzęcym odorem, wśród kwiku okładanych kijami świń. W dramacie radiowym zamiast obrazu otrzymujemy dokładnie opisane i narastające efekty dźwiękowe – kwik świń, krzyki konwojentów, padające razy na zwierzęce grzbiety. Krasiński umieścił na tym tle rozmowy bohaterów i odgłosy krwotoku Fryderyka. W takiej scenerii czytany jest na głos list z Paryża, a Pani Sand mówi o Chopinie: „Nie wydaje mi się,

¹⁶ J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, Warszawa 1980, s. 6.

¹⁷ Pisarz posłużył się tu znanym szczegółem z tej podróży, chętnie przywoływanym w opracowaniach biograficznych.

aby życie i śmierć miały dla niego jakiegokolwiek znaczenie” (inw. 4249). Słowa te w scenariuszu telewizyjnym były jedynie zamknięciem poprzedniej sceny, w słuchowisku – wśród przeraźliwego hałasu – zyskują szczególnie dramatyczne znaczenie. Rozbudowanie tej sceny, podyktowane początkowo względami czysto pragmatycznymi – to znaczy potrzebą przełożenia obrazu na dźwięki – prowadzi do przekształceń semantycznych i zmiany zakończenia. Dramat radiowy kończy się didaskaliami: „Jeszcze chwilę słysząc oddalający się kwik świń, ciszy tyle, co na wdech, po czym ostatnie takty Poloneza A-dur” (inw. 4249). Pisarz zamknął zatem słuchowisko tryumfalnym polonezem, zapowiadając zwycięstwo sztuki nad chorobą i śmiercią, jednocześnie wywodząc sztukę z cierpienia...

Na maszynopisie dramatu radiowego Krasiński dopisał rozwinięcie tego zakończenia: słuchacze mieli się przenieść wraz z polonezem na dwór królewski, gdzie Chopin otrzymuje od króla puchar, a damy dworu plotkują o jego romansie. Pisarz nie podał do druku takiego zakończenia, ale pomysł koncertu Chopina odrodził się podczas pisania dramatu przeznaczonego na scenę. Nie ma już jednak plotkujących dam, a końcowy polonez został zastąpiony o wiele późniejszą *Sonatą h-moll*. Jest to ten sam utwór, który wieńczy *Lato w Nohant*. Nawiązanie jest jednak polemiczne, ponieważ o ile w dramacie Iwazkiewicza salonowi goście jednoczą się w pełnej zachwyty kontemplacji, o tyle u Krasińskiego damy, kupcy, politycy i artyści zamierają w zasłuchaniu niczym kukły. W ostatnich didaskaliach autor *Kochanków...* pisze wprost, że scena ta ma być tryumfem nieśmiertelnej muzyki, która nie milknie dopóty, póki ostatni widz nie wyjdzie z teatru. Ale sceniczna przemiana słuchaczy w nieruchome kukły powoduje, że tryumf jest niejednoznaczny, a muzyka być może nie przemienia dusz...

Pisarz wprowadził w tej scenie jeszcze jeden nowy pomysł zapisany w didaskaliach: „Fryderyk w czarnym surducie, z jednym bokobrodem przeznaczonym na widok publiczności, przechodzi ciemną część proscenium i wkracza w krąg jasności eksponującej instrument” (inw. 4250). To przejście przez cześć proscenium w jasność, w której stoi fortepian, można łączyć z dionizyjską stroną tworzenia, przez którą przechodzi twórca, aby dojść do apollinijskiej jasności. Wykorzystując przestrzeń sceny materialnej w teatrze, w jednym geście aktora przechodzącego przed publicznością Krasiński chciał streścić wszystko to, co zdarzyło się na Majorce: od ciemnego doświadczenia choroby i trudów bytowania w nieprzyjnym klimacie do stworzenia utworu muzycznego. A dzieło Chopina, które choć z tych doświadczeń wyrasta, samo w sobie o nich nie mówi, właściwie jest ich przeciwnością, drugim biegunem, jak jasność wobec ciemności.

Kostium Chopina z jednym tylko bokobrodem – dla publiczności – gra z konwencją teatralną, komponuje się z wprowadzonym w ostatniej wersji *Kochanków...* motywem teatru w teatrze – Krasiński przerobił istniejący w scenariuszu, słuchowisku i pierwszej wersji dramatu prolog na statku na teatrzyk

kukiełkowy prezentowany przez dzieci w deszczowy dzień¹⁸. Ta krótka, zabawna scenka w powiązaniu ze sceną ostatnią buduje dystans do opowiedzianej właśnie historii. Fryderyk i George śmieją się do rozpuku, widząc, jak stają się kukiełkami w rękach dzieci. Chopin-kukiełka i Chopin z jednym bokobrodem to sygnały wskazujące, że Krasiński, „przerabiając” opowieść filmową na dramat w trzech aktach, dostrzegł konwencjonalność miłosnej historii i niemożność pokazania pełnego wizerunku genialnego kompozytora. Całe zakończenie zaś, w którym pisarz porzucił pomysł przywołania salonowych plotek, ostatecznie zaświadcza o skupieniu uwagi pisarza na próbie dotknięcia zagadki geniuszu Chopina i tajemnicy jego muzyki. Która tajemnicą pozostaje...

Jarosław Iwaszkiewicz pisał, że utwory, które powstały podczas pobytu kompozytora na Majorce, niewiele czerpią z kolorytu lokalnego Południa i łatwość rozpoznać w nich polskie inspiracje¹⁹. Krasiński, już w scenariuszu filmowym wprowadzając hiszpańskich weselników śpiewających i grających na gitarach przed willą Son-Vent, stara się uzupełnić muzyczny klimat opowieści. W dramacie radiowym sceny będą oddzielane od siebie dźwiękami gitary, a komponowaniu *Mazurka palmeskiego* będzie towarzyszył dźwięk sypnia grochu na bęben. Te ciekawe zabiegi foniczne, niezbędne do urozmaicenia słuchowiska, zostały przez pisarza zachowane w kolejnej odsłonie dzieła. Ale to dopiero dramat przeznaczony na scenę otrzymał pełną fonię, wzbogaconą o złowieszcze, często przerażające dźwięki natury, realne i zniekształcone odgłosy świata zewnętrznego. Do dźwięków pisarz postanowił dołączyć widowiskowy ruch sceniczny: sceny ekstatycznego tańca tubylców wokół ogniska czy na poły odrealnione próby wydostania się z klasztoru karnawałowych przebiezańców, którzy:

Trafiwszy na nagrobne płyty skrzeczą przeraźliwie i znowu zataczając koło, wpadają w klasztorny mur. Powtarza się to kilkakrotnie, a każdą nieudaną próbę wyjścia oznajmniają przejmującym ptasim wrzaskiem. Zaczyna ogarniać ich zniecierpliwienie, potem niepokój. Zwarty orszak coraz bardziej rozprasza się. Każdy z ptaków zaczyna szukać drogi samodzielnie. Skrzecząc, pisząc i klekocząc, kołują po dziedzińcu jak trzmiele po szybie²⁰.

Z natłoku dźwięków, z intensywności ruchu otoczenia, wszechogarniającego hałasu wyłania się muzyka Chopina – tworzona na zdezelowanym, fałszującym tony fortepianie. Między chaosem hałasu a porządkiem mazurka rozciąga się tajemnica tworzenia, której Krasiński próbuje osiągnąć.

¹⁸ Jest to kolejny fakt biograficzny, który Krasiński wplótł w machinę dramaturgiczną.

¹⁹ J. Iwaszkiewicz, *Chopin i George Sand* [w:] tegoż, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, oprac. R. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 54.

²⁰ Wersja książkowa *Kochanków z klasztoru Valdemosa* (dz. cyt., s. 105–106).

Gra iluzji i deziluzji

Zainteresowanie pisarza złożonością osoby Chopina i nieuchwytnością jego muzyki narasta stopniowo już od pierwszego etapu powstawania *Kochanków*, czyli od scenariusza telewizyjnego. Pojawiają się w nim dwie sceny komponowania muzyki.

Pierwsza z nich składa się właściwie z dwóch symultanicznych scen: pokazuje Panią Sand przeprowadzającą się z synem przez góry, a jednocześnie Chopina grającego *Preludia*, niepokojącego się o powrót ukochanej. Przeprowadza przez góry ma się odbywać w konwencji niemego kina. W tym samym czasie grający Chopin najpierw odrywa się od fortepianu, by sprawdzić, czy George już wrócił, potem jednak wpada w trans, a dramaturgia jego muzyki koresponduje z narastającą grozą niemej sceny w górach – która kończy się śmiercią Pani Sand i Mauricego. Jest to jednak jedynie wyobrażenie, ponieważ kiedy tylko Chopin przestaje grać, jego ukochana wraca szczęśliwie do domu. Mielibyśmy tutaj próbę przełożenia muzyki na obraz filmowy – a w istocie zawężenie genezy dwóch preludium Chopina do lęku kompozytora o życie Pani Sand. Taką interpretację nadwątlą jednak mała poprawka pisarza naniesiona na maszynopis scenariusza. Kiedy George wchodzi do celi, Fryderyk patrzy na nią jak na zjawę i mówi: „Ach, dobrze wiedziałem, że już nie żyjecie” (inw. 4248). Po chwili dopiero przytomnieje i wyznaje: „Och George, wszystko mi się zaciera. Wiem, że grałem, ale zdawało mi się, że również nie żyję. Utopiłem się w jeziorze, a na pierś spadały mi lodowate krople wody”. Krasiński odręcznie skreślił słowo „również”, by w końcu uzyskać zdanie: „zdawało mi się, że nie żyję”. Poprawka ta wprowadza istotną zmianę sensu. Niweluje związek tego, co powiedział Chopin jeszcze w kompozytorskim transie: „Dobrze wiedziałem, że już nie żyjecie”, z tym, co oznajmił Pani Sand, odzyskawszy świadomość: nie mówi już, że także nie żył. To, co opowiada Fryderyk o swoich przeżyciach podczas komponowania, przestaje korespondować ze sceną śmierci ukochanej w górach – sceną, którą byliśmy skłonni uważać za wizję Fryderyka. Zresztą jego słowa o lodowatych kropkach wody spadających miarowo na jego pierś łatwo odnieść do melodii preludium deszczowego. Można je też prosto skojarzyć z okolicznościami zewnętrznymi. „To deszcz tak bił po dachu” (inw. 4248), mówi George.

Tę grę iluzji i deziluzji podejmie Krasiński w scenach powstałych już z myślą o teatrze. Swoją kulminacyjną osiągnie ona w scenie komponowania *Mazurka palmowego*. W scenariuszu telewizyjnym jest ona dość krótka: Fryderyk, jeszcze trawiony gorączką, zaczyna grać pojedyncze dźwięki. Pani Sand wchodzi na chwilę do pokoju, poprawia mu pled, wychodzi, ucisza dzieci. Wyłaniają się dźwięki mazurka:

Nagle do uszu zasłuchanych dobiegają zupełnie inne dźwięki. Dziwne, trudne do określenia – przypominają sypanie grochu na bęben. Zbliżają się, natężają, wtargają

w delikatną materię mazurka. Słysząc też ludzkie głosy naśladowujące beczenie, szczekanie, pianie koguta (...). Szopen przestaje grać. (...) Pod gotyckimi sklepieniami sunie niezwykły korowód. Otoczone pochodniami widma o ptasich dziobach i końskich ogonach – w środku potwór z rogami na głowie, w czarnej szacie z pyłkiem umazanym krwią (inw. 4248).

Okazuje się niebawem, że to tylko karnawałowi przebierańcy. Udręczony Fryderyk idzie spać.

W dramacie radiowym układ tej sceny jest bardzo podobny: grę Fryderyka przerywają dziwne dźwięki – najpierw jest to samo sypanie grochu na bęben. Tym razem jednak przebierańcy wdzierają się do pokoju Fryderyka. I nie ma już potwora z rogami na głowie – słysząc za to ludzkie śmiechy i odgłosy ptaków: „ptasi wrzask, pianie koguta, gulgotanie indora, krzyk orła” (inw. 4249). Chopin tak samo udręczony idzie spać.

Następny materiał archiwalny – teczka, opatrzona kolejnym numerem inwentarzowym, zawiera już zupełnie inną wersję tej sceny, zbliżoną do tekstu opublikowanego w 1974 roku jako sztuka w trzech aktach:

Krótkotrwałe wyciemnienie. Kiedy cęła ponownie rozjaśnia się mdłym światłem, zastajemy Fryderyka pochylonego nad klawiaturę. Gra *Mazurka palmijskiego*. Na krawędzi fortepianu siedzi napuszony ptak ogromnych rozmiarów. Przypomina tukana. Nie jest to jednak jedyny tak wielce nieprawdopodobny gość. Na murku kominika usadowiły się kardynał (ptak) i sowa. Na jednej z przyczkołysz się leniwie kruk, na drugiej lirogon. Ławę i blat klęcznika obsiadły: orzeł, bocian i ibis. Pozostałe, jak... indor, kogut, czapla i pelikan, przycupnęły na podłodze. Jest także nietoperz. Uczępił się łapami sklepienia. Wszystkie są ogromne, pstrokate, jakby zrobione ze szmat i papieru. Fryderyk przestaje na chwilę grać, kaszle i przygląda im się przymglonym gorączką wzrokiem. (...) Ptasie trzepoty i wrzaski zmuszają go do kontynuowania gry (inw. 4250).

Kraśiński zgromadził najrozmaitsze egzotyczne, kolorowe ptaki i obsadził wokół grającego Chopina. Nie są to (na razie) przebierańcy, tylko fantastyczne stwory, **jakby** ze szmat i papieru. Powołane do życia muzyką dodają do niej swoje głosy i zmuszają kompozytora do dalszej gry. Ta na poły fantastyczna wizja jest próbą wejścia w niesamowity, imaginacyjny świat muzyki. To nie jest chorobliwa wizja Fryderyka – ptaki nie są odrealnione – one są teatralne, ponieważ przypominają teatralne rekwizyty – ze szmat i z papieru. Taka scena w filmie lub w radiu mogła być utrzymana albo w konwencji realistycznej, albo odrealnionej. Kraśiński chce wykorzystać moc konwencji teatralnej, umowności świata przedstawionego na scenie, na której te egzotyczne ptaki są fantastyczne, bo wywiedzione z muzyki i imaginacji Chopina, a jednocześnie realne, ponieważ obecne materialnie na scenie, tak że można zobaczyć, z czego są zrobione. Dopiero kiedy do celi wchodzi pani Sand, ptaki zrywają się ze

swoich miejsc i „słysząc klekot kastanietów ukrytych do tej pory pod piórami” (inw. 4250). Teraz to są karnawałowi przebierańcy.

Gra iluzji i deziluzji służy Krasińskiemu nie tylko do podjęcia próby odkrycia tajemnicy tworzenia, ale także do podglądania ducha muzyki w jego ruchu, w pasji tworzenia, której poddaje się Chopin. Uwydatnia niejasny, niestabilny status kompozytora żyjącego na granicy rzeczywistości i nierealności. Pisarz na moment uchyla zasłonę tajemnicy – a raczej jej kurtynę, gdyż tylko wyobrażona przestrzeń teatru daje mu takie możliwości. To wszystko wydarza się obok historii romansowej, w której – od scenariusza filmowego do słuchowiska – nie zmienia się prawie nic. Niewielkie są różnice w słowach kochanków, ale zmodyfikowany został sposób patrzenia na nich. Przede wszystkim inaczej widzimy Fryderyka – gdyż sam pisarz, przenosząc jego historię z filmu do radia, a potem projektując utwór sceniczny – zaczął inaczej postrzegać swojego bohatera.

I tak Krasiński – na ostatnim etapie pracy – odkrył, że publiczność, tak jak pewnie i on – zobaczy tylko pół twarzy kompozytora. Trudny romans dwóch osobowości artystycznych rzuconych w niesprzyjający klimat i chorobę jednego z nich przeradza się w próbę zbliżenia się do twórczości Chopina. Dramat dotyka tajemnicy tej muzyki – żywiącej się chorobą i gorączką kompozytora, powstającej jakby na przekór okrutnej, morderczej naturze dzikiej wyspy, a jednocześnie osuwającej ptasie potwory.

Bibliografia

- Bochenek-Franczakowa R., *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, nr 5.
- De Biasi P.-M., *Genetyka tekstów*, tłum. F. Kwiatek, M. Prussak, Warszawa 2015.
- Hoesick F., *Chopin. Życie i twórczość*, t. 2: *Pierwsze lata w Paryżu, Georges Sand 1831–1844*, Kraków 1965.
- Iwazkiewicz J., *Chopin i George Sand* [w:] tegoż, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, oprac. R. Romaniuk, Warszawa 2010.
- Iwazkiewicz J., *Chopin*, Kraków 1956.
- Kaden-Bandrowski J., *Życie Chopina*, Warszawa 1938.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*, zebrał i oprac. B.E. Sydow, t. 1, Warszawa 1955.
- Krasiński J., *Bezwodne śniegi* [w:] tegoż, *Krzak gorejący. Dramaty*, wybór i wstęp W. Zwinogrodzka, oprac. tekstów A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2013.
- Krasiński J., *Kochankowie z klasztoru Valdemosy*, maszynopis w Muzeum Literatury, inw. 4249.
- Krasiński J., *Kochankowie z klasztoru Valdemosy*, maszynopis w Muzeum Literatury, inw. 4250.

Kraśiński J., *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, Warszawa 1980.

Kraśiński J., *Krzak gorejący. Dramaty*, wybór i wstęp W. Zwinogrodzka, oprac. tekstów A. Kramkowska-Dąbrowska, Warszawa 2013.

Kraśiński J., *Mazurek palmijski*, maszynopis w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, inw. 4248.

Rowiński C., *Rękopis jako forma „dzieła otwartego”* [w:] *Ecriture/Pisanie. Materiały z konferencji polsko-francuskiej. Warszawa, październik 1992*, red. Z. Mitosek, J.Z. Lichański, Warszawa 1995.