



Iron Ch. Waverley Bridge St Giles Church Bank of Scotland Assembly Hall Mound Tunnel Castle

SCOTT MONUMENT

PUBLISHED BY D. R. SUTHERLAND, 95, SOUTH BRIDGE & 21, HANOVER STREET, EDINBURGH

FOUNDED 15th AUGUST 1840, FINISHED 15th AUGUST 1846, HEIGHT 200 FEET 6 IN! COST £16000, ARCHITECT GEORGE M. KEMP, SCULPTOR OF STATUE JOHN STEEL, BUILDER DAVID LIND.

Handwritten French text, likely a letter or note, with some corrections and crossed-out lines. The text is written in cursive and includes phrases like 'Je vous remercie bien de vos bonnes lettres' and 'elle ne s'est pas encore présentée'.

Chopin intymny...

Kilka refleksji o *Dzienniku Stuttgartarckim* kompozytora

Maria Janion i Maria Żmigrodzka umieściły Fryderyka Chopina wśród romantycznych bohaterów egzystencji. Kompozytor dzięki biografii utrwalonej przede wszystkim w korespondencji został tym samym nobilitowany na literackiego herosa. Zastanawia już sformułowanie „bohater egzystencji”¹, bo właściwie każdy człowiek (nie tylko postać literacka) jest podmiotem, a zarazem bohaterem własnego życia, a także egzystencji innych ludzi – czasem nawet wiodącym, pierwszoplanowym. W przypadku osobowości tak znaczących jak Chopin jego los – w tym biografia twórcza – determinowała biografie wielu, również całkiem mu nieznanym jednostek. Można by więc przekornie powiedzieć, że autor mazurków był bohaterem nie tylko własnej, ale i wielu cudzych egzystencji.

Recepcja dorobku piśmiennego Chopina paradoksalnie nie jest bogata i – tak jak w przypadku chociażby korespondencji Adama Mickiewicza – stanowi swoiste dzieło niedoczytane. Listy autora mazurków są oczywiście znane i opracowane edytorsko – ostatnio ukazała się ich nowa edycja krytyczna². W dalszym ciągu traktowane są jednak – podobnie właśnie jak epistolografia autora *Dziadów* – przede wszystkim jako dokument biograficzny, księga cytatów, a nie dzieło zwarte, całościowy tekst na podobieństwo bloków korespondencyjnych Zygmunta Krasińskiego czy Juliusza Słowackiego. Wynika to oczywiście z wielu powodów, głównie z tego, że Chopinem zajmują się zwłaszcza muzykolodzy, którzy rzadko patrzą na zbiór epistolarny wielkiego muzyka jak na tekst literacki. Ale drugi powód jest dość zaskakujący. Mimo fascynacji jego listami wielu poetów i pisarzy (Henryk Sienkiewicz, Kazimierz Wierzyński, Jarosław Iwaszkiewicz...) ³ odmawiano im wielokrotnie wartości estetycznej lub ją ignorowano. Autor *Brzeziny* podawał nawet w wątpliwość sens zajmowania się nimi od strony estetycznej. Podobnie sądził i Ryszard Przybylski, pisząc w *Cieniu jaskółki*, że:

[...] kiedy [Chopin] załatwiał korespondencję, nie był pisarzem, ponieważ nie pracował nad słowem, nie respektował żadnych pisarskich czy technicznych norm, takich jak kompozycja lub gatunek, których przestrzegał dajmy na to Juliusz Słowacki⁴.

Sąd to bardzo radykalny. Wystarczy posłuchać fragmentu listu Chopina do George Sand z Nohant z 2 grudnia 1844 roku: „Pani ogródek jest pod śniegiem, wygląda jakby był z cukru, przypomina łąkę, gronostaje, ser ze śmietaną, ręce Solange i zęby Maurycego [...]”⁵. Albo i wcześniejszego o kilka lat listu do przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego: „Żyjesz, czujesz, jesteś żyty, jesteś czuty przez innych, więcej jesteś nieszczęśliwo-szczęśliwy. Ja Cię rozumiem, twojego ducha przenikam i... uściśnijmy się, bo już nie można więcej mówić”. W tym samym liście (przycitam ten fragment w związku z imputowaną Chopinowi słabą świadomością językową) kompozytor skarży się na siebie i swój styl: „[...] słowa posiłkowego za często używam”⁶. I jeszcze można przywołać lakoniczne, jak to zwykle u Chopina bywa, zakończenie listu pełnego dyspozycji i zadań dla Juliana Fontany dotyczących obstawiania kompozytorowi nowego mieszkania w Paryżu:

Każ także, moje Kochanie, w nowym mieszkaniu, kiedyś taki sprawny człowiek, żeby mi żadne czarne myśli ani duszące kaszle nie przychodziły – pomyśl, że bym był dobrym – i zmieć mi, jeśli możesz, wiele epizodów przeszłości. Nieźle by było także, że bym kilka lat wielkiej ukończonej pracy zastał. Zobligujesz mnie bardzo tym – jako też, jeżeli sam odmłodniejesz albo zrobisz, że się nie urodzimy.

Twój
Stary⁷

To jednak chyba jest epistolarna literatura, której autorowi trudno odmówić wrażliwości na słowo, świadomych strategii estetyzujących i pisarskiego talentu. Dlatego warto i trzeba po latach zweryfikować myśl Marii Janion i Marii Żmigrodzkiej, że „lektura pism pozostawionych przez Chopina sprawia wrażenie tak przejmujące może dlatego, że [kompozytor] nie chciał, czy też nie umiał posługiwać się słowem [...]”⁸. Nieco inaczej rzecz ujmuje Maria Cieśla-Korytowska, pisząc, że kompozytor „pisywał znakomite literacko listy”⁹. Wydaje się więc, że Chopin umiał, a nawet

chciał pisać o swoich przeżyciach, odczuwaniu rzeczywistości i potrafił nader sprawnie posługiwać się słowem. Podmiotowi jego listów nieobce były postawy autokreacji, stylizacji, także gry z wyuczoną listową konwencją. Muzyka, choć w jakiejś mierze kompensowała słowo, nie wydawała się wielokrotnie kompozytorowi wystarczającym sposobem komunikacji międzyludzkiej. „Fortepianowi gadam to, co bym tobie był i nieraz powiedział” – pisał do Tytusa Woyciechowskiego do Poturzyzna 3 października 1829 roku¹⁰. A więc to instrument był substytutem łąkającego prawdziwej rozmowy Chopina, nie zaś – jak się powszechnie w jego legendzie biograficznej przyjmuje – muzyka substytuowała niegodne i ograniczające słowo. Na emigracji kompozytor wiele razy utyskiwał, że nie ma się komu „wyjęzyczyć”¹¹ – muzyka nie mogła zatem zastąpić mu w pełni „porządnej” rozmowy. Listy stanowią nawet czasem wyrafinowany stylistycznie dokument wrażliwej osobowości i talentów literackich Chopina, a nade wszystko,

co już możemy wiązać z kulturą romantycznego listu, substytut wytęsknionego bezpośredniego „gadania”. Zapisywane obserwacje obyczajowe, portrety ludzkie, w tym głębokie treściowo, choć czasem ujmowane w lakonicznej formie, autoanalizy, wiwiskacje własnych nastrojów i emocji pozwalają

patrzeć na Chopina właśnie jak na romantyczny podmiot przeżywający. Zdomowione wśród badaczy przekonanie o Nieliterackim Chopinie wymaga więc rewizji i nowego spojrzenia. Żeby zresztą ocenić i docenić wartość artystyczną, ale też antropologiczną, kulturową „listującego” kompozytora, jego korespondencję trzeba przeczytać nie fragmentarycznie, jako jedynie „klocki konstrukcji biograficznej”, w sposób „skolonizowany”¹², ale jako odrębne, całościowe, samoistne dzieło – romantyczną powieść epistolarną, tak jak czyta się od lat listy Zygmunta Krasińskiego, blok epistolarny do matki Słowackiego, a ostatnio także listy Mickiewicza, traktowane również przez lata jako Nieliteracki, źródłowy jedynie dokument biograficzny autora *Dziadów*. Tymczasem listy Chopina, podobnie właśnie jak korespondencja Mickiewicza, to kolejny przykład „niedoczytanego dzieła”, domagającego się nowych ram interpretacyjnych. Sądę, że współczesna wrażliwość czytelnicza, nawykła choćby do szczególnej estetyki dokumentu, prowadzi do odkrycia wielorakich, także artystycznych wartości listów Chopina: egzystencjalnych, filozoficznych nawet, wreszcie artystycznych. Wiele metaepistolarnych, autokomentujących własne listowanie wtrąceń, które Chopin czyni w korespondencji, świadczy o tym, że był on nadawcą tyleż szczerym, co świadomym konwencji listowych,

i tego, że je czasem przekracza. Nadawcą w dodatku żonglującym różnymi odmianami języka, budującego swój (na ile świadomie?) idiolekt bogaty w przeróżne, czasem wyrafinowane środki stylistyczne. Kiedy ogląda się te listy w perspektywie kultury epoki, w kontekście romantycznych stylów zachowań, antropologicznych wzorców, widać, jak bardzo Chopin jest zrośnięty ze swoim czasem, ale też indywidualny i osobny, podobnie zresztą jak większość wybitnych osobowości epoki.

Na pewno jego szczególną, odbijającą się w listach podmiotowość, to, jak przeżywał i zapisywał swój świat, można i trzeba badać w perspektywie innych listów, ale i memuarów z epoki. Szczególnym świadectwem romantycznej wrażliwości kompozytora jest tzw. dziennik stuttgartski, cytowany nieomal przez wszystkich badaczy, który dotychczas nie był poddany całościowemu oglądowi jako szczególny zapis romantycznego przeżywania świata, dokonany jednak nie przez artystę pióra, lecz wybitnego muzyka. Tymczasem przecież, o czym wiedzą etnomuzykolodzy, istnieje ścisły związek między językiem kompozytora, sposobem, w jaki nie tylko odczuwa, ale językowo przeżywa i zapisuje świat, a jego muzyką. Ferdynand Hoesick, powołując się na świadectwo Ferenc Liszta, pisał, że właśnie dlatego Chopin „najwięcej spodziewał się po tych swoich uczniach i uczennicach, w których żyłach płynęła polska krew”¹³, którzy po prostu mówili po polsku. Chodzi tu o zależność między np. rytmem oberka-mazurka na dwa a systemem akcentowym polszczyzny, a więc o nie zawsze łatwo uchwytny związek między językiem polskim, w którym Chopin się wyraża, jego prozodią, a utworami muzycznymi. Tę zależność widzieli zresztą już kompozytorowi współczesni – choćby jego nauczyciel muzyki Józef Elsner, autor ciekawej pracy o języku polskim¹⁴. A że Chopin był twórcą na wskroś romantycznym, jego postawa wyrażała się także potrzebą autoanalizy stanów emocjonalnych, samooglądu własnej duszy za pomocą języka. Choć na zewnątrz był człowiekiem raczej powściągliwym (również w listach), w pisaniu dla siebie raptularzowym, intymnym ujawniał zaskakujące treści własnego „ja” w samowrotnym, soliloquicznym przekazie, jakim są np. sztambuchowe zapiski młodego kompozytora z lat 1829–1831.

Zajmuje nas tu pamiętnik, w którym Chopin notował różne myśli i zbierał – jak na sztambuch przystało – wpisy od przyjaciół z lat 1829–1831. Pierwszy opisał go i we fragmentach upublicznił prawdopodobnie Stanisław Tarnowski w 1871 roku w szkicu *Kilka słów o Chopinie*¹⁵. Był to „mały pular, rodzaj albumu, w którym Chopin zapisywał niekiedy i od niechcienia różne zdarzenia, jakie mu się przytrafiły, i różne myśli, jakie mu przechodziły przez głowę [...]”¹⁶. Chaos

zapisków, niesprecyzowane, rzucone w pośpiechu myśli, tak mocno przecież powiązane stylem wypowiedzi z ówczesnym stanem umysłu młodego kompozytora, nie wzbudziły entuzjazmu Tarnowskiego, choć intrygują współczesnego badacza dziewiętnastowiecznych tekstów, nawykłego do lektury dzieł w ruchu, brulionowych posthumów, do poetyki fragmentu i urwanej myśli. Z jednej strony traktowany już przez współczesnych Chopinowi jak szczególna relikwia nie doczekał się nigdy filologicznie uporządkowanego opisu.

Tarnowski jedynie notuje, że dzienniczek był mały, pisany ołówkiem, na pożółkłych kartkach... Już zresztą dzieje tej niewielkiej książeczki są same w sobie wyjątkowo ciekawe. Chopin otrzymał dzienniczek przed wyjazdem z Polski od przyjaciół. Wkrótce po jego śmierci został przekazany – z zastanawiającą łatwością, ze względu na bardzo osobisty charakter zapisków – przez siostrę Ludwikę Jędrzejewiczową malarzowi i przyjacielowi muzyka Teofilowi Kwiatkowskiemu. Ten podarował sztambuch pianistce Marcelinie Czartoryskiej, ulubionej uczennicy autora *Bacarolli*, wybitnej wykonawczyni jego utworów. Tarnowski na początku lat dziewięćdziesiątych XIX wieku otrzymał go do wglądu zapewne właśnie od Czartoryskiej, choć nigdzie tego wprost nie odnotowuje. Niedługo potem dzienniczek na wiele lat znikł z chopinologicznego obiegu. Uważany za zaginiony, wypłynął na światło dzienne dopiero w 1932 roku. Przez lata, nie wiadomo, z jakich przyczyn, w tajemnicy przechowywała go rodzina Grocholskich, aby w 1938 roku po długich negocjacjach przekazać sztambuch na własność Biblioteki Narodowej w Warszawie, gdzie spłonął w gmachu Biblioteki Krasińskich w 1944 roku. Znamy go więc tylko z przedwojennych odpisów, w tym sporządzonej być może na zlecenie edytora listów Chopina Bronisława Sydowa fotokopii z lat trzydziestych, którą dziś można oglądać w warszawskiej bibliotece Towarzystwa im. Fryderyka Chopina¹⁷. Badacz i powojenny edytor tekstu, muzykolog Jerzy Smoter, skarżył się jednak na niedokładności, sprzeczności przedwojennych odpisów i właśnie zadziwiająco nonszalancję miłośników Chopina (w tym i Sydowa!), z których „żaden nie podał precyzyjnie kolejności wpisów na kartach albumu ani też jego wymiarów”¹⁸. Możemy jedynie przypuszczać, sądząc z fotokopii, że miał wymiary ok. 17 × 23 cm, był oprawiony w granatowe płótno, zawierał dwadzieścia cztery karty (zliczył je, wedle edytora, najprawdopodobniej pierwszy jego właściciel – malarz Kwiatkowski). Wiadomo też, że jedna karta wśród innych pożółkłych stron, ta, na której znajdował się wpis pierwszej miłości Chopina, Konstancji Gładkowskiej, miała znaczący różowy kolor¹⁹. W uwagach

do pierwszej, całościowej, krytycznej edycji *Korespondencji Fryderyka Chopina* Sydow, który jeszcze przed wojną oglądał sztambuch, pisał również o „nieliczbowanych” kartach albumu. Faksymile i fotokopia pokazują, że podobnie jak w przypadku *Raptularza* Słowackiego, na niektórych stronach znajdowały się wakaty, niektóre były wypełnione tylko w części, niektórych po prostu brakowało. Jak na sztambuch-pulares z epoki przystało, notesik Chopina zawierał wpisy przyjaciół, rysunki, przeróżne znaki pamięci. Szybko jednak stracił z woli jego właściciela taki konwencjonalny sztambuchowy charakter i zaczął pełnić (na bardzo krótko zresztą) funkcję dziennika – brulionu myśli. Przeobrażenie modnego sztambucha w dziennik intymny dokonało się wiosną 1831 roku w okolicznościach znaczących. Chopin zareagował mocno na niepokojące wieści z kraju o insurekcji listopadowej, a potem kryzysy powstańcze, zwłaszcza boleśnie lamentował na upadek Warszawy i na własną nieprzystającą do politycznych okoliczności sytuację życiową – coraz bardziej wziętego koncertmistrza. To właśnie fakty historyczne wywołają w kompozytorze erupcję pisarską. Pierwszy wpis dziennika z kwietnia 1831 roku zaznacza ten dysonans i dysharmonię wewnętrzną:

Już dzienniki i afisze ogłosiły mój koncert za dwa dni dać się mający, a jak gdyby nigdy być nie miał, tak mnie to mało obchodzi. Nie słyszę komplementów, które mi się coraz głępszymi wydają [...], chce mi się śmierci – i znów chciałbym rodziców widzieć. Jej obraz przed moimi oczyma – zdaje mi się, że jej nie kocham, a przecież z głowy nie wychodzi [...]²⁰.

Wewnętrzna konstelacja podmiotu ułożona ze smutku, z nostalgii, tęsknoty za najbliższymi, rozterek miłosnych zostaje zapisana w krótkich, dynamicznych frazach: „[...] to, co dawniej wielkim mi się zdawało, dzisiaj zwyczajnym – dzisiaj niepodobnym – nadzwyczajnym – za wielkim – za wysokim”²¹. Zapiski wiedeńsko-stuttgarckie dokumentują metamorfozę młodego Chopina, chwytają niejako w locie i narodziny jego nowej tożsamości, i skomplikowany proces konstituowania nowego siebie. „Dziwno mi – smutno mi – pisze 1 maja Chopin – rady sobie nie wiem – czemuż ja sam!”²² Autentyczność zapisu wrażeń wewnętrznych, ich naturalność i swoista nagość łączy się jednak z manierą przekazu, nieco jeszcze na początku dziennika sentymentalną:

Przekonanie o nieliterackim Chopinie wymaga rewizji i nowego spojrzenia

Dziś było ślicznie na Praterze – notuje Chopin dalej – mnóstwo osób – nieobchodzących mnie wcale – zieloność uwielbiałem – zapach wiosenny – ta niewinność w naturze przypominała mi dziecinne uczucia moje – na burzę się zebrało – wróciłem – burzy nie było, tylko mnie smutek ogarnął – dlaczego?²³

W tym fragmencie nie trudno uchwycić sentymentalną wrażliwość na budzącą się do życia naturę, ale już i romantyczny idiom: samotności, smutku, poczucia alienacji i rażącego dysonansu między stanem natury a „ja” wewnętrznym (jakby odwrotność zabiegu psychizacji natury) oraz typowego dla czytelnika pism Jean-Jacques’a Rousseau kultu dzieciństwa. Chopin zaczyna też bardzo wnikliwie obserwować swoje istnienie. Zapiski ze sztambucha, który na krótko przyjął rolę dziennika, to taka właśnie hermeneutyka własnego bycia, tym ciekawsza, że w stosunku do lakonicznych (choć czasem

bardzo przejmujących) zapisków o sobie z listów, tu analizy są rozległe, znaczone wieloma pytaniami (częste „nie wiem”, „dlaczego”), refleksjami natury filozoficznej. Na naszych oczach konstituuje się w notatkowych zapiskach romantyczna osobowość Chopina – przeżycie historii,

otaczającego świata łączy się w dodatku ze szczególną cezurą biograficzną. „Już trzeci krzyżyk zacząłem” – powie Chopin we fragmencie z 1 maja i jeszcze napisze w związku z tym: „[...] nie wiem, czego mi brak”.

Chopin notuje siebie. Ale możemy pytać, po co i z jaką świadomością. Czy zapiski te mają charakter terapeutycznego samooglądu, czy młody kompozytor pisze, by przeglądać się w lustrze własnych przeżyć, zerwać zasłonę milczenia także wobec samego siebie? Czy też zapiski te są znakiem jakichś strategii autokreacyjnych? Intencja notatek, dziś przecież niedocieczona, stanowi tajemnicę, jako że już nigdy więcej na kartach dzienniczka kompozytor nie podjął próby intymnych zwierzeń przed sobą. Sztambuch na następnych stronach pozostał pusty. Może ten krótkotrwały eksperyment soliloquiczny był jedynie próbą zastosowania lekturowych konwencji, odbiciem mody związanej z literaturą epoki na wiwisekcje własnego „ja”?

Ostatni, najdłuższy fragment zapisu również z 1831 roku, aczkolwiek bez daty dziennej, był cytowany najczęściej ze względu właśnie na okoliczności historyczne bolesnych wynurzeń (wieści o wzięciu Warszawy), ale i na iście Konradowy ton buntu wobec Boga, w który uderza tu Chopin. Zapis na karcie 14 bez daty dziennej rozpoczyna się od słów:

Stuttgard. Dziwna rzecz! To łóżko, do którego idę, może już niejednemu służyło umierającemu, a mnie to dziś nie robi wstrętu! Może niejednen trup leżał i długo leżał na nim? – a cóż trup gorszego ode mnie? – Trup także nie wie nic o ojcu, o matce, o siostrach, o Tytusie! – Trup także nie ma kochanki – nie może się rozmawiać z otaczającymi go swoim językiem! – Trup taki blady jak ja. Trup taki zimny jak ja teraz na wszystko zimnym się czuję. Trup już przestał żyć – i ja już żyłem do syta

– powie trzydziestoletni *puer senex*, by kontynuować: „[...] do syta? A czy trup syty życia?”²⁴.

Rozważania nad strupiałością własnego „ja” godne tana-tycznego Krasińskiego²⁵ czym jednak są? Skąd taka stylistyka u Chopina? Z wnętrza? Z lektur? Z tzw. ducha epoki? W tym fragmencie rzeczywiście najpełniej w literackiej twórczości kompozytora daje się słyszeć owo ego negatywne, kłopot z samym sobą, wyrażany oczywiście w sposób dość konwencjonalny (porównanie żywego do trupa ma długą tradycję). Nade wszystko jest świadectwem i refleksyjnością, i nadwrażliwością kompozytora, ale też tego, że został ukształtowany silnie przez kulturę literacką epoki i miał podstawowe doświadczenie romantycznego podmiotu (nieszczęśliwa miłość, utrata ojczyzny i kochanki, domu rodzinnego, poczucie samotności, wygnania i niezrozumienia). Ryszard Przybylski przy okazji analizowania powyższego fragmentu wprowadza w odniesieniu do Chopina kategorię *homo absconditus* – człowieka ukrytego, w którym serce było „tajemniczą warownią tożsamości”²⁶. „Jest to – powie badacz – zupełnie wyjątkowy dyskurs o trupie”²⁷. Ale właśnie wobec tekstów innych romantyków (nasuwa się uporczywie skojarzenie z wierszem Mickiewicza *Gdy tu mój trup...*) dyskurs ten nie tyle jest wyjątkowy, ile znaczący, bo pokazuje, że doświadczenie Chopina trzeba rozpatrywać i rozumieć przez pryzmat paralelnych doświadczeń innych romantycznych bohaterów, że nie da się go pojąć bez literackiego kontekstu.

Ale nie tylko przecież to, co pisali romantyczni twórcy, może stanowić kontekst dla Chopina. Może być i całkiem odwrotnie. W zapiskach stuttgarckich poczynionych na stronie 21 dziennika Chopin notuje już po otrzymaniu wieści o klęsce powstańczej Warszawy:

Pisałem poprzednie karty nic nie wiedząc – że wróg w domu. [–] Przedmieścia zburzone – spalone – Jaś! – Wiluś na wałach pewno zginął – Marcela widzę w niewoli – Sowiński, ten pocziwiec, w ręku tych szelmów! – O Boże jesteś ty! – Jesteś i nie mścisz się! – Czy

jeszcze ci nie dość zbrodni moskiewskich – albo – alboś sam Moskał!²⁸

Fragment ten przez Janion, Żmigrodzką i Przybylskiego, ale i chopinologów, był zestawiany wiele razy z odpowiednimi ustępami *Wielkiej Improwizacji*. Tyle że słowa te Chopin zanotował, zanim *Dziady* drezdeńskie ujrzały światło dzienne. Może to znaczyć, że drastyczne oskarżenia, które Konrad rzuca pod adresem Stwórcy (a Chopin poszedł dalej niż Mickiewiczowski bohater, nazywając Boga Moskałem), musiały być konwencjonalne i mieć utrwaloną tradycję. Nie chodzi tylko o rozważaną przez Bogusława Doparta biblijną tradycję wadzenia się z Bogiem²⁹, ale nieomal współczesną Chopinowi i Mickiewiczowi ideę postrzegania w Stwórcy tyrana. Problem ten podjął już Wacław Kubacki, pisząc o arcydramacie Mickiewicza. Badacz skojarzył związek między głoszonym przez osiemnastowiecznych myślicieli absolutyzmem politycznym i obecną w *Dziadach* ideą Boga – teokraty³⁰. Argumenty Chopina przeciw Bogu, podobnie jak Konrada, są argumentami z niesprawiedliwości, niewinności ofiar, miłości do narodu – w przypadku Chopina także lęku o najbliższych. Z tej perspektywy można rozumieć niespełnione czy niedopełnione raczej bluźnierstwo Konrada traktowane jednak nie jako jego własną inwencję myślową, ale kalkę intelektualną z myśli Barucha Spinozy czy Paula d’Holbacha. Jako jeszcze jeden dowód na to, że w wielkim stopniu tyrada Konrada utkana jest z osiemnastowiecznych popularnych powszechnie koncepcji, co z perspektywy ideowej wymowy dramatu-poematu jest bardzo znaczące. I zatem w intymnym dzienniku Chopina i w intymnej, bez świadków prowadzonej rozmowie ze Stwórcą Konrada romantyczni bohaterowie sięgają po myśli obiegowe, choć mimo to wstrząsające w odbiorze. Wstrząsające zdają się ewokowane przez Chopina – autora zapisków, ale i ich intymnego bohatera – antycypacje nieszczęść, które mogą się wydarzyć w niedalekiej przyszłości:

Mój biedny Ojciec – pocziwiec, może głodny, nie ma za co matce chleba kupić! – Może siostry moje uległy wściekłości rozhukanego łajdactwa moskiewskiego! [...] – Moskał panuje światu? [–] O Ojciec także to przyjemności na stare lata! – Matko cierpiąca, tkliwa matko przeżyłaś córkę, żeby się doczekać, jak Moskał po jej kościach wpadnie gnębić was (Ciebie). Ach, Powązki – Grób jej szanowali? Zdeptany – tysiąc innych trupów przywaliło mogiłę. Spalili miasto!! Ach, czemóż choć jednego Moskala zabić nie mogli! – O Tytusie, Tytusie!³¹

Znów trudno nie dostrzegać analogii do sposobu przeżywania historii przez Krasińskiego, ale i do ogólniejszego doświadczenia romantyków, których los jednostkowy znaczący był mocno partycypacją w historii. Na tych kilku kartach dziennika widzimy z jednej strony repetycję doświadczeń rówieśników Chopina (także poczucie bezradności wobec obrotu dziejów, wyrażoną w następnym fragmencie rozpacziwą troskę o los pozostawionej w Warszawie ukochanej), z drugiej strony wyraźnie uchwytny w zapiskach moment przełomu, konstytuowanie „twarzy własnej”³² również przez poświadczanie równoległych prób wypowiadania traumatycznych stanów egzystencjalnych przez sztukę: „[...] a ja tu bezczynny – a ja tu z gołymi rękami – czasem tylko stękam, boleję na fortepianie – rozpaczam – i cóż nada?”³³. Chopin boleje, stęka, rozpacza i w chaotycznych zapiskach słownych, i przez grę na instrumencie. Można by powiedzieć, że kompozytor daje nam inwariantne zapisy tego samego doświadczenia: w dzienniczku, w listach z tego okresu i komponowanej muzyce. Wiemy przecież, że w tym czasie Chopin pracował np. nad słynną *Etiudą c-moll*. Wybitny muzykolog i znawca twórczości Chopina – Mieczysław Tomaszewski – czas, w którym powstają zapiski dziennika, w swoich psychobiograficznych rozważaniach nazywa momentem wchodzenia w fazę twórczości dojrzałej kompozytora, który porzuca styl *brillante*, ową, jak mówił Mickiewicz, „muzykę łaskocząca nerwy arystokracji”, i konstytuuje to, co badacz nazywa osobistym, rozpoznawalnym syndromem romantycznym Chopina:

Faza twórczości dojrzałej – pisze badacz – wybucha [wtedy] z siłą burzy i naporu, nacechowana zarazem erotycznie i patriotycznie. Ekspłoduje muzyką koncertów i etiud, pierwszych opusowych mazurków i nokturnów. Stanowi przewyciężenie i odrzucenie fascynacji czystą wirtuozerią³⁴.

Oczywiście niedorzecznością byłoby uznać, że wszystko, co wydarzyło się w muzyce i osobie Chopina od mniej więcej drugiej połowy 1831 roku, można wiązać jedynie z doświadczeniem powstania, samotności, porzucenia złudzeń miłosnych, a więc doświadczeń odbitych w słowach dziennika. Na pewno jednak samotne, z dala od kraju i najbliższych przeżywanie dramatu historii Tomaszewski uznaje słusznie za „przeżycie znaczące”³⁵, konstytutywne zarówno dla Chopina jako osoby, jak i dla jego twórczości. Muzyka Chopina powstaje wówczas w uścisku z doświadczeniem osobistym i jak powie za Adornem biograf Chopina, James Huneker: jest „reakcją na groźbę historii”³⁶, także historii prywatnej, intymnej,

która mocno spłótła się w losie Chopina z ponadindywidualną historią narodu. Zresztą w listach z tego momentu, zwłaszcza do przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego, kompozytor wprost pisze o przełomie własnej świadomości patriotycznej. Ma poczucie zmian w sposobie myślenia i odczuwania świata, które pociągają za sobą zmiany natury artystycznej.

Tymczasem list kompozytora do Jana Matuszyńskiego z 26 grudnia 1830 roku, a więc pisany mniej więcej siedem tygodni po wyjeździe Chopina z Warszawy, to podobny do dziennikowych notatek zapis syndromu samotności. „Wiedeń – Chopin zapisuje w nagłówku listu – Dzień Bożego Narodzenia. Niedziela rano. Przeszłego roku o tym czasie byłem u Bernardynów. Dzisiaj w szlafroku sam jeden siedzę, pierścionek gryzę i piszę”³⁷. Nadawca listu zapisuje krótkie wrażenia z koncertu Niccolò Paganiniego i nostalgiczną refleksję po wizycie u sławnego skrzypka Slavika:

[...] powziąłem myśl, wróciwszy do domu, tęsknić sobie po fortepianie i wyplakać *adagio do Wariacyj* na temat Beethowena, które z nim [tj. kompozytorem Slavikiem] razem piszemy. Ale krok jeden na pocztę, której nigdy przechodząc nie opuszczam, inny nadał kierunek czuciu. Łzy, co na klawisze padać miały, Twój list zrosiły [...]. Przeklinam chwilę wyjazdu [...]³⁸.

I zaraz też dodaje o swoim dwuznacznym, światowym życiu:

Wszystkie obiady, wieczory, koncerta, tańce, których mam po uszy, nudzą mię; tak mi tu smętno, głucho, ponuro [...], w salonie udaję spokojnego, a wróciwszy, piornuję po fortepianie³⁹.

Znany list Chopina zawiera też diagnozę sztucznych, wymuszonych (czy jednak tak bardzo?) relacji społecznych i swojej salonowej gry:

Nie mogę czynić, jak mi się podoba, muszę się stroić, fryzować, **chossować** [...]. Z nikim poufałości, ze wszystkimi grzecznie obchodzić się muszę.

Ale Chopin, choć wyplakuje Matuszyńskiemu w wielostronicowym liście swoją „osierociałość”⁴⁰, godzi się jednak na takie rozdarcie „ja”, światowe strupienie, jak podmiot liryku Mickiewicza *Gdy tu mój trup...* W liście znajdujemy też przejmujące wyznanie, które zrodziło się w kompozytorze podczas samotnej wizyty w wigilijną noc w wiedeńskim kościele św. Szczepana:

Przyszedłem, jeszcze ludzi nie było. Nie dla nabożeństwa, ale dla przypatrzenia się o tej porze temu olbrzymiemu gmachowi, stanąłem w najciemniejszym kącie u stóp gotyckiego filara. Nie da się opisać tej wspaniałości, ta wielkość tych ogromnych sklepień – cicho było – czasem tylko chód zakrystiana zapalającego kagańce w głębi świątyni przerwał mój letarg. Za mną grób, pode mną grób... Tylko nade mną grobu brakowało. Ponura rola mi się harmonia...⁴¹

I zaraz Chopin dodaje: „[...] lubiłem poić się tym widokiem”. Gotycka, potężna, ponad stu trzydziestometrowa katedra oczarowała muzyka średniowieczną estetyką, który nie przybył tu „dla nabożeństwa”, lecz by kontemplować w jej wnętrzu siebie, doznawać potęgi własnego smutku i samotności. Chopin nazywa ów stan letargiem – a więc półsnem, w którym jedynym objawem życia jest bicie serca, a który często był definiowany właśnie jako śmierć pozor-

na. Widowiskowa, gotycka sceneria wynurzeń zbiega się z opisem przeżyć: wrażenie wielkości kamiennej struktury wobec własnej małości, myśli o śmierci rodzące „ponurą harmonię” przynosiły jednak Chopinowi rozkosz: „[...] lubiłem się poić tym widokiem” – powie, ale czy tylko katedry, czy także swojej osierociałości? Ile w tym było autokreacyjnej pozy wobec adresata? Ile autoterapeutycznej strategii?

Wrażenie Chopina odnotowane w liście do Matuszyńskiego, które potwierdza typowy dla epoki styl odczuwania kompozytora, przypomina zapis samotnej wigilii spędzonej przez Zygmunta Krasińskiego w 1841 roku, a sporządzony przez poetę w liście do Delfiny Potockiej:

Sam, zupełnie sam wczora wilią jadłem u Otta – zwierzał się poeta kochance – [...] a bez opłatka, a bez siana pod obrusem. Gdym kończył, już pierwsza gwiazda zaglądała przez okno, a wkrótce potem duży księżyc przyszedł. W noc księżycową, bardzo srebrną, roiły się tłumy czarne po ulicy; wszyscy spieszyli na mszę. [...] A oto wszystkie dzwony miasta zaczęły wołać do siebie dobrą nowinę, że się Chrystus narodził, i z moździerzy też pukano, i z dział strzelano za miastem. A mnie było gorzko, żem był sam, sam taki jeden na tej ulicy, w tym świetle miesięcznym. Nie wiem, czemu bardziej sam, o tej chwili zstępującego Boga na ziemię, niż innych dni życia?⁴²

To właśnie fakty historyczne wyzwolą w kompozytorze erupcję pisarską

Poeta odczuł boleśnie samotność – chwilę z perspektywy doświadczania Boga szczególną, ale i pożądaną, jako że Bóg na ogół nawiedza człowieka w ciszy. Wrażenie Krasińskiego wiązało się jednak – inaczej niż w przekazie Chopina, który później wziął udział w pasterce – ze szczególnym dotknięciem *sacrum*. Autor *Nie-Boskiej komedii* nie doświadczył go w kościele, ale w kontemplowanej moście z okna wynajmowanego pokoju „nocy księżycowej” i moście w tę noc zza firanki obserwował „czarne tłumy”, od których izolowały go i niezwykle przeżycia własne – w tym nostalgia powodowana brakiem sianka pod obrusem i bliskich przy stole, i obcość pochodzenia... Krasiński nie napomknął nic o swoim udziale w nabożeństwie. Wigilię przeżywał sam, i chyba poza wspólnotą wiernych. Inaczej niż Chopin, który po wyjściu z wiedeńskiej katedry otrząpiał się z nostalgicznych uczuć i pobiegł na północną mszę do kaplicy zamkowej. Ale w przypadku obu artystów doświadczenie pierwszej spędzonej poza rodzinnym domem wigilii wyzwoliło w nich zapewne świadomość

niezwykłości własnego położenia – przede wszystkim podkreślany przez obu romantyków stan dojmującej samotności, który okazał się stanem nadzwyczaj trwałym, występującym jedynie z różnym nasileniem...

Następny list Chopina do Jana Matuszyńskiego z 1 stycznia 1831 roku (znamy aż trzy jego wersje brulionowe) – już nie tak może napięty emocjonalnie, co ten pisany w samotną wigilię – nadal jest pełen nostalgii i złych przeczuć: „Żyć, umrzeć – dziś mi wszystko jedno się zdaje” – to nieco złagodzone wyznanie wpisane do listu wobec dramatycznego zapisu w dzienniku: „[...] chce mi się śmierci”. Ale i tu Chopin pisze:

[...] właśnie kiedy to piszę, jakieś mię okropne dręczy przecucie. Zdaje mi się, że to sen, że to odurzenie, że ja u was, a to mi się śni, co słyszę. To głosy, do których dusza moja nieprzyzwyczajona, żadnego innego wrażenia na mnie nie robi, tylko takie, jak owo turkotanie powozów na ulicy albo inny hałas obojętny [...]⁴³.

Stan chybotliwy, zawieszenia między „tu” w obcym Wiedniu i „tam” w Polsce, łączy się dalej ze znanym z różnych literackich wersji uczuciem dojmującej nudy. Tu przywołanej w dodatku w kontekście coraz bardziej oddalającej się uczuciowo, aczkolwiek ciągle jeszcze żywej jako figura wyobraźni, Konstancji Gładkowskiej (która notabene już wkrótce miała wyjść za innego...)⁴⁴:

Rodzicom powiedz – prosi Chopin – żem wesół, że mi niczego nie brak, że się bawię paradnie, że nigdy nie jestem sam. **Jej** to samo powiedz, jeżeli będzie drwiła. Jeżeli zaś nie, to jej powiedz, żeby była spokojną, **że** się wszędzie nudzę. Słaby jestem, nie piszę tego rodzicom.

Taką strategię ukrytej (ewokowanej) gry z kochanką znamy przecież z czwartej części *Dziadów*, z rozmowy Gustawa z Księdzem:

Słuchaj ty... jeśli kiedy obaczy...
Pewna nadludzka dziewica... kobita,
I jeśli ciebie zapyta,
Z czego umarłem? Nie mów, że z rozpacz;
Powiedz, że zawsze byłem rumiany, wesoly,
Żem ani wspomniał nigdy o kochance,
Że sobie grałem w karty, piłem z przyjaciół...
Że ta pijatyka... tańce...
Że mi się w tańcu... ot
Skręciła noga⁴⁵.

Wątek relacji z pozostawioną w kraju ukochaną, który wyraźnie wybrzmiał w dzienniku, powraca w dwóch zarzuconych wersjach listu do Matuszyńskiego, ale w tej wysłanej przyjacielowi już nie. Brulionowe odmiany można by więc uznać za przekaz samozwrotny (przechowany wszak, niezniszczony przez nadawcę), za niezwykle dokument zmagania z własnymi emocjami, ich artykulacją. Można w nich zobaczyć proces porządkowania własnych myśli. W drugiej wersji listu do przyjaciela motyw kochanki pojawia się najpełniej:

Najdroższa Istoto!
Masz, coś chciał. Odebrałeś list? Oddałeś? Żałuję dziś tego, com zrobił. Rzuciłem promyk nadziei tam, gdzie tylko same ciemności i rozpacz widzę. Może ona zadrwi, może zażartuje... Może!... Takie mi myśli przychodzą wtenczas, kiedy najweselej w moim pokoju rozprawiają twoi dawni koledzy: Rostkowski, Schuch, Freyer, Kijewski, Hube itd. – i ja się śmieję, śmieję się, a w duszy, właśnie kiedy to piszę, jakież mię okropne dręczycie przeczucie [...]⁴⁶.

I dalej właściwie Chopin powtarza ustępy zawarte w pierwszej wersji listu. Obie brulionowe odmiany kończą się metatekstową uwagą o chaosie stylistycznym listu: „Przebacz za nieład w tym liście, ale piszę jak pijany” (wersja 1), „Tak piszę jak pijany” (wersja 2) – w wersji wysłanej ta-

kiej uwagi już nie ma. Porównując trzy warianty listu do Matuszyńskiego, zestawione z odpowiednimi ustępami powstałego w podobnym czasie dziennika Chopina, możemy badać znaczące dla tzw. romantyzmu brulionowego doświadczenie wewnętrzne⁴⁷ kompozytora, jego stany psychiczne i sposób, w jaki twórca obrabia je w słowie, jak cyzeluje, koryguje, poddaje swoistej autocenzurze w wersji ostatecznej. Ale wydaje się, że te odmiany nieostateczne są dla nas szczególnie cenne. Jak pisze Marek Troszyński, „dają [bowiem] nadzieję na dotknięcie żywej jeszcze tkanki języka niedopowiedzianego, a więc odsłaniającego swój bezpośredni związek z doświadczeniem”. Badacz dalej podkreśla znaczenie owych „marginaliów, stanów wariantowych, zapisów niedokończonych i fragmentarycznych”⁴⁸, bo dają one szansę spojrzenia na człowieka jako istotę dynamiczną, jak na romantyczne „dzieło otwarte”, pozostające w ruchu, zderzające się z myślami, ze stanami, z psychicznym nieładem. W przypadku Chopina to szczególnie intrygujące ze względu na przyznawaną mu, nie bez racji zresztą, cechę powściągliwości. Cechę, dodajmy, co ujawniają brulionowe i wariantywne notatki, mozolnie wypracowaną. W dzienniku i w projektach listów można dostrzec, ile go ta powściągliwość kosztowała. Widać też sprzeczność między jego głębokim doświadczeniem a skąpą zazwyczaj refleksją o sobie samym, którą rzuca w świat. Ile jeszcze musiało zostać pod powierzchnią słów, które ważył się napisać i puścić w obieg, wiedząc też zapewne ze względu na swój status niezwyklego przecież obywatela, że listy te mogą być czytane nie tylko przez jednego adresata, ale poddawane wielokrotnej lekturze, krążyć w odpisach, co zresztą zgodne było z duchem epistolarnym epoki.

Trzy warianty jednego listu do przyjaciela są jednocześnie wariacją na temat zapisków dziennikowych – najbardziej, można rzec, dziewiczych, nagich, spontanicznych. Warto zobaczyć, jakie treści po kolei Chopin ruguje z listownej wypowiedzi. Dotyczą one przede wszystkim wspomnienia o Konstancji. W dzienniku miały one najpełniejszy, najbardziej dramatyczny, zarazem też chaotyczny charakter. Kompozytor wspomina ją od razu w pierwszym zapisie z kwietnia 1831 roku na numerowanej stronie 1: „Jej obraz przed moimi oczyma! – zdaje mi się, że jej nie Kocham, a przecież z głowy mi nie wychodzi” (s. 33).

Potem znajdujemy zapis ze Stuttgartu: „[...] trup także nie ma kochanki” (s. 34) – który możemy odebrać jako swoistą autointerpretację uczuciowego położenia. Chopin musiał już wiedzieć, że jego Konstancją interesował się poważnie Józef Grabowski. Na tej samej karcie pojawiają się też

rozważania o chwiejnym uczuciu Konstancji w kontraście do trwałej miłości rodziny („bo wiem, jak mnie kochacie”):

Ona tylko udawała – rozważa Chopin – albo udaje –
oj, to sęk do odgadnienia! – Tak, nie tak, tak, nie tak,
nie tak, tak, palec w palec... opsnęło się! Kocha mnie?
Kocha mnie na pewno? – niech robi, co chce. Dziś wyż-
sze uczucie, wyższe, daleko wyższe od... ciekawości mam
w duszy⁴⁹.

Wspomnienie Gładkowskiej pojawi się jeszcze w zapisie bez daty na karcie 22 dziennika w kontekście dramatycznych wydarzeń insurekcyjnych:

Co się z nią dzieje? – Gdzie jest? – Biedna! – Może w rękę
moskiewiskim! – Moskal ją prze – dusi – morduje, zabi-
ja! – Ach, Życie moje, ja tu sam – chodź do mnie – otrę
łyz twoje, zagoję rany terażniejszości – przypominając ci
przeszłość. Wtenczas jeszcze Moskali nie było. Wtenczas,
kiedy tylko kilku Moskali tobie najgoręcej podobać się
chciało, a tyś z nich kpiła, bom ja tam był – [-] ja, nie
Grabowski!⁵⁰

Zapisane tu rozchwianie emocjonalne Chopina można czytać w kontekście wynurzeń Gustawa, podmiotu lirycznego sonetu Mickiewicza *Do D. D.*, wielu innych jeszcze zapisów romantycznego przeżywania niespełnionej miłości. Czy Chopin świadomie stylizuje się na literackiego bohatera? To, że korzysta z lekturowych doświadczeń, pisząc o sobie samym, nie przesądza przecież o autentyczności jego młodzieńczych rozterek. Strategia niepewności („Tak, nie tak, tak, nie tak, nie tak, tak”), ambiwalencji uczuć własnych („zdaje mi się, że jej nie kocham”), uniesień pozytywnych po zniecierpliwieniu („niech robi, co chce”) dobrze wpisują się w romantyczną uczuciową konwencję. Do tej dodaje jeszcze Chopin motyw historii, która wzmaga troskę o ukochaną, ewokuje groźbę jej położenia, wyzwała tkliwość mężczyzny-obrońcy („chodź do mnie – otrę łzy twoje, zagoję rany terażniejszości”), ale i poczucie absolutnej bezradności z powodu własnego oddalenia. Chopin odwołuje się też do przeszłości, która – jak dzieciństwo w listach – pełni funkcję kontrapunktu wobec terażniejszości postrzeganej przez romantyków jakże często w perspektywie jedynie negatywnej. W zakończeniu rozmyślań o Konstancji pojawia się również postać jej przyszłego męża Józefa Grabowskiego. Chopin więc wiedział, że ich uczucie jest dziełem „zamkniętym” przynajmniej w sensie matrymonialnego spełnienia. W dzienniczku Konstancja obecna jest

jeszcze na jedynej znaczącej kolorystycznie różowej stroniczce. Podczas ich ostatniego spotkania, które odbyło się na koncercie pożegnalnym Chopina, zorganizowanym przez przyjaciół 11 października 1830 roku, romantyczna „anielica” wpisała w jego sztambuchu następujący czterowers:

Ażeby wieniec sławy w niezwiędły zamienić
Rzucasz lubych przyjaciół i rodzinę drogą,
Mogą Cię obcy lepiej nagrodzić, ocenić,
Lecz od nas kochać mocniej pewno Cię nie mogą.

Chopin po jakimś czasie (może właśnie wtedy, pod koniec 1831 roku?) dopisał z boku po prawej stronie ironiczne: „mogą, mogą”. Muzyk, rozprawiając się w sztambuchu ze swoimi emocjami, miał przed oczami ową różową stroniczkę zapisaną drobnym, pochylonym i starannym pismem Gładkowskiej. Mógł do niej wracać po wielokroć, odczytując bez końca sensy wykaligrafowanego przekazu. Towarzyszył mu w pisaniu jeszcze jeden znaczący przedmiot. Mianowicie podczas ostatniego spotkania młodzi obdarowali się pierścionkami. To ten zapewne Chopin „gryzł” z bólu i tęsknoty w noc wigilijną, o czym pisał w nagłówku listu do Matuszyńskiego 26 grudnia... i pewnie miał go na palcu, gdy kreślił pełne obawy o los Konstancji słowa w następnych, niewysłanych w końcu wariantach listu do przyjaciela.

Ale w projektach listu do Matuszyńskiego chęć i potrzebę pisania o dawnej niedawnej miłości Chopin poddaje autocenzurze. Warianty zapisywania uczuć i emocji są dla nas znakiem przejmującego napięcia, które rodziło się wówczas w nadawcy. W pierwszej wersji, zaraz na początku listu, kompozytor nawiązuje do korespondencji, która za pośrednictwem Matuszyńskiego – grającego rolę *postillon d'amour* – trafiała do Gładkowskiej: „Odebrałeś list? Oddałeś?... Żałuję dziś tego, com zrobił. Rzuciłem promyk nadziei tam, gdzie tylko same ciemności i rozpacz widzę. Może ona zadrwi, może zażartuje!... Może”⁵¹. Niepewność znaczone wielokropkami, obawa o słowa, które wysłał, a których w innym czasie już by nie przekazał Konstancji, lęk o stan jej uczuć dominują w wypowiedzi adresata. Druga wersja listu powtarza w sprawie Konstancji te same zdania, te same myśli, jakby je tylko Chopin przepisał. W trzecim, ostatecznym wariantcie ukochana została wspomniana już tylko bardzo zdawkowo, włożona w kontekst innych dynamicznych i dramatycznie urywkowych zdań: „Nie wiem, co się ze mną dzieje. Kocham Was nad życie. Pisz do mnie. Tyś w wojsku! Ona, czy w Radomiu? Kopaliście wały? Biedni rodzice nasi. Moi przyjaciele co robią? U Was żyję [...]”⁵². Los Konstancji zostaje

pozbawiony pierwszoplanowości wobec dramatycznej chwili dziejowej, która wprzęgnęła przyjaciół: „Czemuż nie mogę choć bębnić” – kończy Chopin w zgodzie z duchem historycznego momentu zamiast wcześniejszych autoironicznych „piszę jak pijany”. Wszystkie wersje listu do Matuszyńskiego powstały w tym samym dniu (pierwsza i ostatnia ma datę dzienną). Dynamika zapisu myśli nie była więc podyktowana nowymi wydarzeniami, ale znakiem wyuczonej powściągliwości Chopina, tak dalekiej od gwałtownych, burzliwych wylewów uczuć, którymi w literackich ujęciach charakteryzowali się romantyczni bohaterowie. Być może dłuższy wywód o Konstancji wydawał się Chopinowi wobec ponurych wydarzeń krajowych niestosowny, tak jak i pytanie o los przekazanej Matuszyńskiemu korespondencji. Stąd to cyzelowanie, poprawianie, chęć ujawnienia własnych uczuć, którą ostatecznie kompozytor w sobie tłumi, a przynajmniej nie pozwala na ich przekaz w świat. Nawet zdawkowe uwagi (o tym, czy przeniosła się z Warszawy do Radomia, wcześniejsze wzmianki w raptularzu o jej przyszłym mężu) świadczą natomiast wymownie, że Chopin sporo i na bieżąco wiedział o jej losie. Informatorem mógł być zapewne Matuszyński lub właśnie Gładkowska, która, jak możemy przypuszczać, za pośrednictwem Matuszyńskiego korespondowała z kompozytorem. O zamążpójściu „anielicy” dowiedział się Chopin bezpośrednio z listu od siostry Ludwiki. Z biografii Gładkowskiej wiemy, że przed śmiercią spaliła wszystkie pamiętki po Chopinie – oprócz onego pierścionka, który podobno przekazała wnukom – zapewne wśród nich były i listy z trwającej prawdopodobnie około roku po wyjeździe muzyka z Polski korespondencji, kontynuowanej do czasu ślubu Konstancji 31 grudnia 1832 roku. Można zaś przypuszczać, śledząc wersje brulionowe listu do Matuszyńskiego, że to właśnie sprawa warszawskiej miłości istotnie męczyła Chopina. To, co w dzienniku i zarzuconych szkicach korespondencji było dla ich adresata tak gorące i ważne – w ostatecznie wysłanym liście zostaje prawie pozbawione znaczenia. Pytanie o los ukochanej jest pytaniem – jednym z wielu. Cała strategia konstruowania listu do Matuszyńskiego sporo nam jednak mówi o Chopinie. Brulionowe wersje oświetlane jeszcze intymnymi notatkami pokazują jego uczuciowy dynamizm i daleką drogę uważnego umysłu od przeżycia do zapisu w słowie. Możemy badać w poszczególnych wersjach listu do Matuszyńskiego rodzenie się u Chopina poczucia dystansu do siebie i własnych przeżyć. Wszak „słowa pisane – jak zauważa Walter J. Ong – wyostrzają analizę”⁵³, następnie

**Wzruszający jest
taki właśnie Chopin:
intymny,
emocjonalny**

zapisane myśli ułatwiają autokorektę, ale przecież nie tylko na poziomie tekstu, ale też własnej kondycji psychicznej. Pisanie wspiera interakcję z samym sobą, rodzi szczególną komunikację, dialog między „ja” czytającym i „ja” piszącym. Sądzę, że wbrew temu, co się zwykło o Chopinie uważać, był on bardzo świadomym użytkownikiem języka. Wiedział, że słowa zawsze zostają, że wypuszczone w świat żyją poza kontekstem chwili, która szybko się unieważnia. Powściągliwość Chopina była więc powściągliwością na poziomie wyrazu (choć nie zawsze oczywiście), ale nie na poziomie emocji. Odmiany listów, podobnie jak warianty kompozycji, to właściwie dokument zmagania Chopina z sobą jako człowiekiem i jako artystą. Właśnie za pomocą tych brulionowych „resztek”, które być może ich autor w jakimś momencie chciał spalić, możemy obcować z zapisem aktu twórczego myśli i muzyki – w przypadku brulionów nutowych. W tych właśnie nieupublicznych przez Chopina posthumach widzimy nie tyle „powściągliwego” romantyka, ile romantyka mocującego się z własną intymnością, kreującego w końcu obraz samego siebie w wersji ostatecznej jako „powściągliwego romantyka” właśnie. Kusi jednak pytanie, dlaczego Chopin pozostawił warianty listów do Matuszyńskiego, czemu ich nie wyrzucił? Nie zniszczył od razu... Mógł to sprawić nieistotny przypadek. Nie wiemy, jaki stosunek miał kompozytor do porządku i papierów. Ale można przyjąć, że chciał zachować te listy, jak przechowuje się zapisy pamiętnikarskie, bruliony, przygodne notatki. Ważny mógł być dla niego utrwalony proces przeżywania uczuć, może do niego wracał, gdy kilkakrotnie wobec nawrotów choroby, choć nie tylko wtedy przecież, robił bilans własnego życia...

Dla zrozumienia antropologii romantycznej istotna jest kategoria wyznania. Intensywne obcowanie z samym sobą, przyglądanie się własnemu „ja”, obsesja egotyczności rodzi literaturę wyznaniową, obfitą jak w żadnej poprzedniej epoce. Chopin, wbrew temu, co się powszechnie sądzi, czytał dużo i znał literaturę swoich czasów. Choćby twórczość wyrosła w kręgu najbliższych literackich przyjaciół. Od wczesnej młodości karmił się dziełami Mickiewicza, Williama Szekspira, czytał utwory George’a Gordona Byrona, a potem modne powieści George Sand. Nawet jeśli budziły jego sprzeciw estetyczny, moralny, budowały w nim właściwy dla romantyzmu sposób przeżywania świata, międzyludzkich relacji, a także sposób mówienia o sobie, o procesie obcowania z rzeczywistością. Wzruszający jest taki właśnie Chopin: intymny, emocjonalny, gwałtowny w wyznaniach dla samego

siebie, utrwalający w słowach przeżycie. Był, potrafił być także wirtuozem romantycznego słowa i ze słów, a nie tylko, jak się powszechnie sądzi, z muzyki, tworzyć świat wewnętrznych przeżyć. Choć słownej materii był mniej pewny niż muzycznej, dlatego to przez nią zwłaszcza ujawniał się światu.

Key Words: Fryderyk Chopin, Chopin's correspondence, the Stuttgart diary, romantic intimacy, romantic epistolography

Abstract: The article deals with the problems of epistolary creativity of Chopin, connections with the literary culture, based on selected letters, and above all the so-called Stuttgart diary. The composer, who was even refused literary honesty, appears, in the meantime, as being sensitive to the word and being able to express himself through the language of a romantic experiencing party, which translated his internal world not only into musical compositions, but also revealed by the written word (especially in letters). The analysis of correspondence variants, draft notebook, and the aforementioned diary allow us to formulate a thesis on the complementation of music with the language used by Chopin with proficiency and with literary passion.

¹ Pojęcie bohatera egzystencji wprowadzili w swoich tekstach Maria Janion i Maria Żmigrodzka. Po raz pierwszy termin ten znalazł się w artykule obu autorek pt. *IV część „Dziadów” i wczesnoromantyczny bohater egzystencji*, „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 3–13. Por. pracę obu autorek: *Romantyzm i egzystencja*, Gdańsk 2004.

² *Korespondencja Fryderyka Chopina 1831–1839*, t. 1–3, zebrał, opracowali i opatrzyli komentarzami Z. Helman, Z. Skowron i H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2017. W artykule odwołuję się jednak do poprzedniej edycji: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1–2, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955 (dalej cytaty z tego wydania oznaczam skrótem KFCh, podając cyfrą rzymską tom, a arabską stronę).

³ Iwaszkiewicz poświęcił listom osobną rozprawę, w której co prawda utrzymuje, że „Chopin jest literatem”, ale zaraz też dodaje, że natura tych listów nie jest romantyczna, co z perspektywy naszego pojmowania romantyzmu może wydawać się zaskakujące. Iwaszkiewicz zresztą przyznaje, że interesuje go „nie estetyczna ocena listów Chopina”, ile ich strona psychologiczna. *Korespondencja kompozytora przede wszystkim jest dla poety źródłem biograficznym*; J. Iwaszkiewicz, *Styl literacki listów Chopina*, w: idem, *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, wybór, oprac. tekstu i posłowie R. Romaniuk, Warszawa 2010, s. 38–47. Pierwodruk tekstu ukazał się w pracy: *The Book of the First International Musicological Congress Devotes to the Works of Frederic Chopin*, pod red. Z. Lissy, Warszawa 1963. Iwaszkiewicz był też autorem wstępu do *Korespondencji Fryderyka Chopina* w opracowaniu Bronisława Sydowa.

⁴ R. Przybylski, *Cień jaskółki: esej o myślach Chopina*, Kraków 1995, s. 7.

⁵ KFCh, II, s. 116.

⁶ List do Tytusa Woyciechowskiego z 22 września 1830 roku, w: KFCh, I, s. 143.

⁷ List do Juliana Fontany z 8 października 1839 roku, w: KFCh, I, s. 366.

⁸ M. Janion, M. Żmigrodzka, *Fryderyk Chopin wśród bohaterów egzystencji*, w: eadem, *Romantyzm i egzystencja. Fragmenty niedokończonego dzieła*, Gdańsk 2004, s. 116.

⁹ M. Cieśla-Korytowska, *Wypowiedzieć muzykę*, w: eadem, *Romantyczne przechadzki pograniczem*, Warszawa 2004, s. 210. Podobną opinię o literackich predylekcjach Chopina utrzymuje Marta Zielińska, opracowując hasło o kompozytorze w mickiewiczowskiej encyklopedii; M. Zielińska, *Chopin Fryderyk*, hasło w: *Mickiewicz. Encyklopedia*, oprac. J. M. Rymkiewicz, D. Siwica, A. Witkowska i M. Zielińska, Warszawa 2001, s. 77–79.

¹⁰ KFCh, I, s. 108.

¹¹ Tak w liście do Tytusa Woyciechowskiego z 25 grudnia 1831 roku, w: KFCh, I, s. 209.

¹² Tak o lekturze listów Mickiewicza pisał Zbigniew Majchrowski; Z. Majchrowski, *Listy Mickiewicza jako „archiwum egzystencji”*, w: *Mickiewicz niedoczytany... Korespondencja*

poety w perspektywie współczesnej, pod red. E. Hoffmann-Piotrowskiej, A. Fabianowskiego i T. Jędrzejewskiego, Warszawa 2014, s. 15.

¹³ F. Hoesick, *Chopin. Życie i twórczość*, t. 4, Kraków 1966–1968, s. 112.

¹⁴ J. Elsner, *Rozprawa o metryczności i rytmiczności języka polskiego*, Warszawa 1818. Wydanie krytyczne rozprawy ukazało się pod redakcją Joanny Dzdowskiej w wydawnictwie Instytutu Muzyki i Tańca (Warszawa 2015).

¹⁵ Szkic powstał na kanwie odczytu przygotowanego przez Stanisława Tarnowskiego w związku z koncertem dobroczynnym Marceliny Czartoryskiej, która miała wystąpić w Krakowie 19 marca 1871 roku. Tekst ukazał się potem w „Przeglądzie Polskim” w maju 1871 roku, a następnie w tomie: S. Tarnowski, *Chopin i Grottger. dwa szkice*, Kraków 1892.

¹⁶ Cyt. za: *Uwagi wydawcy*, w: *Album Chopina (L'Album de Chopin) 1829–1831*, oprac. i wstępem poprzedził J. M. Smoter, Warszawa 1975, s. 48 (dalej cytaty za tym wydaniem opatruję skrótem *Album*).

¹⁷ Zbiory Muzeum F. Chopina w Warszawie, włas. TiFC M/67.

¹⁸ *Album*, s. 49.

¹⁹ Informacje za: J. Smoter, *Wstęp*, w: ibidem, s. 49.

²⁰ *Album*, k. 1, s. 33.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, k. 13.

²³ Ibidem, k. 16.

²⁴ Ibidem, k. 14v, s. 34.

²⁵ M. Bieńczyk, *Czamy człowiek. Krasieński wobec śmierci*, Gdańsk 2001.

²⁶ R. Przybylski, op. cit., s. 57.

²⁷ Ibidem, s. 49.

²⁸ *Album*, k. 26, s. 36.

²⁹ B. Dopart, *Poemat profetyczny. O „Dziadach” dreźnieńskich Adama Mickiewicza*, Kraków 2002.

³⁰ W. Kubacki, *Arcydramat Mickiewicza. Studia nad III częścią „Dziadów”*, Kraków 1951, s. 102–103.

³¹ *Album*, k. 21, s. 36.

³² M. Tomaszewski, *Chopin*, t. 2: *Uchwycić nieuchwytnę*, Warszawa 2016, s. 218.

³³ *Album*, k. 22, s. 37.

³⁴ M. Tomaszewski, op. cit., s. 201.

³⁵ Ibidem, s. 215.

³⁶ J. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, s.l., 1922, s. 161.

³⁷ List z 26 grudnia 1830 roku, w: KFCh, I, s. 162.

³⁸ Ibidem, s. 163.

³⁹ Ibidem, s. 162.

⁴⁰ Ibidem, s. 163.

⁴¹ Ibidem.

⁴² Z. Krasieński, List do Delfiny Potockiej z 25 grudnia 1841 roku, w: idem, *Listy do Delfiny Potockiej*, t. 1, opracował i wstępem poprzedził Z. Sudolski, Warszawa 1975, s. 439.

⁴³ KFCh, I, s. 162.

⁴⁴ Konstancja Gładkowska wzięła ślub z Józefem Grabowskim 31 stycznia 1832 roku, wydaje się więc, że kiedy Chopin kierował pod jej adresem swoje pełne uczucie myśli, musiała już być związana z przyszłym mężem – jeśli nawet nie szczególnym uczuciem, to jakimi rodzinnymi umowami matrymonialnymi. Czytelny tego znak odnajdujemy w repertuarowych zapiskach Chopina na karcie 22 (s. 36). Historia relacji między piękną, dobrze zapowiadającą się śpiewaczką operową i Chopinem domaga się jeszcze jednego spojrzenia – z perspektywy romantycznej stylizacji miłosnej. Kompozytor, który przez lata widział w niej ideał i swojego anioła, w rzeczywistości nie miał wielkiej szansy na rozwinięcie i szczęśliwe zakończenie związku, który chyba nie przekroczył ram platonicznych uniesień. Znajomość ich trwała półtora roku i nie przetrwała wyjazdu Chopina z Warszawy. Ich ostatnie spotkanie odbyło się na koncercie pożegnalnym kompozytora zorganizowanym przez przyjaciół 11 października 1830 roku.

⁴⁵ A. Mickiewicz, *Dzieła. Wydanie Rocznicowe*, t. 1–17, pod red. Z. J. Nowaka, Z. Stefanowskiej i Cz. Zgorzelskiego, Warszawa 1993–2005 (tu: t. 3: *Dramaty*, s. 88).

⁴⁶ KFCh, I, s. 168–169.

⁴⁷ O kategorii „brulionowości” w kulturze romantycznej pisała E. Szczeglańska-Pawłowska w: *Romantyzm „brulionowy”*, Warszawa 2015, s. 45–52.

⁴⁸ M. Troszyński, *Słowacki. Poza kanonem*, Gdańsk 2014, s. 7.

⁴⁹ *Album*, k. 14v, s. 35.

⁵⁰ Ibidem, k. 22, s. 36.

⁵¹ KFCh, I, s. 167.

⁵² Ibidem, s. 169.

⁵³ W. J. Ong, *Pismo a struktura świadomości*, tłum. M. Pęczak, „Przegląd Humanistyczny” 1988, nr 4/5, s. 172.