Małgorzata Łoboz

Uniwersytet Wrocławski

malgloboz@o2.pl

DOI: 10.19195/2084-4107.11.8

„Z gór, gdzie dźwigali” — a słuchali w salonach. Zygmunta Krasińskiego transgresje na szczycie góry

Słowa-klucze: Góra, poezja romantyczna, mistycyzm, muzyka

Keywords: mountain, Romantic poetry, mysticism, music

“Z gór, gdzie dźwigali” (“From the mountains, where they carried”) — and listened to in the salons. Zygmunt Krasiński’s transgressions on the top of a mountain

Summary

The present Article is an attempt at an analysis and interpretation of Zygmunt Krasiński’s 1847 poem “Z gór, gdzie dźwigali” (From the mountains, where they carried). The poem, full of sceptical pessimism, refers to the Biblical episode featuring Moses, whom God showed the vast expanse of the promised land from the top of a mountain, telling him, however, that he would see the land but

would never enter it. Krasiński addressed this Biblical analogy to participants in the Great Emigration and his entire generation. The metaphorical mountain carries an ambiguous message: on the one hand it radiates (heavenly) light and on the other is a symbolic place of suffering, a Golgotha on the top of which each participants in the Messianic process carries his own cross — the burden of superhuman torment and penance. The mountain top is a place in which each of them experiences transgression, overcoming their own physical and intellectual weaknesses, and achieving spiritual stability by accepting the ungrateful role of “intermediaries” in the journey towards a free homeland. When it comes to the literature of Polish Romanticism, this is a noteworthy and important reflection.

„Wyjechaliśmy na ogromną górę. Tu nam się pyszny widok okazał. Mgła opadająca napełniała cały dół i jary okoliczne. Wystawiała ogromny przestwór jakby wodą białą (śnieżną) napełniony, na którym unosiły się bałwany różnego kształtu, czarne, o które objające się promienie świetnego słońca czyniły widok wzniosły i wspaniały”¹ — ów znamienity fragment listu napisanego do ojca przez trzydziestoletniego Zygmunta Krasińskiego z wyprawy na Podole potwierdzają wysoki poziom uwrażliwienia młodego poety urzeczony górzystą przestrzenią i malowniczymi widokami, zasugerowanymi przez niezwykle zjawiska natury. Nasuwają się tu skojarzenia ze znanym obrazem Caspara Davida Friedricha *Wędrowiec przed morzem mgły* (1818), na którym mgła postrzegana z wysokości skalistych szczytów wywołuje wrażenie niepokojącej tajemniczości. Zatem już w dzieciństwie zdobycie górskiego szczytu wiązało się u Krasińskiego z doświadczeniem wzniosłości, otwierającej dążenie do doskonałości, niezwykłości, dostąpienia uszlachetniających, nieskazitelnych moralnie celów.

Kiedy po latach, jeszcze jako młody człowiek, lecz już dojrzały artysta i intelektualista, czuł się zrozpaczony zerwaniem romansu z Joanną Bobrową i zdeprymowany klótniową atmosferą w podupadającym i podzielonym politycznie środowisku Wielkiej Emigracji, rozliczne podróże do krajów alpejskich niestety nie przynosiły mu ukojenia ani stabilizacji psychicznej. W 1836 r. pobyt w uzdrowiskowym Graeffenbergu na Śląsku austriackim (gdzie poddawał się kuracjom Wincentego Priessnitza) wprawdzie napawał neurotycznego i hipochondrycznego poetę nadzieją na odzyskanie sił, lecz w liście do Romana Załuskiego wskazywał on niedogodności, a wręcz niebezpieczeństwa egzystencji w górskim uzdrowisku. Podkreślał, że na obszarze „międzygranicznym” nierzadko można spotkać przemytników, handlarzy, a nawet rozbójników dopuszczających się grabieży i napaści. Tłumaczył, że z tego powodu zmuszony jest nosić broń. Wszystkim tym niebezpieczeństwom sprzyjało — w opinii Krasińskiego — górzyste ukształtowanie terenu, obecność skał, lasów, dolin oraz dzikiej flory².

¹ Z. Krasiński, List do Wincentego Krasińskiego [z Podola], datowany 16 września 1825 r., [w:] *idem, Listy do różnych adresatów*, oprac. Z. Sudolski, t. 1, Warszawa 1991, s. 25.

² „Kraj ten jest międzygranicznym, zewsząd otoczony Prusami, jak klin wąski wciska się w Prusy. Stąd ogromna ilość przemycających towary i hołoty wszelkiego rodzaju; do tego kształt okolicy sposobny do rozbójów, wszędzie nierówności gruntu, krzaki, skały małeńkie, wzgórza, jary, a zatem sam jak rozbójnik wyglądam: ile razy wracam nocą, czyli co dzień o 11-ej wieczór, parę pistoletów za pazuchą noszę i jak strzelec w kniei upatruję na wszystkie strony, czy gdzie czyhającego gałgana nie zobaczę [...] Do tego dodaj, że dwa razy na dzień po trzy godziny muszę leżeć

Przekraczanie granic geograficznych (w dosłownym tego słowa znaczeniu) wymagało więc od hrabiego Krasińskiego przełamywania konwencji obyczajowych i rezygnacji z wygodnego stylu życia narzuconego przez wymogi arystokratycznych zasad wychowania. W korespondencji poety zawierającej relacje z licznych podróży Alpy powtarzają się jako przestrzeń postrzegana w dalszej perspektywie, widokowy obiekt „do przebycia” na trasie między Wenecją a Kissingen, gdzie, jak sugerował w liście do Juliusza Słowackiego, „drogi górzyste są suche”³. Niemniej, w dojrzałym dorobku Krasińskiego, zwraca uwagę wizyjny poemat zatytułowany *Przedświt* (1841–1843), którego akcja rozgrywa się w Alpach⁴. Twórczość lat czterdziestych powstawała z inspiracji historiozofią Augusta Cieszkowskiego (*Trzy myśli pozostałe po ś.p. Henryku Ligenzie...*, 1840) oraz własnym systemem mesjanistycznym (polemicznym wobec idei Andrzeja Towiańskiego, którego Krasiński krytykował).

Przedświt to poemat o miłości wpisanej w tło alpejskiej przyrody, a jednocześnie poetycki traktat zapowiadający „przewcielenie” ludzkości poprzez czyn i wolę (w deklaracyjnym haśle „Zgińcie me pieśni — wstańcie czyny moje”). W tym wypadku krajobraz górski prowokował poetyckie projekcje przyszłych losów Polski. Była to wizja mesjanistyczna, egzemplifikująca *casus* ofiary Chrystusowej na Golgocie. W ujęciu mistyki religijnej idealizując przeszłość szlachecką i mesjanistyczną ofiarę niewoli narodowej, Krasiński wierzył, że zmartwychwstanie Polski zapoczątkuje nową erę w dziejach świata (zapowiedziany w tytule *przedświt*) i stanie się podstawą rozwoju całej ówczesnej Europy. Zainspirowany przez historiozofię Herdera i Hegla oraz francuskich popularyzatorów heglizmu (Micheleta, Quineta, Ballanche’a) i przedstawicieli socjalizmu utopijnego (Saint-Simona) stworzył własną teorię przewidywania przyszłości przez pryzmat interpretacji dziejów historycznych oraz roli opatrności w historii. Apokaliptyczne wizje zagłady świata, znamionujące jego dramaty (*Nie-Boską komedię* i *Irydioną*) zastąpiły obrazy nowej, jaśniejszej rzeczywistości. Alpy w tej wizji sytuowały narratora w roli obserwatora i ideowego przewodnika uczestników tego zbawczego procesu, obserwacje ze szczytu góry przemieniają go wewnętrznie, napawają optymizmem i entuzjazmem do dalszych działań (notabene, od momentu publikacji *Przedświtu* badacze twórczości Krasińskiego obserwują stabilizację duchową poety). Autor deklarował:

Chciałbym objąć te błękity,
Tych wód brzegi, tych Alp szczyty,
Ten widnokrąg objąć świata

pod betami aż spotnieję jak gąbka, z której leci woda, a wtedy wskakuję nagle do wody źródlanej” . Z. Krasiński, List do Romana Załuskiego, datowany z Graeffenbergu 22 października 1836 r., [w:] *idem, Listy...*, t. 1, s. 302.

³ *Ibidem*, s. 270.

⁴ Szczegółową interpretację motywów alpejskich w twórczości Z. Krasińskiego zawiera monografia Małgorzaty Gerber *Zygmunt Krasiński und die Schweiz. Die helvetischen Eindrücke in Leben und Schaffen des Dichters* („Studia Helvetica” 74, 2007.).

I przycisnąć świat jak brata
Do mych piersi — bom szczęśliwy!⁵

Ten „jasny widnokrąg świata”, błękity górskich jezior zlewające się z błękitem niebios, postrzeganie góry jako przestrzeni usytuowanej bliżej nieba — to charakterystyczny malarski *entourage* towarzyszący romantikom w emocjonalno-impresyjnym współodczuwaniu piękna natury tożsamego z wysokim poziomem wrażliwości artystycznej oraz erudycyjnym bagażem doświadczeń lekturowych i kulturalnych. Jednocześnie warto wspomnieć, że miała rolę w tak zaprojektowanej przestrzeni poetyckiej odgrywa muzyka, czyli śpiew „Siostry” (uosabiającej Delfinę Potocką): „[...] Z harfą stoisz na mej łodzi, / Gwiazd już kilka drży na niebie, / Z nad Alp szczytu księżyc wschodzi!”⁶.

Notabene osoba Potockiej kojarzyła się Krasińskiemu z materią muzyczną, sublimującą uczucia harmonii i doskonałego piękna (nawiasem mówiąc, Potocka była uczennicą Chopina — utalentowaną śpiewaczką i kompozytorką). W jednym z listów do kochanki wyraził to w wyznaniu: „I znowu mi przyszło żądanie do serca, niespokojne pragnienie obaczenia Ciebie, bo każda piękność, którą widzę, zdaje mi się akordem muzycznym szukającym dopełnienia — dopełnienie to Ty”⁷. Wedle opinii Marii Cieśli-Korytowskiej przypadek Krasińskiego stanowi przejaw „ideowej amplifikacji erotycznego postrzegania śpiewu i gry kobiety, dla której uwielbienie każe pocie widzieć ją w szerszym, nawet kosmicznym czy metafizycznym wymiarze”⁸. Zbliżoną wykładnię metafory śpiewu i jego symbolicznych funkcji można znaleźć w twórczości Mickiewicza, Słowackiego i Norwida.

Znany ośmiowers Krasińskiego zatytułowany *Z gór, gdzie dźwigali* emanuje skrajnie odmiennym nastrojem, mimo że zbiorowy podmiot liryczny dostrzega z gór „światło niebieskich promieni”:

Z gór, gdzie dźwigali
Strasznych krzyżów brzemię,
Widzieli z dala obiecaną ziemię.
Widzieli światło niebieskich promieni,
Ku którym w dole ciągnęło ich plemię,
A sami do tych nie wejdą przestrzeni!
Do godów życia nigdy nie zasięda,
I nawet, nawet może zapomnieni będą!⁹

Utwór powstał w 1847 r. Zacytował go Krasiński w liście do Stanisława Koźmiana, ubolewając nad śmiercią Stefana Witwickiego (zmarłego 19 kwietnia tegoż roku). Co znamienne — przywoływał go również w jednym z listów do Augusta

⁵ Z. Krasiński, *Przedświt*, [w:] *idem, Dzieła*, oprac. L. Piwiński, Warszawa 1933, s. 375.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Cyt. za: M. Cieśla-Korytowska, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Kraków 2004, s. 127.

⁸ *Ibidem*, s. 128.

⁹ Z. Krasiński, *Z gór, gdzie dźwigali*, [w:] F. Chopin, *Pieśni i piosnki*, oprac. J. Ekier, red. tomu M. Ekier, P. Kamiński, Warszawa 2008, s. 57–58.

Cieszkowskiego (datowanym z Baden, 1855). Wiersz przepełniony sceptycznym pesymizmem nawiązuje do biblijnego epizodu Mojżesza, któremu ze szczytu góry Nebo Bóg ukazał rozległe obszary ziemi obiecanej z zastrzeżeniem, że Mojżesz może ten kraj zobaczyć, ale nigdy do niego nie wejdzie („Dałem ci go zobaczyć własnymi oczami, lecz tam nie wejdiesz”, Pwt 34,4). Tak wykreowaną analogię biblijną Krasiński adresował do uczestników Wielkiej Emigracji i całego swojego pokolenia (niewykluczone, że wiersz w ogóle pisany był z myślą o zmarłym nagle w Rzymie Witwickim). Metaforyczna góra ma wymowę dwuznaczną: z jednej strony emanuje blaskiem (światłem niebieskich promieni), a jednocześnie jest symbolicznym miejscem cierpienia — Golgotą, na szczyt której każdy z uczestników mesjanistycznego procesu niesie własny krzyż — balast nadludzkiej udręki i pokuty. Szczyt góry jest miejscem, w którym każdy z nich doświadcza transgresji, zarówno pokonując własne, fizyczne i intelektualne, słabości, jak i osiągając duchową stabilizację przez akceptację niewdzięcznej roli „pośredników” w dążeniu do wolnej ojczyzny. W literaturze polskiego romantyzmu to wyróżniająca się i ważna refleksja. Sam Mickiewicz (uznany za fundamentalnego „mesjanistę”) uważał Krasińskiego za wybitnego wyraziciela polskiego mistycyzmu poetyckiego, a nawet więcej — „polskiej duchowości”. Ustawiając Krasińskiego w gronie proroków uwrażliwionych mistycznie, Mickiewicz w *Prelekcjach paryskich* akcentował doniosłą rangę religijności dominującej w polskich utworach literackich tego okresu. Wskazywał, że w tematyce tej twórczości z dążeniem do odnowy religijnej łączyła się idealistyczna wizja całkowitego unicestwienia zła moralnego, przewyciężenia kryzysów politycznych i społecznych, wiara w szybkie nadejście Królestwa Bożego na ziemi, oczekiwanie zbawienia, oznaczające drogę do niepodległości narodowej.

Można jednak odnieść wrażenie, że transgresje na szczycie góry w omawianym wierszu dotyczą przede wszystkim przewyciężania w sobie egoistycznych marzeń o przetrwaniu w pamięci narodu, rezygnacji z powrotu do niepodległej ojczyzny, lecz również wyrzeczenia się roli zasłużonych inicjatorów wyzwolenia spod jarzma zaborców. Jest to zatem metaforyczna deklaracja pokory oraz inicjacja pokuty narodowej. W tej gorzkiej, tragicznej refleksji tkwi pewnego rodzaju zamach przeciwko ekscentrycznej osobowości dumnego i próżnego romantyka, który akceptuje smutną zapowiedź zapomnienia w pamięci odbiorców. Anaforycznie powtórzone „nawet, nawet zapomnieni będą” jest niezwykle deprymującą obietnicą dla poety, wieszacza, filozofa, artysty, aktywnie wypowiadającego się na temat konieczności przebudowy światopoglądowej swojego pokolenia. Wiersz jest świadectwem pesymistycznych wyobrażeń Krasińskiego o przyszłości własnej i rówieśników. Poeta przeczuwał, że pogrobowcom powstania listopadowego nie dane będzie powrócić do wolnej Polski, gdyż brakowało im determinacji i siły moralnej, do odnowy której nawoływał niemal w każdym utworze, zwłaszcza w latach czterdziestych XIX w. To ideowe przesłanie odróżniało jego mesjanizm od mesjanizmu Mickiewiczowskiego. Wyrazistą opozycję ideową obu poetów

badacze określili mianem „najważniejszego sporu polskich romantyków”¹⁰. Co ich różniło? Krasiński kładł nacisk przede wszystkim na przemiany moralne, Mickiewicz oczekiwał gwałtownych przemian politycznych. Krasiński jako arystokrata obawiał się rewolucji socjalnych i wystąpień zbrojnych, których konsekwencją stałaby się zagłada arystokratycznych możnowładców. Krasiński był konserwatystą, Mickiewicz — demokratą. Krasiński — mimo krytycznych sądów pod adresem nieprzychylnego Polakom papieżstwa — czuł się prawowiernym synem Kościoła katolickiego. Mickiewicza trudno uznać za katolika, nie tylko ze względu na wieloletnie uczestnictwo w sekcje Koła Sprawy Bożej i zaangażowanie w idee Towiańskiego, lecz ze względu na apoteozę reformacji i zainteresowanie mistycyzmem protestanckim. Dzieliły ich odmienne poglądy wobec wybuchu Wiosny Ludów. Mickiewicz wierzył, że ruch wolnościowy obali despotyczne monarchie, przywróci niepodległość zniewolonym narodom, uruchomi proces etycznej odnowy Kościoła katolickiego. Krasiński w europejskiej rewolucji widział zagrożenie dla Polski i narodów słowiańskich, początek dziejowej apokalipsy, która zniszczy cywilizację chrześcijańską, przewidywał, że nurt rewolucyjny przesunie się do Rosji, że na czele nowego ruchu stanie może sam car. Krasiński był zdecydowanie antyrosyjski, Mickiewicz — mimo walki z carskim totalitaryzmem — doceniał wartość literatury i kultury rosyjskiej oraz sugerował doniosłą rolę Rosji w dziejach Europy. Dlatego wyrażona w wierszu Krasińskiego gorzka konstatacja, że bohaterowie liryczni „do godów życia nigdy nie zasiądą” jest dość deprymującą obietnicą dla tych, którzy wspięli się na szczyt góry jedynie po to, by „zobaczyć i uwierzyć” (konotacje przemiany psychicznej są tutaj wyraźne), a w konsekwencji — by stać się kolejnym ogniwem całego procesu dziejowego.

Jednocześnie warto zauważyć, że wiersz jest niebanalnym przejawem romantycznej korespondencji sztuk. Wykorzystując mit „świętej góry” jako medytacyjnej przestrzeni zetknięcia się nieba z ziemią, Krasiński — wyrafinowany intelektualista, bywalec salonów europejskich i licznych galerii (również w Dreźnie) — był zapewne świadom ikonograficznej kariery motywu krzyża na górskim szczycie. Nie można się oprzeć skojarzeniom ze słynnym obrazem Friedricha *Krzyż w górach* (1807–1808). Hiperbolizowana ofiara bohaterów wiersza Krasińskiego koresponduje ze zwielokrotnionym cierpieniem Chrystusa — figury powiększonej w obrazie Freidricha (już współcześni malarzowi krytycy sztuki zwracali uwagę na złamanie zasad perspektywy. Postrzegane z odległości skała i krzyż z postacią Chrystusa nie odzwierciedlają rzeczywistego widoku). Siła wyrazu artystycznego emanująca z dwóch symboli niezłomnej wiary: skały i jodły oraz barwa zachodzącego słońca oświetlającego pejzaż łączą się ze sformułowanym przez Krasińskiego przesłaniem niezłomnego trwania w zbawczych dziejach

¹⁰ Tę kwestię szerzej omawia Jerzy Fiećko w monografii *Krasiński przeciw Mickiewiczowi. Najważniejszy spór romantyków*, Poznań 2011.

narodu. Wspólną dla obu dzieł refleksją jest siła wiary oraz emocje towarzyszące mistycznym transgresjom na tle pomników natury (notabene „międzygraniczna” jest również proveniencja dzieła Friedricha. Obraz miał być przeznaczony do ołtarza kaplicy w zamku deczyńskim w Czechach).

Nade wszystko jednak warto przypomnieć, że utwór Krasińskiego został spopularyzowany w salonach koncertowych i wszedł do kanonu kultury muzycznej XIX w. Jest podstawą tekstową ostatniej z osiemnastu pieśni Fryderyka Chopina ułożonych w cyklu *Pieśni i piosnek* (op. 74) — najbardziej oryginalnego świadectwa romantycznej korespondencji muzyki i literatury w polskiej sztuce romantycznej, lecz trzeba również przyznać, że wybrani przez Chopina poeci: Stefan Witwicki, Józef Bohdan Zaleski, Wincenty Pol, Zygmunt Krasiński są autorami niezwyklej grupy miniatur lirycznych, zinterpretowanych w kompozycjach Chopina.

Obaj artyści znali się od dziecka. Julian Ursyn Niemcewicz zorganizował 24 lutego 1818 r. w Pałacu Radziwiłłowskim wieczór Towarzystwa Dobroczynności, podczas którego sześciolatek Krasiński recytował wiersz, a ośmioletni Chopin grał koncert g-moll Wojciecha Jiroveca¹¹. W środowisku elity salonowej obaj uchodzili za cudowne dzieci. W latach trzydziestych Chopin był gościem Krasińskich w Dreźnie, a w okresie późniejszym nierzadko spotykali się w Paryżu na wieczorach muzycznych w salonie Delfiny Potockiej. Sam Chopin nigdy nie opublikował i nie włączał swych pieśni do repertuaru koncertowego, co świadczy o tym, że nie przywiązywał dużej wagi do tej skromnej części własnego dorobku. Opublikował je w 1859 r. przyjaciel kompozytora, Julian Fontana. Niemniej pieśń *Z gór, gdzie dźwigali* (opatrzona przez Fontanę tytułem *Melodia*) była dla Chopina ważna. W 1847 r. bardzo już schorowany kompozytor ofiarował ją Delfinie Potockiej z adnotacją Dantego: „nella miseria” (to skrót myślowy Chopina odnoszący się do fragmentu, w którym narrator ubolewa, że największym cierpieniem jest wspominać chwile szczęścia, które minęło bezpowrotnie). Krasiński empatycznie odczuwał pogarszający się stan zdrowia Chopina. Pamiętny styczniowy wieczór muzykujący w salonie Potockiej przebywający wówczas w Nicei Krasiński skomentował słowami: „Chwała Bogu, że się udało i że zadźwiękły palce Szopenowe na fortepianie onym. Nie pączków, ale tych dźwięków nie słyszanych żał mi”¹². Rok później, w Rzymie, czuł się zbudowany wiadomościami, że Potocka śpiewała do akompaniamentu Chopina¹³. Notabene, na życzenie Chopina Potocka śpiewała mu kilka dni przed jego śmiercią¹⁴.

Utwór wyróżnia się na tle całego cyklu. W wypadku wiersza Krasińskiego znacznie trudniej było kompozytorowi sprostać wymogom tekstu niż wobec

¹¹ Por. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1990, s. 25.

¹² List Zygmunta Krasińskiego do Delfiny Potockiej, datowany 24 stycznia 1847 r. z Nicei. Cyt. za: *Korespondencja Chopina z George Sand i jej dziećmi*, t. 1, przeł. J. Hartwig, oprac. K. Kobylańska, Z. Skowron, Warszawa 1981, s. 81.

¹³ Por. *Korespondencja Chopina...*, t. 1, s. 91.

¹⁴ Por. *Korespondencja Chopina z George Sand i jej dziećmi*, t. 2, przeł. J. Hartwig, oprac. K. Kobylańska, Z. Skowron, Warszawa 1981, s. 339.

pozostałych poetów. Strukturę pieśni charakteryzuje zróżnicowana i zmienna harmonika (utwór pozbawiony jest sielskości i stylizacji folklorystycznej, występujących w pozostałych Chopinowskich pieśniach). Podniosły, patetyczny charakter wiersza zdominowanego przez obrazy biblijne, ujętego w strukturę antyczną strofy, antystrofy i epody koresponduje z dramatyzmem linii melodycznej w trybie minorowym (w tonacji e-moll). To kolejny dowód na to, że w późnoromantycznej pieśni ekspresja linii melodycznej (przypominająca styl pieśni bez słów Mendelssohna) jest nacechowana tragizmem¹⁵. Melodyczna fraza Chopina jest zbieżna ze słowem poetyckim i frazą wiersza Krasińskiego, w pełni oddając pesymistyczny sens utworu. Kantylena podnosi się we frazie mówiącej o promieniach świetlnych. Kulminację utworu stanowi głęboki akord we fragmencie „do godów życia nigdy nie zasiądą”. Akcentując anaforę Krasińskiego „nawet”, Chopin trzykrotnie powtórzył słowo „zapomnieni” — jakby chciał wzmocnić nostalgiczny wydźwięk ofiary nieustającego trwania (faza brzmi więc następująco: „i nawet, nawet może zapomnieni, zapomnieni”, i po dłuższej pauzie — końcowe „zapomnieni będą”). Można odnieść wrażenie, że transgresje bohaterów lirycznych tego wiersza nabierają w tym takcie bardziej wyrazistego znaczenia. Ponieważ śpiew stanowił dla Chopina podstawę całej praktyki instrumentalnej, przywiązywał dużą wagę do przekonującego odzwierciedlenia ekspresji wokalne. Śpiewność tekstu (toku narracyjnego, rytmu, tempa, kontrapunktu) była dla niego wartością nadrzędną¹⁶. Omawiana kompozycja znakomicie dowodzi, że partia fortepianowa stanowi jedynie akompaniament dla tematu głównego prowadzonego przez kantylenę mezzosopranu. Podobne poglądy wyznawał Krasiński. I podobnie jak w wypadku Chopina głównym kryterium artystycznym były emocje. W jednym z listów do Potockiej, opisując koncert słynnej śpiewaczki, Marii Malibran, wzmiankował: „Doskonała, malibranowa metoda Ungerowej i śliczny głos Morianiego rozdarły mi duszę, bo mi Twoją metodę i Twój boski głos przypomniały. Nie możesz pojąć jak zacząłem w tych czasach tęsknić za Twoim śpiewem”¹⁷.

Wydaje się, że taka realizacja ideałów estetycznych, stawiająca romantyków w roli pośredników między doczesnością a nieskończonością, uświadamiała im nieblahe intelektualne obowiązki impresyjnego przekazu skomplikowanych (i nieograniczonych) dylematów transcendencji. W omawianym wierszu można usłyszeć zarówno dramat pokolenia emigracyjnego, jak i „wyczuć” intuicyjnie fragmenty emanujące barwą i światłem, gdy w tekście mowa o „świecie niebieskich promieni”¹⁸. W wersji muzycznej utwór nie odbiegał więc swym przesłaniem od wizji Krasińskiego. Został zauważony i wyróżniony przez krytyków i znawców twórczości Chopina. Józef Sikorski pisał, że „W tej muzyce Chopin

¹⁵ M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 534.

¹⁶ B. Pocię, *Romantyzm bez granic*, Warszawa 2008, s. 57.

¹⁷ Cyt. za: M. Cieśla-Korytowska, *op. cit.*, s. 126.

¹⁸ M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 547.

podniósł się na wysokość samego siebie, stał się znów przerażającym [...] jak to robił niekiedy w swoich utworach na fortepian”. Wskazując w tym utworze przejmującą głębię, podkreślano, że Chopin umacniał w niej siebie w świecie własnych ideałów i zarazem żegnał się z nimi. Niedługo potem umarł.