

Creative Commons License: CC BY-SA 4.0  
<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en>

Katarzyna Nadana-Sokołowska

Instytut Badań Literackich PAN  
w Warszawie

e-mail: [katarzyna.nadana-sokolowska@ibl.waw.pl](mailto:katarzyna.nadana-sokolowska@ibl.waw.pl)

ORCID: 0000-0003-4207-414X

## Portret George Sand

### w *Kochankach z klasztoru Valdemosy* Janusza Krasińskiego – w kontrze do *Lata w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza?

Dzieje związku Fryderyka Chopina i George Sand stały się dotąd w naszej literaturze osnową co najmniej trzech dramatów: *Jego i jej* Zygmunta Sarneckiego (1899), *Lata w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza (1936) i *Kochanków z Valdemosy* Janusza Krasińskiego (1974)<sup>1</sup>. Wyraźnie intensywniejszą obecność Sand w polskiej dramaturgii niż prozie czy zwłaszcza poezji chopinowskiej można wyjaśnić faktem, że związek kompozytora z pisarką jest w kulturze polskiej najczęściej rozumiany jako dramatyczny i tragiczny w skutkach, a ich osobowości przedstawiane jako silnie skontrastowane. Już dramaty Sarneckiego oraz Łuski i Stępowskiego powieliły negatywny obraz Sand, obecny w założycielskim dla polskiej chopinologii wykładzie Stanisława Tarnowskiego<sup>2</sup> oraz – opartych o niego – dalszych pracach biograficznych Marcelego Szulca<sup>3</sup> i Maurycego Karasowskiego<sup>4</sup>. W drugim z tych

<sup>1</sup> Związek pary jest też przedstawiony, na szerszym biograficznym tle, w innych chopinowskich dramatach. Zob. E. Łuski, L. Stępowski, *Szopen. Sztuka popularna w pięciu aktach z dziejów naszej pieśni*, Kraków 1906; Apeks [A. Pytlak], *Sercem Polak. Portrety z życia Chopina*, Warszawa 2000.

<sup>2</sup> S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków 1892. Tarnowski pokazał Sand jako *femme fatale* Chopina: zakłamaną, okrutną i nieledwie perwersyjną. Zbudował przy tym paralelę charakterów i losów Musseta i Chopina. W jego portrecie kompozytora z dzisiejszej perspektywy uderza rys masochistyczny, wydobyty właśnie z jego relacji z Sand.

<sup>3</sup> M.A. Szulc, *Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, Poznań 1873.

<sup>4</sup> M. Karasowski, *Fryderyk Chopin. Życie. Listy. Dzieła*, t. 1–2, Warszawa 1882.

dramatów postać Sand jako *femme fatale* uległa dodatkowo swoistemu umetafizycznieniu, w duchu modernistycznych mitów o walce dwóch zasad (męskiej i kobiecej), czy nawet dwóch religii (chrześcijańskiej i pogańskiej). O ile dramaty Sarneckiego i Iwaszkiewicza utrwalają czarną legendę Sand, o tyle dramat Krasińskiego na tym tle zaskakuje. Dotąd nie doczekał się wyczerpujących omówień, dlatego w niniejszym artykule przyjrę się dokładniej zawartej w nim kreacji George Sand, by potem wysnuć kilka refleksji dotyczących funkcjonowania dramatów Iwaszkiewicza i Krasińskiego w naszej kulturze.

Dramat Krasińskiego ukazał się najpierw w 1974 roku w „Dialogu”<sup>5</sup>, a kilka lat potem w oddzielnym wydaniu książkowym<sup>6</sup>. Rozwinął się, jak inne dramaty tego autora<sup>7</sup>, ze słuchowiska radiowego napisanego w 1973 roku, a właściwie nawet scenariusza filmu dla telewizji<sup>8</sup>. Znacznie później Krasiński napisał jeszcze na jego podstawie scenariusz do Teatru Telewizji<sup>9</sup>, a także libretto operowe<sup>10</sup>. Dramat ilustruje majorkański epizod z życia artystów na podstawie ich listów, nawiązując także do innych dokumentów (auto)biograficznych i twórczości obojga, w tym *Zimy na Majorce Sand*<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> „Dialog” 1974, nr 6, s. 5–47.

<sup>6</sup> J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa. Romanca w stylu hiszpańskim*, Warszawa 1980.

<sup>7</sup> Na temat twórczości dramaturgicznej Janusza Krasińskiego zob. W. Zwingrodzka, *Stan zagrożenia*, w: J. Krasiński, *Krzak gorejący. Dramaty*, seria Dramat polski. Reaktywacja, Warszawa 2013, s. 7–28.

<sup>8</sup> Chodzi o niezrealizowany serial o Chopinie, który miał reżyserować Andrzej Wajda, a do pisania scenariuszy poszczególnych odcinków zaprosił kilku pisarzy. Premiera słuchowiska w Teatrze Polskiego Radia odbyła się 16.12.1973. Proces twórczy Krasińskiego, na podstawie jego archiwum w Muzeum Literatury, od scenariusza odcinka telewizyjnego filmu o Chopinie (niezrealizowanego) poprzez słuchowisko radiowe do sztuki, opisała Agnieszka Kramkowska-Dąbrowska w artykule „Kochankowie z klasztoru Valdemosa” Janusza Krasińskiego: *dzieło w procesie przemian i reinterpretacji*, „Konteksty Kultury” 2017, nr 14, s. 204–216. Autorka zauważa niezwykłość jego portretu Sand na tle tradycji chopinologicznej, ale proponowana przeze mnie interpretacja tego wątku jest dużo dokładniejsza. Skupiam się na postaci Sand, pomijając, opisaną przez autorkę, rolę wątku muzycznego i „teatru w teatrze” w dramacie czy jej analizę przedstawień przyrody.

<sup>9</sup> Premiera w Teatrze Telewizji 9.10.1995, reżyseria Andrzej Konic.

<sup>10</sup> Oparta na nim opera Marty Ptaszyńskiej *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* została wystawiona w Teatrze Wielkim w Łodzi w jubileuszowym 2010 roku.

<sup>11</sup> To ważne dla chopinologii źródło zostało przetłumaczone w całości na język polski dopiero w roku 2006 [zob. G. Sand, *Zima na Majorce*, przeł. Z. Zorga-Krzychowicz, Pelplin 2006]. Romantyczny esej Sand jest relacją z egzotycznej jeszcze wtedy podróży, a zarazem przewodnikiem po mało wówczas znanej wyspie. W swoim czasie wywołał skandal przedstawieniem katolickich mieszkańców wyspy jako barbarzyńców, ponieważ Sand dała w nim upust urazie do Majorkańczyków jako niegościnnych i pozbawionych empatii wobec chorego Chopina. Krasiński nie korzystał z oryginału, ale fragmenty eseju są cytowane przez kolejnych biografów

Autor dopełnił wyłaniający się z nich obraz pobytu na wyspie o wiele fikcyjnych szczegółów, wplótł weń motywy fantastyczne i symboliczne, a także – wbrew opinii Kazimierza Maciąga, autora książki o portretach Chopina w literaturze polskiej, który uważa dramat za raczej nieudany<sup>12</sup> – dokonał subtelnej interpretacji ich związku<sup>13</sup>.

Sąd Maciąga o sztuce nie jest zaskakujący. W 2011 r. Daniel Cichy pisał o niej bardzo krytycznie w „Tygodniku Powszechnym” z okazji łódzkiej premiery opery, symptomatycznie przy tym myląc tekst libretta z tekstem sztuki, która w przeciwieństwie do niego nie zasługuje na podobną krytykę<sup>14</sup>. Utwór ten jednak w swoim czasie docenił Iwaszkiewicz<sup>15</sup>, a dziś, po wydaniu w serii *Dramat polski*. Reaktywacja, razem z innymi sztukami autora budzi coraz większe zainteresowanie. Już Sława Bardijewska, w tekście poświęconym radiowej twórczości Krasińskiego, pokazała związek *Kochanków w klasztorze Valdemosa* z problematyką, która wciąż powraca w twórczości dramaturga, a którą można według niej ująć jako słabość człowieka w obliczu opresyjnych sytuacji, zderzających go z działaniem obojętnych sił przyrody lub okrucieństwem historii. Bardijewska tak opisuje sens przedstawionej w sztuce sytuacji dramatycznej i wywoływanego nią napięcia:

---

Chopina i Sand, więc miał do nich dostęp. W publikacji towarzyszącej wystawieniu opery w Łodzi Krasiński wymienia biografię Hoesicka, listy Chopina do Fontany oraz polskie materiały dotyczące Sand jako źródła, na których się oparł. Por. Marta Ptaszyńska, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, Łódź 2010, s. 5.

<sup>12</sup> Por. K. Maciąg, „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów 2010, s. 342–346.

<sup>13</sup> Maciąga raziły zwłaszcza zbytnia wierność faktom oraz nierealistyczne zakończenie dramatu, mimo że jest ono uzasadnione poprzedzającą wizję grającego na statku Chopina wypowiedzią Sand o jego sztuce i stanowi jej apoteozę wyposażoną w sensory symboliczne. Symboliczny jest także motyw węża, którego właściciel willi zabija w ogrodzie tuż przed przybyciem Sand i Chopina. Odsyła on do sensów demonologicznych, zapowiadając odwrócenie losu kompozytora, które dokona się na Majorce; przywodzi także na myśl barokowy motyw robaka w pąku kwiatu. Symboliczna jest także scena palenia rzeczy pozostałych w willi po lokatorach, odsyłająca do obrazu Inkwizycji palącej heretyków i czarownice. Obrazuje ona siłę niechęci religijnych Majorkańczyków wobec roznoszących „zarazę moralną” przyjezdnych. Czujemy, że natężenie tej niechęci grozi erupcją przemocy.

<sup>14</sup> Zob. D. Cichy, *O Chopinie bez Chopina. Podsumowanie Roku Chopinowskiego 2010*, przedruk ze strony „Tygodnika Powszechnego” z 18.01.2011, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/o-chopinie-bez-chopina.html> [dostęp 30.10.2020].

<sup>15</sup> Zob. Janusz Krasny-Krasiński o operze „*Kochankowie w klasztorze Valdemosa*”, wywiad z pisarzem, 14.12.2010, <https://pwm.com.pl/pl/aktualnosci/szczegoly/1736694,janusz-krasny-krasinski-o-operze-kochankowie-z-klasztoru-valldemosa.html> [dostęp 16.11.2020].

Słoneczna wyspa i opuszczony klasztor, które miały być rajem, stają się powoli ponurym, deszczowym więzieniem, początkowa radość przeobraża się w smutek i irytację. Sztuka, muzyka i literatura, wszystkie fortepiany i zapisywane kartki papieru stają się mało ważne i całkowicie bezradne wobec bólu ciała, stałej groźby krwotoku, ataków kaszlu, wobec dokuczliwości zimna i wilgoci. Chore ciało rodzi chore myśli, budzi niecierpliwość, rozdrażnienie i zazdrość. W sytuacji, gdy już nie można sobie wzajemnie pomóc, zaczynają się wzajemne tortury, zakończone ostatecznie ucieczką z miejsca, które okazało się nieszczęśliwe i nieprzyjazne<sup>16</sup>.

Jednak ani Bardijewska, ani Wanda Zwingrodzka w swoich krótkich interpretacjach dramatu nie poświęcają uwagi postaci Sand i jej roli w jego konstrukcji. Nie zwraca też na to specjalnej uwagi Regina Bochenek-Franczakowa jako autorka najbardziej dotąd wyczerpującego, krytycznego studium o przedstawieniach George Sand w polskiej chopinologii<sup>17</sup>. Rola ta wydaje się z jednej strony zasadnicza, a z drugiej – bardzo niestereotypowa, Krasieński bowiem czyta dokumenty biograficzne dotyczące pary w zupełnie innym duchu niż Iwaszkiewicz w *Lecie w Nohant*, sięga też po inne źródła, choć ukazując życie Chopina, Sand, jej dzieci i służącej na Majorce, również pozwala sobie na anachronizmy – na przykład zmęczona psychicznie Sand w końcowych scenach sztuki poskarży się służącej, że jej kochanek jest „trupem”, czyli przytoczy słowa z listu, który napisze dopiero w 1847 roku<sup>18</sup>.

Krasieński tworzy ciąg scen z życia codziennego gromadki podróżników na tle ich hiszpańskiego otoczenia, a zarazem przekazuje wiele innych informacji o życiu pisarki i kompozytora. Widać to na przykład w scenie, kiedy rozdrażniony Chopin fantazjuje o pisaniu listu do Rellstaba, odgrywając w swojej celi pod nieobecność Sand całe przedstawienie z udziałem niechętnego mu krytyka, publiczności i siebie samego, czy w scenie, kiedy jego zziębnięta i zmęczona partnerka, próbując rozpalić ogień w garnku,

<sup>16</sup> S. Bardijewska, *Dramaturgia radiowa Janusza Krasieńskiego*, „Dialog” 1977, nr 8, s. 113.

<sup>17</sup> R. Bochenek-Franczakowa, *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis” 2010, t. 5, s. 7–24.

<sup>18</sup> Chodzi o list do Emmanuela Arago. Por. list z 18–26.07.1847, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, tłum. listów francuskich J. Hartwig i Z. Jędrzejowska-Waszczyk, red. Z. Skowron, wstęp K. Kobyłańska, Warszawa 2010, s. 497–500. W dramacie Sand w chwilę potem niemym gestem przeprosi Chopina za te słowa, zdradzą one jednak dynamikę związku, którego losy od tego momentu będą na pewnym poziomie przesądzone. Dramat Iwaszkiewicza w dużej mierze oparty jest o *licentia poetica*, kondensując wydarzenia, które (ewentualnie) miały miejsce w ciągu nawet ponad dwóch lat. Rozbieżności te oraz najwyrazistsze zniekształcenia obrazu Sand w nim punktował Jerzy Popiel [zob. J. Popiel, *Mythomanie artisandienne*, „Arcana” 2004, nr 55–56, s. 278–297].

aby ogrzać mieszkanie, modli się do Corambé – androgynicznego bóstwa wolności, które wyfantazjowała i czciła potajemnie w dzieciństwie w parku w Nohant<sup>19</sup>.

Krasiński przyjmuje w dramacie punkt widzenia Sand na mieszkańców wyspy, portretując ich jako małodusznych, chciwych i fanatycznie religijnych. Obraz Majorcki, tak jak u pisarki, jest zbudowany na kontraście pomiędzy pięknem natury a mentalnością ludzi. Charakterystykę Hiszpanów w sztuce łągodzą tylko sceny przedstawiające majorkański folklor i muzykę – na przykład korowód ślubny. Esej Sand jawnie wyrażał republikańskie i antyklerykalne poglądy pisarki, Krasiński wydobywa jednak z tego sposobu prezentacji mieszkańców jego możliwości dramatyczne. Kontrast ten pozwala mu ukazać niezwykłość związku Chopina i Sand na tle obyczajowości epoki i uświadomić współczesnemu czytelnikowi, na jakie reakcje byli jako para narażeni w tamtych czasach. Dramat Krasińskiego uderza także powagą, z jaką traktuje codzienność jako wymiar ich życia. Drobiazgowość w oddaniu realiów pobytu służy tu dobrze celowi, jakim jest ukazanie bogatej osobowości Sand, która, zmagając się z coraz trudniejszymi warunkami pobytu i emocjami innych osób, pełni wobec nich kilka trudnych do pogodzenia i niezwykłych ról równocześnie.

Trzy akty, czyli w sumie osiem scen, ilustrują dzieje całego pobytu, pokazując zmianę jego charakteru: od podróżniczej idylli z pierwszych dni w willi Son-Vent po obóz przetrwania w klasztorze Valdemosa, gdzie Sand zmagają się z fatalną pogodą, chorobą Chopina, nieprzychylnością tubylców, zazdrością i humorami dzieci oraz kłopotami z aprowizacją. Wątek dzieci służy tu między innymi wprowadzeniu tematu egzotyki wyspy, tak ważnego w eseju podróżniczym Sand i listach Chopina z tego okresu. Są one nieustannie zaferowane światem wokół, choć przeżywają tu także dramaty, często będące efektem wyolbrzymionych reakcji na rzeczywistość: Solange czuje się niekochana przez matkę, mimo iż ta nie daje jej tutaj do tego wyraźnych powodów, Maurycy czuje się zagrożony obecnością Chopina u jej boku. Podskórne konflikty pomiędzy dziećmi i dorosłymi kilka razy z niepokojącą siłą dochodzą do głosu w scenach dramatu, zapowiadając przyszłość związku dwojga artystów, jednak przez większość czasu dzieci bawią się dobrze we własnym towarzystwie i razem poznają świat.

---

<sup>19</sup> Pisała o tym w G. Sand, *Historia mojego życia*, t. 1–5, przeł. Z. Skowron, Warszawa 2015, t. 3, rozdział VIII, s. 146–164.

## Heroska codzienności

Portret Sand stworzony przez Krasieńskiego jest bardzo życzliwy pisarce. Pokazuje ją jako niezwykłą nie poprzez chęć wyróżnienia się z otoczenia, ale po prostu w byciu sobą. Sand zachowuje się w sztuce naturalnie i odpowiednio do sytuacji, co czyni z niej zarazem dobrą matkę – organizatorkę domowego życia, jak fascynującą kochankę i przyjaciółkę. Między innymi w łączeniu tych sprzecznych dla XIX-wiecznej kobiety ról przejawia się jej niezwykłość – ta sama, która czyni z niej intelektualistkę i pisarkę.

Sand jest w sztuce przedstawiona jako osoba bardzo praktyczna, obojętna i zdyscyplinowana, a także bardzo energiczna, pogodna i wesoła, co pozwala jej znosić wyjątkowe niedogodności sytuacji, w której się znalazła. Opiekuje się dobrze dziećmi, dba o ich zdrowie i edukację, jest otwarta na ich emocjonalne potrzeby, starając się harmonijnie połączyć troskę o nie z dbałością o związek. Jest bardzo zaradna, a zarazem wspaniałomyślna i pełna bezinteresownego, graniczącego z heroizmem poświęcenia. Ten jej rys wyraźnie widać w wątku fortepianu dla Chopina, który niemal z narażeniem życia sprowadza przez góry do klasztoru. Jej zaradność przejawia się także w trosce o dom: o to, żeby było w nim ciepło i żeby mieli co jeść, pomimo coraz większych kłopotów z aprowizacją. Z powodu trudności życia codziennego i konieczności opieki nad Chopinem Sand prawie nie ma czasu na pisanie i boleje nad tym, bo w ten sposób zarabia pieniądze, które są im obojgu potrzebne. Jej stosunek do codzienności ilustruje dobrze scena, w której obiecuje, że kiedy uda jej się wreszcie wysłać kilka nowych odcinków powieści do czasopisma, weźmie się za robienie konfitur.

Sand jest zakochana w Chopinie i przywiozła go na Majorkę, licząc na to, że spędzi tu z nim sam na sam najszczęśliwsze miesiące życia. Żyje obecnym uczuciem, a nie wspomnieniami lub lękiem o przyszłość. Nie czuje się winna porzucenia mężczyzn, którzy kiedyś ją rozczarowali, nie czuje też nic niestosownego w niedawnym projekcie związku z Mallefillem i Chopinem w tym samym czasie, co szczególnie niemile uderza kompozytora. Choć miłość Sand do niego, przejawiająca się właśnie poprzez codzienną troskę, posuniętą aż do heroizmu, jest głęboka, jej pojęcia wydają się abstrakcyjne z uwagi na fakt, że całkowicie nie liczą się z istnieniem zazdrości. Sand uważa to uczucie za nieracjonalne i niegodne poważnych ludzi. Taki sposób myślenia nie czyni jej w sztuce osobą niemoralną czy niesympatyczną, tylko w pewnej mierze naiwną. Kobieta-dziecko czynią z Sand także jej wesołość, umiejętność zabawy i poczucie humoru. W taki sposób na przykład komentuje wysokie cło na fortepiany:

Pani Sand: I ty się dziwisz, że tutaj nie ma fortepianów... [...] Spróbuję porozmawiać z konsulem.

Fryderyk: Sądzisz, że to coś pomoże?

Pani Sand: A bo ja wiem? Czy w takiej sprawie można na przykład napisać ultimatum?<sup>20</sup>

Postawa pisarki w sztuce świadczy o wyjątkowej potrzebie wolności i odwadze postępowania wbrew obowiązującym konwencjom. Jej romantyczny indywidualizm wyraża się między innymi poprzez noszenie męskiego stroju, który uważa po prostu za praktyczny w podróży. W sztuce Krasińskiego Sand jest jednak także świadomą własnych celów pisarką, czego dowodzi jej rozmowa z Chopinem o wymyślonej przez siebie w dzieciństwie postaci bóstwa Corambé, podczas której gniewa się na kpiącą z jej „mystycyzmu” reakcję partnera:

Fryderyk: A ty jesteś mistyczka. Zawsze miałaś słabość do chorych i mistycyzmu. Utoniesz w nim jak Mickiewicz.

Pani Sand: *nagle rozdrażniona [po tym jak spokojnie reagowała na jego rozdrażnienie z powodu kropel deszczu w pokoju – dop. K.N.S.]* Nie mów tak! Bo zaczynasz jak Bonnaire i Buloz przerażeni moją nową powieścią. *klęka przy piecyku i złożywszy ręce jak do modlitwy naśladuje obu panów* Błagam panią, niech pani odejdzie od mistycyzmu... Niech pani powróci na ziemię... *z oburzeniem* Handełesy... Przeszkadza im mistycyzm, bo ich abonamenci wołają romansidła odpowiadające zarówno pięknym paniom, jak i ich służącym. *znowu naśladuje* Niech pani nam da coś w stylu Balzaca... W stylu pani pierwszych książek: „Lelii”, „Indiany”... *z zagryzionymi wargami* A ja nie chcę! Nie chcę skazywać się na wieczne pisanie w tym rodzaju. I niech wiedzą, że raz na zawsze z tego wyszłam.

Fryderyk: I twoim bohaterem będzie teraz książdz Lamennais. Ten klecha wyklęty przez Kościół<sup>21</sup>.

Sand jest tu poirytowana zachowaniem kochanka, bo – wbrew rozpowszechnionej opinii – okazuje się świadoma swoich celów jako pisarka, bynajmniej niedążąca do łatwej popularności<sup>22</sup>. Krasiński każe ją traktować poważnie jako artystkę.

Bardzo ciekawy jest także fragment dramatu, w którym pisarka wypowiada swoje oczekiwania wobec miłości i mężczyzn. Wyrażają one bolesną dla niej świadomość ograniczeń narzucanych przez kulturę patriarchalną,

<sup>20</sup> J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 62.

<sup>21</sup> Tamże, s. 53–54.

<sup>22</sup> Sand pracowała na Majorce nad drugą wersją *Lélie* oraz *Spirydionem*, powieścią klasztorną, w nowatorski, przywodzący na myśl *Imię róży* Umberta Eco, sposób łączący intelektualizm ((auto)biografie duchowe mnichów-bohaterów) z poetyką gotycyzmu.

sprowadzając kobiety w związku do pozycji podrzędnej i do ich cielesności. Słowa te brzmią bardzo samoświadomie i zarazem także bardzo współcześnie, projektując model związku określony przez Anthony'ego Giddensa pod koniec XX wieku jako „współbieżny”<sup>23</sup>:

Czy będziesz dla mnie podporą, czy panem? [...] Czy wiesz, co to współczucie, cierpliwość, przyjaźń? [...] Wychowano cię zapewne w przekonaniu, że kobiety nie mają duszy. Czy wiesz, że jednak mają? [...] Czy będę twoją towarzyszką, czy niewolnicą? [...] Czy wiesz, co to jest duchowe pożądanie, którego nie potrafi uspić ani znużyć żadna ludzka pieśczoła? Gdy kochanka usypia w twoich ramionach, czy czuwasz, patrząc na nią, modląc się do Boga i płacząc? [...] Czy po rozkoszach miłości jesteś zdyszany i otepiały, czy wpadasz w boską ekstazę?<sup>24</sup>

Słowa te są cytatem z listu pisarki do Pietra Pagella<sup>25</sup>. Projektują one wyraźnie inny niż patriarchalny, uzupełniający wzorce romantyczne, model erotyki, który uwzględnia pragnienia kobiet. Pokazują także, że ich seksualność jest ściśle związana ze sferą emocjonalną i duchową, a także, że podstawą udanego związku jest równość pomiędzy partnerami.

Krasiński ukazuje związek Chopina z Sand zarówno poprzez to, co ich łączy, jak i to, co ich będzie w przyszłości coraz bardziej dzielić. Pewna rozbieżność charakterów zaznacza się już w intencjach związanych z przyjazdem: pisarka chce się tu nacieszyć miłością kompozytora, on – oddalić od Paryża, żeby nie dawać romansom powodu do plotek. Pomimo to ten pierwszy okres ich miłości można na podstawie sztuki uznać za harmonijny: są w sobie nie tylko zakochani, ale dobrze rozumieją się jako para przyjaciół-artystów. Od początku jednak uwidacznia się pewna nierównowaga.

Najlepiej widać ją w scenie, kiedy Chopin okazuje irytację z powodu przeciekającego dachu, a Sand uspokaja go i szuka rozwiązania problemu.

<sup>23</sup> Por. A. Giddens, *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulczycka, Warszawa 2006.

<sup>24</sup> J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 82 [w cytacie pominięto przede wszystkim tekst didaskaliów]. Warto zwrócić uwagę na kontekst, w którym padają te słowa. Po wieczornej scenie, która świadczy o rozbieżności oczekiwań kochanków wobec siebie (Sand pragnie czułości, Chopin skupiony jest na komponowanym preludium, pozwala sobie także na niczym nieuzasadniony wybuch rozdrażnienia wobec niej z powodu rozstrojonego fortepianu), Chopin halucynuje, widząc na drugiej pryczy Sand i Pagella (słynnego „trzeciego” z okresu jej romansu z Mussetem). W jego zwidzeniu Sand wypowiada te słowa do włoskiego lekarza. Wydają się tu one świadczyć zarazem o chorobliwej podejrzliwości i zazdrości Chopina, jak i o jego poczuciu winy wobec źle potraktowanej partnerki, której prawdziwych potrzeb się domyśla.

<sup>25</sup> Zob. A. Maurois, *Lelia czyli życie George Sand*, przeł. A. Kotula, wiersze przeł. W. Lewik, Warszawa 1968, s. 215–216.



Nie potrafi wprowadzić dokonać naprawy, ale robi wszystko, żeby nie było słycać kapania drażniącego kochanka. Sand jest bardzo praktyczna i chętna do pomocy, co sprawia, że jest aktywniejsza od partnera, jeszcze zanim jego stan zdrowia będzie to tłumaczył. To ona załatwia wszystkie praktyczne sprawy związane z pobytem, od składania grzecznościowych wizyt po zakupy.

Sand jest również pokazana w sztuce w niezwykle trudnej sytuacji emocjonalnej pomiędzy dziećmi a nowym partnerem. Widzimy, że robi, co w jej mocy, aby zadowolić wszystkie strony. Okazuje się to jednak niemożliwe, a napięcie wewnętrzne przyczynia się do jej zmęczenia. Jest rozdarta pomiędzy potrzebami Maurycego i Chopina, a trudność jej położenia dobrze pokazuje scena po powrocie do klasztoru z teatru w Palmie: Maurycy w drodze robi jej wymówki, że ryzykuje ich życie, wędrując nocą przez góry tylko ze względu na humory Chopina, a kiedy docierają do domu, ten z kolei wita ją atakiem zazdrości o domniemanego kochanka, który ją zatrzymał w mieście. Sand nieustannie próbuje pogodzić ich sprzeczne potrzeby, jednak jej starania często wręcz obracają się przeciwko niej. Krasieński pokazuje także kontrast pomiędzy nastawieniem obojga do życia i innych ludzi: ostrość sądów Chopina zderza z wyrozumiałością Sand. Chimeryczność kochanka zaczyna w dramacie coraz bardziej doskwierać bohaterce, dostatecznie zmęczonej wszystkimi obowiązkami, którym codziennie próbuje podołać.

W końcowej scenie dramatu, kiedy Chopin ma znów atak krwotoku, służąca Amelia rozmawia z Sand:

Amelia: *półgłosem* Pani miała rację... Nie wolno było decydować się na tę podróż. Pan Fryderyk jest czasem jak dziecko.... Jak można tak lekceważyć swoje zdrowie, ryzykować życiem...

Pani Sand: *patrząc z pewnej odległości na chorego* Nie wydaje mi się, aby życie lub śmierć miały dla niego jakiegokolwiek znaczenie. To istota ze świata duchów egzystujących w jakimś trzecim, zupełnie nie znanym nam stanie.

Amelia: Co pani mówi?

Pani Sand: *w zamyśleniu* Jak niewielu jest ludzi, którzy potrafią to zrozumieć<sup>26</sup>.

W świetle tych słów wieńczący dramat obraz Chopina grającego na statku w drodze powrotnej okazuje się wizją apoteozy poprzez sztukę, która

---

<sup>26</sup> J. Krasieński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 116. Słowa te nawiązują do listu Sand do Charlotty Marliani z 26 kwietnia 1839 r.: „tak bardzo przywykłam widzieć go w obłokach, że nie wydaje mi się, by jego życie lub śmierć coś dla niego znaczyły. Sam dobrze nie wie, na jakiej żyje planecie. Nie zdaje sobie sprawy z życia, nie rozumie go tak, jak my je pojmujemy i jak my je odczuwamy” [ *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, s. 289].

jest jego właściwym żywiołem. Efekt dramatyczny osiąga Krasiński w tym miejscu poprzez skontrastowanie nieśmiertelności sztuki i cierpiącego ciała Chopina, do którego aluzję stanowi odgłos w tle jego koncertu: przejmujący kwik cierpiących na chorobę morską, wieszonych na ubój świi. Ostatnia scena dramatu okazuje się więc, wbrew cytowanej wcześniej opinii Maciąga, przemyślana i całkowicie uzasadniona.

Krasiński pokazuje Sand jako tę, która rozumiała niezwykłość Chopina i potrafiła to zrozumienie wyrazić, a także jako tę, której decyzji o opiece nad jego zdrowiem kompozytor zawdzięczał kolejnych dziesięć lat życia<sup>27</sup>. Z kolei obraz Chopina daleki jest od jednoznaczności.

Z jednej strony uderza tu jego humor, umiejętność zabaw z dziećmi, dystans do siebie samego i autoironia, z drugiej – nerwowość, przejawiająca się w wybuchach irytacji, zazdrości i napadach halucynacji, skorelowana w czasie z pogłębiającą się chorobą i stanami gorączkowymi. Umiejętność zabawy i talent naśladowczy<sup>28</sup> pozwalają mu zdobyć sympatię Solange, której on także okazuje szczególną wyrozumiałość. Nie potrafi się jednak na nią zdobyć wobec również niesfornego Maurycego.

Erotyzm Chopina jest przedstawiony w sztuce jako dojrzały, podobnie jak erotyzm Sand: oboje potrafią okazywać sobie uczucia i wyznawać pragnienia, a także z domieszką humoru mówić o tym aspekcie ich związku. Chopin na przykład w pewnej scenie przyznaje się do pożądania, cytując egzaltowane stylizacje z *Lélie*<sup>29</sup>, co Sand przyjmuje z przyjemnością i rozbaawieniem (zarówno jako wyraz uczucia, jak zainteresowania jej twórczością). Jest w swojej partnerce wyraźnie zakochany, coraz częściej zdradza się jednak także z zazdrością o jej przeszłość i podejrzeniem, że jest z natury niestała w uczuciach.

---

<sup>27</sup> Wynika to z końcowej sceny: Chopin podejmuje desperacką decyzję o opuszczeniu wyspy, a Sand, mimo że obawia się powrotu ze względu na jego zły stan zdrowia, a także nie chciałaby go ze względu na dzieci, decyduje się mu towarzyszyć i oczywiście opiekować. Wzmocniony tym dowodem oddania (i tuż po cytowanych słowach wypowiedzianych przez Sand do Amelii, świadczących, że niewielu rozumie go tak dobrze jak ona) kompozytor w scenie apoteozy gra, jak podpowiadają didaskalia, „z pełną swobody błyskotliwością i jakby przeczuciem, iż czeka go jeszcze dziesięć lat wytężonej twórczej pracy uwieńczonej sukcesami, a także wieki niepodzielnego panowania nad światem w królestwie fortepianu” [J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 117]. Owe „jeszcze dziesięć lat” to przejrzyta aluzja do wielu biografii kompozytora, które podkreślają, że zawdzięczał je opiece Sand.

<sup>28</sup> Widoczne są one na przykład w improwizowanym przez Chopina przedstawieniu *Ucieczka Chopina z Paryża*.

<sup>29</sup> Jednej z najbardziej w epoce głośnych powieści George Sand, przez opinię konserwatywną uznaną za szczególnie skandaliczną z powodu śmiałego zaznaczenia dystansu melancholijnej, dumnej bohaterki-filozofki do patriarchalnych oczekiwań wobec kobiet oraz jej rozważań na temat kobiecej seksualności.

Mimo dowodów niezwyklego oddania, które wciąż otrzymuje, Chopin zaczyna się na naszych oczach obsesyjnie bać, że Sand go porzuci i że umrze samotny na Majorce<sup>30</sup>. Wyraźnie niepokoi go historia z Felicjanem Mallefillem i poglądy Sand na tę sprawę – jej przekonanie, że Mallefille powinien był pogodzić się z układem, w którym miał być jej życiowym partnerem, a Chopin eterycznym kochankiem; często także myśli o Mussecie i o tym, jak Sand odeszła od niego z Pietro Pagellem. Boi się, że podzieli los jej poprzednich kochanków, choć z początku stara się o tym rozmawiać z poczuciem humoru. Mówi jej na przykład: „Jesteś cudownie prawdomówna, George. Kocham cię, chociaż mnie to trochę drażni. I nawet cieszę się, że guwerner twoich dzieci okazał się nie taki miękki jak воск. To nas bardziej do siebie zbliżyło. Prawda, mój zwiastunie rewolucji społecznej?”<sup>31</sup>. Jednak, po erotycznym zbliżeniu między nimi w Valdemosie, przywiduje mu się scena miłosna między Sand a Pagellem i robi jej przykrość wymówką, że podzieli los Musseta.

Chopin nie zdaje sobie sprawy, że jego zazdrość staje się coraz większym ciężarem dla partnerki i że właśnie w ten sposób sam na siebie sprowadzi los, którego tak bardzo chciałby uniknąć. Na przykład rozmowa Sand z Amelią, w której pada słowo „trup”, jest reakcją na przykrą uwagę (przypuszczenie, że ma kochanka w Palmie), jaką zrobił jej kompozytor, kiedy podawała powody, dla których nie mogą w najbliższym czasie opuścić Majorki.

Chopin w dramacie Krasińskiego także wyraźnie występuje się Sand, mimo początkowo niezłego stanu zdrowia, na przykład kiedy zrzuca na nią ciężar załatwienia sprawy z cłem za fortepian. Choroba nie do końca tłumaczy w sztuce fakt, że coraz częściej zdradza się z rozdrażnieniem i wybucha gniewem na otoczenie. Kiedy zdarza się to pierwszy raz, Sand ze zdumieniem przysłuchuje się, jak wyklina paryskich wydawców. Później te wybuchy będą coraz częściej miały za obiekt ją samą i będą rażąco nieadekwatne do sytuacji, jak w scenie, w której Chopin żżyma się, że fortepian, który przypadkowo zastał w Valdemosie, jest zupełnie rozstrojony, i w tym rozdrażnieniu pozwala sobie na opryskliwość wobec partnerki<sup>32</sup>. Mimo tych wybuchów jest oczywiście przedstawiony jako osoba subtelna i samoświadoma, która potrafi szybko przeprosić za podobne zachowanie. Na przykład w scenie wyjazdu, kiedy dowiaduje się, że Sand również zdecydowała się na odjazd, cieszy się i dziękuje jej serdecznie, bo wie, że wołałaby zostać dłużej ze względu na dzieci<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> W trzecim akcie Chopin wraca w rozmowach do historii z Mussetem aż czterokrotnie.

<sup>31</sup> J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosy*, s. 33.

<sup>32</sup> Tamże, s. 81.

<sup>33</sup> Przy czym warto dodać, że jest to scena fikcyjna – dokumenty nie pozwalają stwierdzić dokładnych okoliczności podjęcia ostatecznej decyzji o wspólnym wyjeździe.

Pierwowzoru Chopina i Sand Krasińskiego możemy upatrywać w bardzo życzliwej pisarce, a niekryjącej wad kompozytora biografii Ferdynanda Hoesicka<sup>34</sup>, a przede wszystkim – w biografii Sand autorstwa André Maurois. Maurois był wyraźnie zafascynowany bogactwem jej osobowości, przejawiającym się w sposobie, w jaki rozegrała własny los, mając odwagę sięgnąć po zakazaną w jej czasach kobietom wolność, a także upominając się o prawa innych grup podporządkowanych. Lektura tej książki pozwala między innymi zlokalizować trzy cytaty ze źródeł w brzmieniu zawartym w jej polskim tłumaczeniu. Jest to wspomniany już list Sand do Pagella, deklaracja intencji Sand, z którymi pisała *Sipiridona*, oraz fragment *Lélii* – piosenka pijanego Stenio<sup>35</sup>. Wyborem książki Maurois na główne źródło wiedzy o pisarce można tłumaczyć sympatię, z jaką przedstawił ją dramaturg. Pisząc dramat o wczesnej fazie związku artystów, nie musiał też tak intensywnie jak inni wczytywać się w późną korespondencję Chopina i sugerować nią w tworzeniu psychologicznego portretu pisarki.

## W kontrze do Iwaszkiewicza?

W przywoływanej już monografii literackich portretów Chopina Maciąg zaproponował rozumienie dramatów Iwaszkiewicza i Krasińskiego jako dopełniającego się dyptyku teatralnego poświęconego początkom i końcowi związku kompozytora z George Sand<sup>36</sup>. Fakt, że w tytule sztuki Krasińskiego także pojawia się nazwa miejsca związanego z historią pary oraz że jego dramat także kończy się wyjazdem i koncertem Chopina, będącym zarazem jego apoteozą, może rzeczywiście – poza zbieżnością tematu – świadczyć o świa-

---

<sup>34</sup> Por. F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 1–3, Warszawa 1910–1911. Stworzona przez niego narracja o związku jest już, na tle poprzedników, bardzo szczegółowa. Podobnie jak Niecks [por. Frederick Niecks, *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, Warszawa 2011 (1888)], który jako pierwszy dostrzegł, że związek Sand z Chopinem nie był pasmem udręk, ale pod wieloma względami przez długi czas musiał być dla kompozytora satysfakcjonujący, Hoesick postrzega ich związek jako bardzo oryginalny w formie, ale zasadniczo udany, bo odpowiadający oczekiwaniom obu stron. Rozdział „George Sand” jest na tle polskiej chopinologii wyjątkowy nie tylko ze względu na życzliwość autora wobec pisarki, ale i jej rozbudowaną charakterystykę jako wybitnej, oryginalnej, twórczej osobowości epoki i szlachetnego człowieka. Hoesick ocenia rolę Sand w życiu Chopina zdecydowanie pozytywnie, posuwając się aż do ubolewań, że artysta, wbrew własnym żywotnym interesom, odciął się w 1847 roku od pisarki, zamiast wyjaśnić nieporozumienia i podtrzymać tak ważny dla niego kontakt.

<sup>35</sup> A. Maurois, *Lelia czyli życie George Sand*, przeł. A. Kotula, wiersze przeł. W. Lewik, Warszawa 1968, s. 215–216, 337 i 200.

<sup>36</sup> K. Maciąg, „Naczelny u nas jest artystą”, s. 345–346.

domym nawiązaniu do Iwaszkiewicza. Propozycja odczytania tych dzieł jako nawzajem się uzupełniających wydaje się jednak chybiona z innych powodów: o ile dwa portrety Chopina nie wykluczają się, a różnice między nimi można tłumaczyć tym, że opowiadają o innym okresie życia artysty, to zawartych w tych sztukach obrazów Sand nie sposób na podobnej zasadzie scalić w jedną postać. Utwory te różni także ich recepcja: sztuka Iwaszkiewicza jest tak popularna, że wydaje się do dziś głównym źródłem wiedzy Polaków o związku Chopina z francuską pisarką<sup>37</sup>, zaś dramat Krasińskiego pozostaje praktycznie nieznanym, mimo pewnych prób jego przypomnienia z okazji obchodów Roku Chopinowskiego.

Tę różnicę popularności można próbować tłumaczyć różnicą poziomu artystycznego, będzie to jednak niesprawiedliwe wobec ciekawego pod wieloma względami dramatu Krasińskiego. Kusi więc, aby wytłumaczenia szukać gdzie indziej – w specyficznych potrzebach polskich odbiorców, które pierwsza sztuka zaspokaja (a może wręcz tworzy) lepiej od drugiej. Jej popularność każe myśleć o sytuacji politycznej międzywojnia i polityce kulturalnej PRL. Iwaszkiewiczowskie przeciwstawienie kultury polskiej kulturze francuskiej było zgodne z polityką obu epok (Sanacji w pierwszym wypadku, a lat gomułkowskich zwłaszcza, w drugim), a Sand stała się w sztuce niejako zakładniczką swej narodowości, a także płci. Wyjątkowość sztuki Krasińskiego w kulturze polskiej polega zaś między innymi na dystansie wobec jej czarnej legendy i sposobie przedstawienia Sand nie tylko jako partnerki Chopina, ale także jako pisarki. Sand wydaje się w dramacie bohaterką co najmniej równorzędną, jeśli nie wręcz ważniejszą od partnera. Porównanie tych dwóch jej portretów pozwala na umieszczenie ich na tle odmiennych tradycji rozumienia związku Chopina i Sand, a także uchwycenie cech dramatu Iwaszkiewicza, które każą zrewidować sąd o jego wybitności.

O różnicy nastawienia dwóch autorów i różnicy zastosowanych poetyk świadczą dobitnie paralelne wobec siebie w obu sztukach sceny, w których Sand zwierza się innej kobiecie, kluczowe dla rozpoznania jej uczuć wobec Chopina. U Iwaszkiewicza – głupawej i pretensjonalnej, ale i tak na jej tle „ludzkiej” Rozjerce, u Krasińskiego – służącej Amelii. U Iwaszkiewicza Sand zdradza się w tej scenie z rażąco płytkim i egocentrycznym spojrzeniem na swój związek z Chopinem. Pisarz sugeruje, że przyczyną jej rozczarowania

---

<sup>37</sup> Według *Encyklopedii teatru polskiego* online [zob. [encyklopediateatru.pl](http://encyklopediateatru.pl)] sztuka była grana cztery razy przed wojną oraz niezwykle często, około trzydziestu razy, w latach 1955–1981. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych miała już tylko kilka realizacji. Jej kolejne wznowienia (do dziś pięć realizacji) w formule Teatru Telewizji, które dodatkowo były emitowane więcej niż jednokrotnie, z pewnością przelożyły się na utrwalenie w świadomości odbiorców Iwaszkiewiczowskiej wizji relacji kochanków jako „zgodnej z faktami”.

już na Majorce była choroba kochanka, którą Sand uważa niemal za złośliwość z jego strony. Bohaterka obnaża tu swą bezduszość, mówiąc: „Takich prób nie przetrzyma romantyczna miłość”<sup>38</sup> i wypowiada swój kolejny bon mot w sztuce: „W pięknie mojego życia ten chory człowiek nie mieścił się, niestety”<sup>39</sup>. Tłumaczy także Rozjerce, dlaczego pomimo rozczarowania zatrzymała go przy sobie, autodefiniując się słowami:

Jest we mnie jakaś mieszanina męskiego poszukiwania i macierzyńskiej czułości. Jak Don Juan w spódnicy [...] szukam i co chwila wydaje mi się, że znalazłam ostateczny ideał. A potem, gdy się we mnie ten Don Juan rozczaruje, zamiast porzucić moją ofiarę – zaczynam ją pielęgnować jak matka<sup>40</sup>.

U Krasińskiego Sand zwierza się Amelii w chwili kryzysu: służąca wymawia właśnie służbę, a sama Sand musiała przed chwilą ścierpieć absurdalną scenę zazdrości. Mówi zmęczona:

Inaczej sobie to wyobrażałam. I bywają chwile, że też mam tego dość. [...] Przyjechałam tu pracować nad książką, a nie mogę napisać kilkunastu głupich stron. Co ja tu właściwie robię? Nic! Absolutnie nic! Myślę tylko o tym, jak wypchnąć do Palmy pijanego mnicha po świeży chleb. Jak złapać Marię Antonię na podkradaniu nam cukru i oliwy. Jak zmusić do lekcji Solange, która zamiast o gramatyce myśli pewnie o tych swoich wężach i ciska mi ołówkami w twarz<sup>41</sup>.

Na uwagę Amelii, że ma przecież „pana Fryderyka” odpowiada z goryczą:

O, tak... Przede wszystkim jego... Jego kaprysy, nerwy i bezustanną podejrzliwość. Moje wzniosłe uczucia spalają się przy parzeniu ziół, namiętności w przyklejaniu plastrów, a miejsce czułości zajmuje niepewność, czy lepiej z wizykatorią, czy bez. *słysząc kaszel Fryderyka* Słyszysz, jak kaszle?... Teraz idź i zapewnij go, że to zwykły katar, a nie suchoty; jego i samą siebie. A potem oczekuj z dnia na dzień spadku gorączki. A kiedy już poczuje się lepiej, wyjdź z nim na krążganek, żeby mógł popatrzeć na księżyc. A wiesz, po co? Nie po to, żeby go rozmarzyć, o nie... Po to, żeby mógł wrócić do celi i stukać, stukać, stukać... stale w jeden klawisz, przerabiać na sto sposobów jedno i to samo Preludium. Dzień i noc, dzień i noc... Wiesz, że ja też umiem tkwić przy pracy kamieniem, pisać do białego rana... Ale są noce, kiedy jestem tylko kobietą. Otwieram się jak kwiat na przyjęcie owada. A owad najpierw brzęczy, brzęczy, brzęczy na tym wytworzym instrumencie, a kiedy wreszcie trafi na swój kwiat – jest już

<sup>38</sup> J. Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, w: tegoż, *Dramaty*, Warszawa 1980, s. 101.

<sup>39</sup> Tamże.

<sup>40</sup> Tamże, s. 100.

<sup>41</sup> J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 97.

nieżywy. Nie ma co ukrywać. Przywiozłam z Paryża przyjaciela, miałam kłaść się z nim do łóżka jak z czułym kochankiem, a tu co noc leży koło mnie po prostu trup. Nie, nie mam już ochoty kłaść się do łóżka z trupem. Chcę tu zostać jak najdłużej, ale to tylko ze względu na dzieci<sup>42</sup>.

Ten zupełnie zrozumiął w kontekście sytuacji gest zniecierpliwienia, w którym Sand, przyznając się do swoich potrzeb, staje się surowa i nieledwie okrutna wobec niesłyszącego jej słów mężczyzny, ona sama łagodzi za chwilę czułością. W didaskaliach czytamy:

*Staje za plecami grającego Fryderyka. Po dłuższym namyśle kładzie mu rękę na ramieniu. To jakby gest przeproszenia za ten wybuch szczerości, o którym on nawet nic nie wie. Jest znowu czuła i opiekuńcza. Fryderyk rad, że wróciła, w poczuciu niezmaconego szczęścia, przebiega palcami klawisze<sup>43</sup>.*

Sand Krasińskiego świadomie decyduje się zostać przy Chopinie; czuje i mówi jak wrażliwy, a co więcej, naprawdę wyjątkowy człowiek. Sand Iwaszkiewicza razi bezdusnością, głupotą i fałszem na każdym kroku. Sand Krasińskiego jest w tej scenie ludzka i całkowicie zrozumięła, Sand Iwaszkiewicza – odrażająca. Poetyka Krasińskiego jest bliższa realizmu – charakteryzuje Sand między innymi poprzez jej skupienie na prozaicznej stronie egzystencji, którego charakter wybiega jednak daleko ponad wszelką prozaiczność; u Iwaszkiewicza mamy zaś do czynienia z karykaturalnym zniekształceniem jej postaci, o czym świadczy pośrednio fakt, że cytowanie wypowiedzianych przez nią kwestii ma w sobie obsceniczny posmak, gdyż właściwie każde jej zdanie budzi w odbiorcy moralną odrazę.

Warto na koniec zapytać, w jakie głębsze struktury wikłają się wypowiedzi autorów o Sand. Jej słynne zdanie w sztuce Iwaszkiewicza: „Romantyzm jest dobry w książkach, czasem w życiu, ale nie jako zasada”<sup>44</sup> każe dostrzec podobieństwo pomiędzy nią a panią Dulską z jej filozofią oddzielenia prawdy życia w czterech ścianach domu od wizerunku tworzonego na użytek publiczny. Podobieństwo to wzmacnia paradoksalnie kreacja Chopina, przez znaczną część sztuki wycofanego i podporządkowanego jak pan Dulski, co widać wyraźnie w scenie, kiedy Sand każe mu podać fidybus. Wydaje się, że nieprzypadkowo postać baronowej Dudevant stworzona przez Iwaszkiewicza jest francuską odpowiedniczką pani Dulskiej<sup>45</sup>. Różnice pomiędzy

<sup>42</sup> Tamże, s. 98.

<sup>43</sup> Tamże.

<sup>44</sup> J. Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, s. 90.

<sup>45</sup> Zauważyła to już Stefania Podhorska-Okolów. Por. tejże, „Lato w Nohant” Iwaszkiewicza w *Teatrze Małym*, „Bluszcz” 1937, nr 1, s. 13–14.

nimi są mniej sprawą charakterów, a bardziej różnic pomiędzy francuską i polską burżuazją.

Wątek nierządu jako tradycji rodzinnej, który wciąż powraca u Iwaszkiewicza w wypowiedziach Solange, ma w tym kontekście głębszy sens: pokazuje zepsucie całej warstwy społecznej, do której należy Sand. Jedną z różnic między nią a Chopinem to właśnie różnica między zmieszczaniem francuską szlachtą a arystokracją prawdziwą, także tą z ducha. Różnicę tę Iwaszkiewicz przenosi w sztuce na różnicę między kulturą francuską a polską w ogólności. Znowu warto zestawić takie rozłożenie akcentów ze wstępem sztuki Krasińskiego. W „Osobach” Sand jest przedstawiona pierwsza, przed Chopinem, jako „Pani George Sand, wybitna pisarka”, a Chopin jako „Fryderyk Chopin, wybitny kompozytor”. Para zostaje więc pokazana jako godni siebie, właściwie równi sobie w „wybitności” partnerzy, a umieszczenie Sand przed Chopinem wypływa być może nie tylko z *savoir-vivre’u*, ale z chęci podkreślenia, że tak naprawdę to ona jest główną bohaterką dramatu. Słowo „Pani” podkreśla także jej godność i dojrzałość. Porównajmy to ze spisem bohaterów dramatu u Iwaszkiewicza: jako pierwszy figuruje tu „Fryderyk Chopin”, jako druga „Baronowa, Aurora Dudevant (George Sand)”. Iwaszkiewicz sugeruje więc, że osobowość i rola Sand wyraża się najlepiej w jej (niezbyt imponującym, za to napuszeniu brzmiącym) arystokratycznym tytule i być może w snobizmie czy megalomanii (których była w rzeczywistości pozbawiona), a także w jej stanie cywilnym (formalnie, mimo separacji, pozostawała wciąż żoną swojego męża, pod którego nazwiskiem tu figuruje), a nie w jej twórczości. Zostaje ona tu wzięta w nawias jak jej literacki pseudonim, który przecież, w przeciwieństwie do nazwiska Dudevant, jest kojarzony na całym świecie i który Sand przekazała nawet swojemu synowi jako nazwisko rodowe<sup>46</sup>.

Wątek wzajemnego niezrozumienia Francuzów i Polaków jest tak ważny w sztuce Iwaszkiewicza, że postacie Sand i Chopina zostały w pewnej mierze podporządkowane tej idei. Sztuka dość tendencyjnie przeciwstawia Polaków Francuzom i wykazuje dzięki konfliktowi Chopina i Sand wyższość jednych nad drugimi. Podobało się to zapewne nie tylko przedwojennej publiczności, ale także PRL-owskiej władzy, zainteresowanej budzeniem niechęci wobec „zepsutych” społeczeństw Europy Zachodniej. Artystowskie Nohant Iwaszkiewicz nieprzypadkowo ukazuje jako moralną kloakę, Chopina zaś jako prawdziwego arystokratę ducha.

---

<sup>46</sup> Ponieważ wołał je od nazwiska ojca.



W rozmowach o polskości Sand podkreśla cechy, które ceni w sobie, a których brak Polakom: pracowitość i szacunek dla pieniędzy. Jej małoduszność przejawia się w niezrozumieniu, że za szczodrością Chopina wobec Antoniego Wodzińskiego czy wyrozumiałością wobec złych manier służącego Jana kryje się przywiązanie do rodaków. Zarzuca także Chopinowi cierpiętnictwo<sup>47</sup>, nie będąc w stanie zrozumieć, dlaczego on i Jan źle się czują w Nohant. Jest urażona świadomością, że Chopin uważa się za lepszego od niej, tak jak Polacy jej zdaniem uważają się za lepszych od Francuzów. Styl kultury francuskiej zostaje tu ukazany także jako duch salonu: skłonność do maskowania wrogości i pogardy pod pozorami życzliwości lub okazywanie jej w sposób wyrafinowanie dowcipny oraz potrzebę rozrywki. Nie tylko Sand jest po stronie francuskiej hipokrytką, wady tej natomiast nie ma żaden z przedstawionych w sztuce Polaków.

Konstrukcja postaci Sand wydaje się mieć u Iwaszkiewicza jeszcze jeden cel, jakim jest kompromitacja idei emancypacji kobiet poprzez ukazanie hipokryzji Sand także w tym względzie. Korzysta ona ze swobody seksualnej, bynajmniej nie uważając, że powinna być dostępna innym kobietom. Jej hasła emancypacyjne mają tu jedynie usprawiedliwiać nieograniczoną wolność zaspokajania żądzy seksualnej, oderwanej od miłości, co także punktuje Solange<sup>48</sup>:

Więc ty, kobieta wolna i wyzwolona, symbol nowoczesnej kobiety, ty, która jesteś wzorem kobiet przyszłości, ty, która pierwsza odważyłaś się chodzić w męskim stroju i palić cygara, ty, wielka pisarka, sława obu półkul, słowem, ty, George Sand – radzisz mi uciec od miłości i paść w ramiona pierwszego lepszego rzeźbiarza, dlatego że rzeźbiarz ma mocne mięśnie...<sup>49</sup>.

Wydaje się, że ta wypowiedź Solange jest kluczowa, jeśli chodzi o zamysł ideologiczny Iwaszkiewicza. Najważniejsze jest tu sformułowanie „ty, która jesteś wzorem kobiet przyszłości”, poprzez które usiłuje on skompromitować ten wzór w oczach współczesnych mu Polek. Tworząc swój portret George Sand, Iwaszkiewicz daje wyraz nie tylko mizoginii, ale także antyfeminizmowi, czyli pogardzie wobec idei emancypacji.

Sukces sztuki świadczyć może o nieustającym zapotrzebowaniu na zbiorowy narodowy fantazmat, w którym czysty Chopin jest ofiarą nikczemnej Sand, mężczyzna-Polak ofiarą kobiety-cudzoziemki. Mizoginicznej narracji

<sup>47</sup> Por. J. Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, s. 160.

<sup>48</sup> Pokazywanie „feminizmu” Sand jako maski dla „wolnej miłości” czy po prostu rozwiązłości to częsty motyw krytycznych wypowiedzi o niej.

<sup>49</sup> J. Iwaszkiewicz, *Lato w Nohant*, s. 144.

Iwazskiewiczza o tym związku najbliższej jest w chopinowskiej biografistyce do mizoginicznej i masochistycznej narracji założycielskiej Tarnowskiego, pomimo że różnią ich zarówno pozycje ideologiczne, jak poziom znajomości faktów. Efekt zagęszczenia zdarzeń w sztuce Iwazskiewiczza sprawia między innymi, że – podobnie jak u Tarnowskiego – niemal dziesięcioletni związek pokazany został z perspektywy końca i z tej perspektywy oceniony. Okoliczności rozstania mają tu demaskować prawdę o całym tym okresie, który z tej perspektywy okazuje się od początku fatalną pomyłką w życiu Chopina.

Krasiński jest jak najdalszy od podobnego ujęcia. Jego dramat wydaje się wiarygodny zarówno w przedstawieniu harmonijnego z początku pożycia pary, jak prawdopodobnych napięć, które doprowadzą kiedyś do zerwania. Opiekę nad sobą chory utrudnia tutaj swoim charakterem, a kiedy czuje się zdrowszy, bardziej interesuje go praca niż kochanka. Wady Chopina Krasiński równoważy przedstawieniem szczerości jego uczucia i jego poczuciem humoru, ale widzimy, że Sand coraz boleśniej odczuwa rozdzwiek pomiędzy marzeniem a rzeczywistością.

Wyjątkowość dramatu Krasińskiego polega także na tym, że nadaje postaciom Chopina i Sand cechy, które czynią ich zaskakująco współczesnymi i zrozumiałymi na tle dzisiejszej obyczajowości. Odrzuciwszy konserwatywne poglądy na małżeństwo jako warunek pożycia seksualnego, przekraczają oni także romantyczny wzorzec miłości. Są świadomi swoich uczuć, potrafią je analizować i dystansować się wobec nich w taki sposób, aby harmonizować miłosną ekstazę z wymaganiami codzienności. Potrafią także mówić o swoich uczuciach z humorem i nie boją się go nawet w chwilach manifestowania swojej seksualności, co świadczy o tym, że czują się wobec siebie bardzo swobodnie. Krasiński w ciekawy sposób pokazuje także bardzo współczesne zjawisko, jakim jest rodzicielstwo zastępcze, czyli – najczęściej – skomplikowane relacje pomiędzy dziećmi a partnerem matki, oraz ich roszczenia wobec niej, które mogą się przyczynić do rozpadu związku dorosłych.

Wizja związku miłosnego Chopina i Sand stworzona przez Krasińskiego jest daleka od jego stereotypowego obrazu, przeciwstawia się oczekiwaniom odbiorców. To właśnie on jak dotychczas najlepiej w kulturze polskiej uchwycił zaskakującą współczesność Sand, która niemal dwieście lat temu zaczęła wyznaczać kierunek zmian obyczajowych w Europie i aspiracje dzisiejszych kobiet<sup>50</sup>. Dramat Krasińskiego jako pierwszy także podejmuje temat, który miał w sobie potencję przeobrażenia się w mit miłosny, analogiczny do mitu

---

<sup>50</sup> Zaskakującą aktualność pisarki – nie tylko w odniesieniu do wzorców miłosnych – wydobywa w eseju biograficznym, napisanym z okazji 200-lecia jej urodzin, Jean Chalon. Por. tegoż, *George Sand: une femme d'aujourd'hui*, Fayard 2004.

Sand i Musseta we Francji, związanego z ich podróżą wenecką. Niezwykła w sztuce Krasińskiego jest empatia wobec Sand. To jej racje tutaj przeważają. W kulturze, w której pisarka była nieustannie pod prężeniem opinii publicznej, pokazuje ją jako osobę wyjątkową w życiu Chopina.

Na statku chory Chopin mówi: „Ja chyba umrę... Wśród kwiku tych zwierząt przeznaczonych na ubój. Nie pozwólcie tylko wrzucić mego trupa do morza.” Na co Sand odpowiada uspokajająco, choć przecież pełna udręki: „Nie umrzesz, mój mały... nie umrzesz...”<sup>51</sup> W jej słowach słyhać determinację osoby, która wzięła na siebie odpowiedzialność za jego los.

Wypowiedź Iwaszkiewicza na temat Sand to nieledwie paszkwil, Krasiński zaś nie jest wobec niej uprzedzony i oddaje jej sprawiedliwość, przedstawiając ją jako wyjątkowo ciekawą i zasadniczo prawą postać, a także – co nie bez znaczenia – jako świadomą swoich celów pisarkę. Waga, jaką Krasiński nadaje wymiarowi codzienności w życiu pary, oraz docenienie niezwykłych talentów i starań Sand w tej dziedzinie każą także widzieć w nim pisarza wrażliwego na kwestie, które w Polsce dopiero pod koniec XX wieku zaczęły być dyskutowane krytyką feministyczną, na przykład Jolanta Brach-Czaina w poświęconym „krzątactwu” jako kobiecemu sposobowi istnienia eseju ze *Szczeliny istnienia*<sup>52</sup>.

W dramacie Iwaszkiewicza Sand także była najbardziej sprawczą postacią, ale jej sprawstwo było sprowadzone do roli swatki i nieledwie stręczycielki oraz kobiety zarządzającej domem w chłodny, „męski” sposób. Na tym tle znów zdumiewa oryginalność Krasińskiego, którego Sand jest równie mocno sprawczą, ale jest to właśnie sprawczość kobiety nieustannie troszczącej się o dobrostan wszystkich wokół, a przy tym nieograniczającej się do tej jednej, absorbującej i wymagającej roli. Zarzucana dramatowi przez Maciąga nadmierna wierność szczegółom okazuje się w tej perspektywie służyć budowaniu wrażliwego na kwestie płci kulturowej portretu Sand jako heroski codzienności.

Czy dramaturg wprowadził tę kontrę wobec Iwaszkiewicza świadomie? Niestety, późniejsze o trzydzieści pięć lat libretto do opery Marty Ptaszyńskiej każe w to wątpić<sup>53</sup>. Dokonane na jej użytek skróty w tekście dramatu są zabójcze dla oryginalnej wymowy sztuki<sup>54</sup>. Regres ten można uznać za ab-

<sup>51</sup> J. Krasiński, *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, s. 116.

<sup>52</sup> Por. J. Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 1992.

<sup>53</sup> Zob. <https://docplayer.pl/11368057-Marta-ptaszynska-kochankowie-z-klasztoru-valldemosa.html> [dostęp 30.10.2020].

<sup>54</sup> Pisarka wprawdzie jest nadal zaangażowana w „kobiece” czynności takie jak zakupy itp., ale nie roztacza już tej pełnej poświęcenia opieki nad kompozytorem. Znika na przykład wąż

dykację dramatopisarza wobec siły stereotypu, która po raz kolejny ujawniła się przy okazji tej ważnej rocznicowej premiery<sup>55</sup>.

Oddzielnego namysłu wymagałaby kwestia popularności tworzonych przez pisarzy wizerunków. Wydaje się, że *Lato w Nohant* praktycznie decyduje do dziś o wizerunku George Sand w Polsce. Sugestywna, niesprawiedliwa wobec Sand fikcja stworzona przez pisarza wydaje się funkcjonować w świadomości odbiorców jako jej wiarygodny portret i zapis prawdziwych wydarzeń z życia kompozytora<sup>56</sup>. Taką tezę możemy postawić na podstawie popularności tego wizerunku, badanego ilością teatralnych i telewizyjnych wznowień sztuki, czy nawiązań do niej w kolejnych biografjach lub literackich wizerunkach Chopina. Niechęć do wystawiania dramatu Krasińskiego brałaby się w tej perspektywie nie z wad jego konstrukcji, ale z faktu, że dla jego wizji Sand po prostu brak już na tej scenie miejsca i – zrozumienia.

## Bibliografia

- Apeks [Andrzej Pytlak] (2000), *Sercem Polak. Portrety z życia Chopina*, Warszawa: Temp. Bardijewska Sława (1977), *Dramaturgia radiowa Janusza Krasińskiego*, „Dialog”, nr 8, s. 107–115.
- Bochenek-Franczakowa Regina (2010), *Fryderyk Chopin i George Sand w oczach polskich biografów i krytyków literackich*, „Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis”, t. 5, s. 7–24.

---

tek opłacenia przez nią cła na fortepian i przywiezienia go z Palmy z narażeniem życia do Valdemosy. Także okrutne słowa o „trupie”, uzasadnione w sztuce jako reakcja na bardzo przykre i niesprawiedliwe słowa Chopina, tutaj są pozbawione innej motywacji niż rozdrażnienie okolicznościami zewnętrznymi. Podobnie finałowa scena zawiera jej słowa o obojętności Chopina wobec życia i śmierci, ale już nie deklarację chęci sprawowania nad nim odpowiedzialnej opieki. Postać Sand w ten sposób zostaje pozbawiona cech, które czyniły ją w sztuce niezwykle, a postać Chopina się wobec niej autonomizuje.

<sup>55</sup> Cały prospekt teatralny wydany z okazji wystawienia opery (zawierający także pełen tekst libretta) powieliła od początku do końca negatywne klisze przedstawiania Sand.

<sup>56</sup> Na przykład Karol Eberhard, pisząc z okazji premiery sztuki w 1956 roku w Teatrze Kameralnym w Krakowie, zbiegającej się z wydaniem listów Chopina, uznał portret pisarki stworzony przez Iwaszkiewicza za wierny prototypowi, na podstawie zestawienia go z korespondencją kompozytora. Uznawał troskę i dbałość o szczegóły codziennego życia za przejaw głębi uczucia Chopina do Sand na początku ich związku, zauważając jednocześnie, że z jej pism autobiograficznych, w całości upozowanych, nie dowiemy się nic konkretnego o jej życiu i charakterze. Jest to tekst wart uwagi w tym sensie, że brak dystansu autora do zabiegów Iwaszkiewicza pośrednio świadczy o jego autorytecie i sile oddziaływania stworzonego przez niego wizerunku Sand, zbieżnego z jej już negatywnym obrazem tworzonym przez wielu biografów Chopina [por. K. Eberhard, *Listy i autoportret*, „Dziś i Jutro” 1956, nr 16, s. 6].

- Brach-Czaina Jolanta (1992), *Szczeliny istnienia*, Warszawa: PIW.
- Chalon Jean (2004), *George Sand: une femme d'aujourd'hui*, Fayard: Libraire Arthème Fayard.
- Cichy Daniel (2011), *O Chopinie bez Chopina. Podsumowanie Roku Chopinowskiego 2010*, przedruk ze strony „Tygodnika Powszechnego” z 18.01.2011, <http://www.dziennikteatralny.pl/artykuly/o-chopinie-bez-chopina.html> [dostęp 30.10.2020].
- Eberhard Karol (1956), *Listy i autoportret*, „Dziś i Jutro”, nr 16, s. 6.
- Giddens Anthony (2006), *Przemiany intymności. Seksualność, miłość i erotyzm we współczesnych społeczeństwach*, przeł. A. Szulżycka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Hoesick Ferdynand (1911), *Chopin. Życie i twórczość*, t. 1–3, Warszawa: Wydawnictwo F. Hoesicka.
- Iwaszkiewicz Jarosław (1980), *Lato w Nohant*, w: J. Iwaszkiewicz, *Dramaty*, Warszawa: Czytelnik.
- Karasowski Maurycy (1882), *Fryderyk Chopin. Życie. Listy. Dzieła*, t. 1–2, Warszawa: Gebethner i Wolff.
- Kramkowska-Dąbrowska Agnieszka (2017), „Kochankowie z klasztoru Valdemosa” Janusza Krasińskiego: dzieło w procesie przemian i reinterpretacji, „Konteksty Kultury”, nr 14, s. 204–216.
- Krasiński Janusz (1980), *Kochankowie z klasztoru Valdemosa. Romanca w stylu hiszpańskim*, Warszawa: Czytelnik.
- Krasiński Janusz (2010), *Janusz Krasny-Krasiński o operze „Kochankowie w klasztorze Valdemosa”* (wywiad), <https://pwm.com.pl/pl/aktualnosci/szczegoly/1736694/janusz-krasny-krasinski-o-operze-kochankowie-z-klasztoru-valldemosa.html> [dostęp 16.11.2020].
- Luskińska Ewa, Stępowski Leon (1906), *Szopen. Sztuka popularna w pięciu aktach z dziejów naszej pieśni*, Kraków: nakł. W.L. Anczyca i Spółki.
- Maciąg Kazimierz (2010), „Naczelnym u nas jest artystą”. *O legendzie Fryderyka Chopina w literaturze polskiej*, Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego.
- Maurois André (1968), *Lelia czyli życie George Sand*, przeł. A. Kotula, wiersze przeł. W. Lewik, Warszawa: PIW.
- Niecks Frederik (2011 [1888]), *Fryderyk Chopin jako człowiek i muzyk*, przeł. A. Buchner, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Podhorska-Okolów Stefania (1937), *Lato w Nohant Iwaszkiewicza w Teatrze Małym*, „Bluszcz”, nr 1, s. 13–14.
- Popiel Jerzy (2004), *Mythomanie antisandienne*, „Arcana”, nr 55–56, s. 278–297.
- Ptaszyńska Marta (2010), *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*, Łódź: Teatr Wielki w Łodzi, <https://docplayer.pl/11368057-Marta-ptaszynska-kochankowie-z-klasztoru-valldemosa.html> [dostęp 30.10.2020].
- Sand George (2006), *Zima na Majorce*, przeł. Z. Zorga-Krzychowicz, Pelplin: Wydawnictwo „Bernardinum”.
- Sand George (2015), *Historia mojego życia*, t. 1–5, przeł. Z. Skowron, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

- Skowron Zbigniew [red.] (2010), *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, tłum. listów francuskich J. Hartwig i Z. Jędrzejowska-Waszczyk, wstęp K. Kobylańska, Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – PIW.
- Szulc Marceli Antoni (1873), *Fryderyk Chopin i jego utwory muzyczne. Przyczynek do życiorysu i oceny kompozycji artysty*, Poznań: J. K. Żupański.
- Tarnowski Stanisław (1892), *Chopin i Grottger. Dwa szkice*, Kraków: Nakładem Księgarni Spółki Wydawniczej Polskiej.
- Zwingrodzka Wanda (2013), *Stan zagrożenia*, w: J. Krasieński, *Krzak gorejący. Dramaty, seria Dramat polski. Reaktywacja*, Warszawa: Wydawnictwo IBL PAN, s. 7–28.

Janusz Krasieński's Portrait of George Sand  
in *Kochankowie z klasztoru Valdemosa*  
in Contrast with Jarosław Iwaszkiewicz's *Lato w Nohant*?

Abstract

The article discusses the portrayal of George Sand in Janusz Krasieński's drama *Kochankowie z klasztoru Valdemosa* [The lovers from Valdemosa convent]. The uniqueness of Sand's depiction in the context of Polish culture relies not only on an empathetic reading of Sand's biography (similar to her representation by Ferdinand Hoesick), but also on treating her as a serious writer. The article also juxtaposes this portrait of Sand with the much better known representation presented in Jarosław Iwaszkiewicz's *Lato w Nohant* [Summer in Nohant]. The author of the article shows that the thesis which holds that these dramas could be treated as a theatrical diptych about the beginning and the end of the artists' relationship is unfounded. In her opinion, the differences in the construction of Sand's character cannot be explained here by the different age of the same heroine, as they serve to convey divergent assessments of her character. The article also reflects on the reasons for the popularity of Iwaszkiewicz's drama and the lack of wider interest in Krasieński's drama, seeing them elsewhere than in their artistic quality.

**Keywords:** George Sand, biography, literary portrait, Janusz Krasieński, Jarosław Iwaszkiewicz