

TEKSTURA  
*Rocznik Filologiczno-Kulturoznawczy*  
tom 1 (7): 2016

<http://dx.doi.org/10.12775/Tek.2016.009>

**Patryk Chłopek**  
patryk.chlopek@gmail.com



**„NATCHNIONA” TWÓRCZOŚĆ NIEZNANEGO TWÓRCY**  
**ELINA PRZY FORTEPIANIE LUDWIKA KORWINA DZBAŃSKIEGO**

Poezja romantyczna jest sferą twórczości natchnionej i wszechstronnej, powstałej jako zapis epifanii. Rządzą nią prawa, które w poprzednich epokach zostałyby nazwane niepoprawnymi, by wspomnieć tutaj chociażby o semantyce. Przeświadczenie o jednolitości poezji, która nie daje się konwencjonalnie podzielić na rodzaje i gatunki<sup>1</sup>, prowadzi w sztuce do użycia takich rozwiązań jak synkretyzm, forma otwarta czy fragmentaryzacja. Sprawiają one, że twórczość (nie tylko literacka) jest tajemnicza, ciekawa i pozostawia pole do własnej interpretacji, zaprasza odbiorcę do rozszyfrowania ukrytych znaczeń i do wysilenia własnej wyobraźni<sup>2</sup>. Przedstawiciele młodego pokolenia, ku niezadowoleniu starszych klasyków, tworzyli literaturę nawołującą do buntu przeciwko dotychczasowej obyczajowości, a w Polsce również do walk o niepodległość kraju. Dzieło literackie zaczęto traktować jako spontaniczną ekspresję wewnętrznych przeżyć pisarza wobec świata, który go otacza, a dla jednostki stało się przede wszystkim medium umożliwiającym poznanie samego siebie<sup>3</sup>. Nie bez powodu epoka romantyzmu jest uważana za rewolucyjną, nie tylko pod względem artystycznym, ale i społecznym. Originalność twórczości romantycznej w końcu musiała wygasnąć, a jej stan-

---

<sup>1</sup> C. Zgorzelski, *Liryka romantyczna*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykova, Wrocław 2002, s. 473.

<sup>2</sup> B. Dopart, *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013, s. 39.

<sup>3</sup> C. Zgorzelski, *Liryka romantyczna*, s. 473.

dardy, powielane przez następujących po sobie epigonów epoki, stały się konwencją. Widać to także w *Elinie przy fortepianie*, utworze, który będzie przedmiotem tego artykułu.

Ludwik Korwin Dzbański (1817–1871) był jednym z tych romantyków, którzy nie są dziś dobrze znani i być może również niepopularni byli w swoich czasach. Prawdopodobnie był przedstawicielem tych XIX-wiecznych pisarzy, których Maria Janion nazywa „oswojonymi” – czyli charakteryzującymi się brakiem zaangażowania w sytuację panującą w kraju, miłością chrześcijańską, pokorą, wiarą, nadzieją i melancholią<sup>4</sup>. Można to wywnioskować z utworów poety, które nie tylko są przepełnione wartościami, ale mają charakter bardziej indywidualny niż zbiorowy – autor pisze utwory dotyczące jego osoby i otoczenia. Wątpliwe jest również to, by Dzbański utrzymywał się dzięki swojej twórczości. Wydał on bowiem tylko jeden szczupły tomik wierszy *Ściernie*, podpisany kryptonimem L.D. Połowę jego zawartości stanowią tłumaczenia poematów innych twórców, takich jak Goethe czy Schiller. Tomik, który pojawił się w 1865 roku, sprawia wrażenie zbioru wierszy pisanych „do szuflady” w ciągu całego życia poety i przekładów sporządzanych na jego własny użytek, a wydanych na kilka lat przed śmiercią w celu pozostawienia po sobie czegoś, co pozwoliłoby mu żyć w pamięci potomnych. Jeden z egzemplarzy, dostępny na platformie Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej, jest również opatrzony dedykacją autora dla bliżej nieznannej postaci – D. Straszewskiej<sup>5</sup>. Zawartość zbioru wskazuje nam natomiast, że autor, jak przystało na romantyka, nie przejmował się ustalonymi zasadami określonych gatunków lirycznych, jak np. układ rymów w sonecie. *Ściernie* są podzielone na cztery części, odpowiednio: *Tłumaczenia z niemieckiego* (41 stron), *Kilka sonetów* (4 strony), *Pieśni żalu i rozpaczy po stracie córki* (10 stron) i *Rozmaite wiersze* (27 stron). Cały zbiór zakończony jest następującą myślą Schillera: „Sąd od kobiety to uczucia siła;/ Jeżeli nie kocha, już cię potępiła”. Jednak mimo małej popularności autora, znikomej ilości jego własnych utworów oraz niskiej jakości większości dzieł, jeden z wierszy może wzbudzać większe zainteresowanie.

---

<sup>4</sup> M. Janion, *Poezja w kraju. Próba syntezy*, [w:] *Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, B. Zakrzewski i M. Dernałowicz, t. 1, Kraków 1975, s. 21–25.

<sup>5</sup> Zob. L. Dzbański, *Ściernie*, <http://www.dbc.wroc.pl/dlibra/docmetadata?id=8724&from=pubindex&dirids=183&lp=645>, dostęp: 09.07.2015. Wszystkie cytaty, o ile nie zaznaczono inaczej, pochodzą z tej wersji tekstu.

*Elina przy fortepianie* jest utworem zbudowanym z czterech czterowersowych zwrotek, gdzie każdy wers ma trzynaście zgłosek i kolejność rymów *aabb*. Jest to wspomnienie gry na fortepianie bohaterki lirycznej. Wywołała ona w autorze ogromne poruszenie, wciąż żywe i opisywane przez Dzbańskiego (co prawda w czasie przeszłym w pierwszych trzech zwrotkach, jednak w ostatniej stosuje on formę czasu teraźniejszego, co daje przekonanie o trwałości uczucia). Jednak kim jest Elina? Po przyjrzeniu się utworom zawartym w drugiej z czterech części *Ścierni* dowiadujemy się, że może ona być (ale nie musi) realną postacią, z którą autor musiał się rozstać. Od tego momentu Elina pełni w poezji Dzbańskiego rolę utraconej kochanki, tworząc tym samym model miłości romantycznej i pretekst dla jego twórczości. Jej grę porównuje w wierszu do „archanielskiej pieśni zbawienia”, ją samą zaś do kobiety-anioła, które to porównanie jest znamienne dla epoki romantyzmu. Według Doroty Nosowskiej może to być wynikiem kultu kobiecej niewinności<sup>6</sup>. Małgorzata Baranowska mówi zaś, że romantycy, poszukując prawdziwych uczuć, często przedstawiali kobiety z anielskimi atrybutami. Miały one za zadanie „wypełniać posłannictwo cierpienia, miłości, a przede wszystkim odczuwania i działania w ewangelicznej prostocie”<sup>7</sup>.

Motywy przewodnim *Eliny* nie jest jednak osobista anielskość, a jej niebiańska gra na fortepianie, która wprowadziła poetę w melancholijny nastrój. Muzyka, względem poprzednich epok, zyskała o wiele większe uznanie, a to dlatego, że romantycy, przez swój indywidualizm, pragnęli włączyć do swojej twórczości tę dziedzinę sztuki, która najlepiej odzwierciedlałaby ich filozofię oraz wartości. Poszukiwali medium, które zbliży ich do prawdy o świecie, kosmosie, człowieku, naturze i Bogu. To sprawiło, że literatura, stojąca dotąd na szczycie hierarchii sztuk, utraciła swoje uprzywilejowane miejsce. Nie oznaczało to jednak umniejszenia jej roli – nadal miała wysoką rangę, ale stawała się w tej chwili jedną z wielu dziedzin twórczości, które były traktowane na równi. Muzyka, malarstwo, teatr czy nawet taniec stały się tak samo ważnymi kategoriami, co literatura. Działo się tak, ponieważ teoretycy epoki romantyzmu zrozumieli – przez analizę poszczególnych dziedzin sztuki, że ich źródła są wspólne, przy czym zaliczali do nich m.in. natchnienie, które mogło pochodzić od Boga, natury czy też bezpośrednio z serca, jak również wyobraźnię, która została raz na zawsze pozbawiona kajdan klasycystycznej

---

<sup>6</sup> D. Nosowska, *Kobieta-anioł*, [w:] tejsze, *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2004, s. 182.

<sup>7</sup> M. Baranowska, *Anioł*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 26–28.

dyktatury, tym samym nie była już ograniczona sformalizowanymi nakazami<sup>8</sup>. Wraz z odczuciem pokrewieństwa sztuk, wspólnego źródła, odczuwano również potrzebę ich współdziałania ze sobą. Polski kompozytor Józef Elsner – nauczyciel samego Fryderyka Chopina – uważał za konieczność, by muzyka i literatura się ze sobą mieszały:

Muzyka z jednego co i poezja pochodzi źródła, tj. uczucia ludzkiego, i umie ona do niego przemawiać, i czyli to sama oddzielnie, czyli też z poezją, zawsze działa na nasze uczucia, podnosi wyobraźnię: językiem serca do serca przemawia<sup>9</sup>.

Według Alfreda Einsteina nie ma takiego poety romantycznego, który nie odczuwałby niedoskonałości swojego artystycznego narzędzia: „Jedynie muzyka poruszająca wszystkie głębie i rozsadzająca wszelkie formy, jest być może zdolna oddać najsubtelniejsze odcienie uczuć w całej ich bezpośredniości”<sup>10</sup>. Romantycy uważali również muzykę za rodzicielkę i źródło wszelkiej sztuki, a co za tym idzie, nadano jej nowe funkcje, tj. wytrącania z apatii i wprawiania w stan upojenia. Jednocześnie stawiała ona słuchaczom większe wymagania niż w poprzednich epokach, a i oni oczekiwali od niej czegoś więcej – nowych bodźców, silnych wrażeń, czy – wprost przeciwnie – ukojenia. Pragnęli, aby muzyka wprowadziła ich w „trans”. Szukali w ten sposób tego pierwiastka życia, który pragnęli odczuwać przez zmysł słuchu. Jedynie genialni twórcy potrafili otworzyć przed słuchaczami te sfery ich uczuć, które dotychczas pozostawały zamglone, tajemnicze i obce<sup>11</sup>. Doskonale rozumiał to Zygmunt Krasiński, który o muzyce mówił w czasie kulminacyjnej działalności Chopina następująco:

Jestem przekonany, że muzyka najwyższą jest mową ludzkości, łączą nas z zaświatem duchów, wyrażają wszystkie uczucia, na które słów nie mamy, na które przyczyn wynaleźć nie mogę. Muzyka jest to wyjęcie z siebie tego, co najwięcej Boskiego mamy i postawienie przed sobą<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> M. Strzyżewski, *Romantyczne strefy muzykalne*, Toruń 2010, s. 11–12.

<sup>9</sup> Cyt. za: M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 579.

<sup>10</sup> A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. Jarocińska i S. Jarociński, Kraków 2008, s. 27–28.

<sup>11</sup> Tamże, s. 48–51.

<sup>12</sup> Cyt. za: M. Tomaszewski, *Muzyka i literatura*, s. 579–580.

Nie tylko co do pozycji muzyki w ówczesnej kulturze romantycy byli zgodni. Można było również zaobserwować tendencje do szczególnego upodobania jednego instrumentu, którym był fortepian. Co prawda, dobór instrumentów, za pomocą których artysta próbował przekazać swe myśli, nieustannie się zmieniał, możemy jednak zauważyć pewną zależność, która polegała na coraz większym rozbudowywaniu orkiestry o kolejne instrumenty i na zmniejszaniu ich ilości w muzyce koncertowej i kameralnej. To, że fortepian zasługuje na miano „prawdziwie romantycznego”, wskazuje na jego popularność u najwybitniejszych twórców tejże epoki, czyli Wolfganga Amadeusza Mozarta, który napisał ponad dwadzieścia koncertów na fortepian, przy jedynie pięciu na skrzypce; Ludwiga van Beethovena, który przy jedynym skrzypcowym koncercie napisał pięć fortepianowych, czy Roberta Schumanna, który wprawdzie napisał po jednym koncercie dla fortepianu, wiolonczeli i skrzypiec, jednak, zdaniem Alfreda Einsteina, koncert fortepianowy znacznie przewyższa pozostałe. Fortepian dominuje także w twórczości Johannes Brahmsa, czy Felixa Mendelssohna<sup>13</sup>, nie oznacza to jednak, że grą na fortepianie parali się jedynie muzycy. Pisarze tacy jak Victor Hugo, Stendhal, Edgar Allan Poe, Honoré de Balzac, Charles Baudelaire, a także wielcy Polacy, jak Adam Mickiewicz, który nie tylko jest autorem kilku pieśni, ale również miał kiedyś pół żartem powiedzieć do Józefa Bohdana Zaleskiego: „literaturę i książki porzucę, na wsi osiadę i będę muzyki komponował”<sup>14</sup>; Juliusz Słowacki, który często w listach do matki zaznaczał swoją fascynację muzyką, czy Józef Ignacy Kraszewski – oni również pragnęli być kompozytorami. Jest to efekt poglądu na temat wspólnego źródła wszelkiej sztuki, o którym była już wyżej mowa. Z tego też względu wielcy kompozytorzy, jak Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Franciszek Liszt, Ryszard Wagner czy Fryderyk Chopin również pragnęli być poetami<sup>15</sup>. Popularność fortepianu miała swoje źródło w intymnym charakterze. Fortepian był doceniany również za walory wirtuozowskie, stał się prawdziwie romantycznym instrumentem<sup>16</sup>, dlatego też nie dziwi wybór Ludwika Dzbańskiego, za pomocą którego Elina objawia mu w wierszu swój kunszt, który z kolei doprowadza poetę do melancholijnych kontemplacji i wspomnień.

---

<sup>13</sup> A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, s. 211–212.

<sup>14</sup> A. Mickiewicz, *Dzieła*, t. XV, Warszawa 1955, s. 307.

<sup>15</sup> M. Strzyżewski, *Romantyczne strefy muzyczne*, s. 11–12.

<sup>16</sup> A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, s. 211.

Stan, do którego zostaje doprowadzony poeta, również jest zagadnieniem, któremu warto poświęcić trochę miejsca. Melancholia często jest stanem smutnej zadumy, w poezji zazwyczaj kojarzona z reakcją na poczucie zagrożenia danego prądu literackiego. Poeta w zamyśleniu przypomina sobie czasy własnej młodości, kiedy sztuka miała do zaoferowania więcej niż współczesna mu twórczość. Trzeba również pamiętać, że w owej zadumie nie chodzi o chęć przywrócenia utraconych czasów, ile o ich opłakiwanie<sup>17</sup>. Jednak w *Elinie przy fortepianie* nie wygląda to na powód melancholijnego nastroju autora, ponadto nie wyraża on nigdzie przywiązania do romantycznej tradycji literackiej. Utwory Dzbańskiego sprawiają wrażenie, jakby nie poruszał on problematyki, która wychodziłaby poza zakres jego własnej osoby, co za tym idzie jego melancholijny stan zostałby wywołany przez chęć powrotu do przeszłości, w której mógł żyć ze swoją romantyczną kochanką. Chciał powrócić do czasów, w których słyszał melodię graną przez Elinę. Poeta, z tego co widać w *Tłómaczeniach z niemieckiego*, cenił sobie twórczość Schillera. Tenże o melancholii pisał w taki sposób:

Melancholia cechować ma spojrzenie człowieka dojrzałego na stan dziecięcy, wzruszający nieograniczoną, a dla kogoś w pełni ukształtowanego już nieosiągalną, potencjalnością<sup>18</sup>.

Tak więc melancholijny zwrot ku minionym czasom wiąże się z nostalgią i żalem za tym, co minęło, co zostało utracone bezpowrotnie, a co ponad wszystko poeta pragnie odzyskać<sup>19</sup>. Tym, za czym tęskni autor, może być jego młodość, a jeżeli przyjmiemy, że Elina jest reprezentantem realnej osoby z przeszłości poety, może to być wyraz tęsknoty za ukochaną. Może w gruncie rzeczy Dzbański nie chciał pisać utworów trudnych do rozszyfrowania, mających drugie dno, a pragnął oddać hołd tym, którzy ukształtowali go jako człowieka? Z pewnością nie uważał siebie za wybitnego poetę, czy też za wieszczę narodowego, bo jeżeli by tak było, to opublikowałby swoje utwory już wcześniej, za czasu swojej młodości, do której tak chętnie w swojej poezji wraca.

---

<sup>17</sup> M. Siwiec, *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu*, Kraków 2012, s. 43.

<sup>18</sup> Tamże, s. 45.

<sup>19</sup> Tamże, s. 56.

Młodość romantyczna jest w epoce traktowana nie jako kategoria biologiczna, czy socjologiczna, ale konstrukcja ideologiczna o własnym programie. Jest ona niejako realizacją autentyczności, niesie w sobie nadzieję na rewaloryzację wszystkich wartości najwyższej cenionych przez romantyków. Utożsamiana jest z aspektami epoki, które są dla niej typowe, tj. uczuciem, wiarą, sercem, miłością, braterstwem, a także z ludem: jego prostotą, światem wierzeń i „prawd życiowych”<sup>20</sup>. W przeciwieństwie do filozofii oświecenia, która ceniła sobie mądrość płynącą z doświadczenia, romantyzm przyznaje szczególną kulturową rolę młodości. Wiąże się to z przekonaniem o jej niezachwianej postawie krytycznej wobec świata, utożsamia młody wiek z ideą postępu i romantyczną ideą narodu. Młode pokolenie romantyków uświadomione jest w swojej historycznej roli, jest zbuntowane, nastawione na wystąpienia i manifestacje<sup>21</sup>. Jednak względu na nikłą ilość informacji biograficznych nie można stwierdzić, czy Dzbański spełniał wyżej opisany model romantycznego młodzieńca. Nawet w *Zbiorze poetów polskich XIX wieku* redagowanym przez Pawła Hertza w latach 1959–1975, w którym pojawia się omawiany tu wiersz Dzbańskiego, badacz omija opis biograficzny pisarza, ograniczając się jedynie do roku urodzenia i dokładnej daty śmierci. Idąc dalej – na darmo możemy szukać jego nazwiska w bibliografiach zbiorowych, jak *Nowy Korbut* czy *Dawni pisarze polscy*, nie znajdziemy też jego sylwetki w *Słowniku biograficznym XIX wieku*, ani w indeksie nazwisk jakiegokolwiek podręcznika do historii literatury romantyzmu. Taki sam efekt da nam wpisanie jego nazwiska w wyszukiwarce internetowej (jedyną pozycją, która nam się ukaże, będzie tomik jego autorstwa na stronie Dolnośląskiej Biblioteki Cyfrowej). Jedyne źródło, z którego można zaczerpnąć wiedzę na jego temat, to tomik poezji, wobec tego tezy o jego młodości i nastawieniu do współczesnej mu rzeczywistości pozostają jedynie hipotetyczne, wywnioskowane na podstawie jego utworów. Ironicznie, z powodu wymienionych przeze mnie okoliczności, życie Dzbańskiego spełnia regułę tak bardzo cioną w literaturze epoki romantyzmu – niedopowiedzenia i tajemniczości.

Inne ciekawe zagadnienie, które ma związek z *Eliną przy fortepianie*, dotyczy zbioru wierszy, który wydany został dziewięćdziesiąt lat po śmierci poety – *Zbiór poetów polskich XIX wieku*. Paweł Hertz, zawierając w swojej antologii omawiany tu wiersz, nie wykonał wiernej kopii utworu Ludwika Dzbańskiego i ominął ostatni wers liryku. W takiej sytuacji pytanie

<sup>20</sup> M. Janion, *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007, s. 38.

<sup>21</sup> M. Piwińska, *Młodość*, [w:] *Słownik literatury polskiej XIX wieku*, s. 566.

brzmi: czy było to zamierzone działanie badacza, czy może błąd w sztuce? powszechnie zwykło się uważać, że taka ingerencja w tekst, zamierzona czy też nie, jest błędem, a to z tego względu, że nie przekazuje w pełni tego, co autor miał na myśli. Można to jednak zinterpretować jako działanie w celu zatarcia niedopowiedzeń w ostatniej zwrotce tekstu. Przyjrzyjmy się bliżej feralnej ostatniej strofie utworu bez ostatniego wersu:

Tyś grała coraz rzewniej, a twoja muzyka  
Tak silnie mnie owłada i tak mnie przenika,  
Że się wrazi w me smętne, samotne dumania.

Jak widzimy, wiersz nie traci na tym semantycznie, brakuje jedynie późniejszego porównania: „Jak owdowiała przyjaźń po chwili rozstania”. Nie wywołuje to poczucia niedopowiedzenia, które z pewnością odczuwalibyśmy przy braku więcej niż jednej linijki. W ostatnim wersie autor porównuje smutną muzykę Eliny do „owdowiałej przyjaźni”. Obydwie te rzeczy w taki sam sposób doprowadzają autora do wzruszenia, jednak skąd to porównanie? Jak się okazuje, niemożliwe jest zrozumienie w pełni owego wersu bez zapoznania się z dwoma z wcześniejszych utworów poety. Pierwszy z nich jest zatytułowany *Wstęp*; autor opisuje w nim swoje rozstanie z Eliną. Pragnie, by dała mu ona na pamiątkę przyjaźni „listek od róży nadziei zielony” i obiecuje, że odda go wraz ze swoim powrotem. Jednak w sonecie *Pożegnanie* ich relacje komplikują się, zakochany Dzbański zostaje odrzucony przez Elinę, która okazuje się mężatką. W efekcie poeta żegna się na zawsze z obiektem swoich westchnień, kończąc tym samym ich przyjaźń. Ta sytuacja, tak podobna do tej z *Cierpień młodego Wertera*, pomaga nam zrozumieć, że „owdowiała przyjaźń po chwili rozstania” jest przyjaźnią autora z liryczną bohaterką. Czy w takim razie Paweł Hertz dobrze zrobił, pomijając go? Wydaje się, że nie, ponieważ jest to nieodłączna część utworu, zapis autorskiej myśli, który nie powinien podlegać aż tak daleko idącym modyfikacjom.

Zdarzali się poeci, którzy wydawali swoją poezję, bo myśleli, że są wielcy, byli też tacy, którzy po prostu chcieli na niej zarobić. Poezja Ludwika Korwina Dzbańskiego natomiast wydaje się być efektem zamiłowania do literatury samej w sobie. Może nie były to wiersze najwyższych lotów, na dodatek ukazały się w okresie, gdy epoka romantyków chyliła się ku upadkowi, nadchodzili inni młodzi twórcy, nowe koncepcje, wzorce. W tym samym roku, w którym ukazały się *Ściernie*, Cyprian Kamil Norwid, w przedmowie do *Vade-mecum*, napisał:



Poezja polska, wedle mojego uznania, znajduje się w krytycznej chwili. [...] W ogóle literatury naszej moralności zbyt szczupłym są zastępem, dlatego że położenie narodu daje więcej folgi głosom o prawa wołającym niżli zajmującym się obowiązkami. [...] Jednym słowem, myślę, że przejdziemy do epoki nowej – i śmiałybym powiedzieć normalniejszej; poezja albowiem jako siła wytrzymuje wszelkie warunki czasów, ale nie wytrzymuje ich zarówno jako sztuka<sup>22</sup>.

*Elina przy fortepianie* jest jeszcze przedstawicielką starego modelu poezji; nie ma tu co prawda nawoływań o zabarwieniu narodowych dążeń niepodległościowych, ale nie ma też owej dydaktyki, o którą Norwid zabiega w przedmowie do swojego dzieła. Inną sprawą jest fakt, że wiersz ten nie jest nadzwyczajnie wielki, jednak ma w sobie coś pięknego, wybija się spośród innych utworów poety. Może i Ludwik Korwin Dzbański nie odznaczył się niczym szczególnym w historii polskiej literatury, prawdopodobnie niewielu (o ile ktokolwiek) sięgnie jeszcze po tomik *Ściernie*, ale mimo wszystko *Elina przy fortepianie* jest kolejnym dowodem na to, że epoka romantyzmu w Polsce była przede wszystkim okresem wrażliwości, wzruszeń i wielkich uczuć.

### Bibliografia

- Dopart B., *Polski romantyzm i wiek XIX. Zarysy, rekonstrukcje*, Kraków 2013.  
Dzbański L., *Elina przy fortepianie*, [w:] tegoż, *Ściernie*, Rzeszów 1865.  
Einstein A., *Muzyka w epoce romantyzmu*, przeł. M. Jarocińska i S. Jarociński, Kraków 2008.  
Janion M., *Gorączka romantyczna*, Gdańsk 2007.  
*Literatura krajowa w okresie romantyzmu 1831–1863*, red. M. Janion, B. Zakrzewski i M. Dernałowicz, t. 1, Kraków 1975.  
Norwid C., *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 2003.  
Nosowska D., *Słownik motywów literackich*, Bielsko-Biała 2004.  
Siwiec M., *Romantyczne koncepcje poezji. Poeta i Muza – relacja w stanie kryzysu*, Kraków 2012.  
*Słownik literatury polskiej XIX wieku*, red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa, Wrocław 2002.  
Strzyżewski M., *Romantyczne strefy muzykalne*, Toruń 2010.

---

<sup>22</sup> C. Norwid, *Vade-mecum*, oprac. J. Fert, Wrocław 2003, s. 8–9.

**Słowa kluczowe:** Ludwik Korwin Dzbański; *Elina przy fortepianie*; Muzyka; wiek XIX; Romantyzm; nieznani poeci

**Keywords:** Ludwik Korwin Dzbański, *Elina przy fortepianie*, Music, XIX century, Romanticism, forgotten poets

### Abstrakt

Artykuł jest analizą i interpretacją wiersza nieznanego poety, Ludwika Korwina Dzbańskiego, *Elina przy fortepianie*. W ramach interpretacji scharakteryzowany został romantyczny pogląd na sztukę, rola muzyki, znaczenie młodości oraz uczucie melancholii. W pracy przybliżony zostaje cały tomik autora, *Ściernie*, wraz z pewnymi ustaleniami natury edytorskiej. Autor próbuje uwypuklić konwencjonalność, w jaką popadła literatura romantyzmu u kresu epoki, oraz nieoryginalność standardów powielanych przez epigonów. Głównym celem jest jednak przybliżenie twórczości anonimowego, piszącego „do szuflady” poety, który postanowił na kilka lat przed śmiercią opublikować swój dorobek.