

Nie sposób dziwić się Chopinowi, że nad pisanie listów przedkładał komponowanie muzyki, skoro miał świadomość, że właśnie w niej utrwalał istotę swego jestestwa. „Ale wiesz, że wolę grać jak pisać” – doniósł Norbertowi Kumelskiemu 18 listopada 1831 roku. Rozdawał siebie ludziom, współczesnym i przyszłym, w partyturach, i dlatego był do nich przywiązany. „[...] kocham moje nudy pisane” – powiadomił Juliana Fontanę 18 października 1841 roku i zabronił mu gnieść, smolić i drzeć te rzeczywiście bezcenne rękopisy. Ale do listów, co by nie mówić, zasiadać nie lubił. Ich pisanie, nawet do osób, które kochał, szło mu jak po grudzie i niekiedy ciągnęło się nawet przez dwa tygodnie. Nie należał pod tym względem do wyjątków. Adam Mickiewicz, na przykład, również grzeszył tym – jak to określił – „szczególnym rodzajem lenistwa”, który każe ten obowiązek, co jest w końcu zwykłą grzecznością, „odkładać ode dnia do dnia”. Chopin zresztą nie ukrywał, że zaległe listy jątrzyły mu sumienie i bardzo trzeźwo tłumaczył rodzinie pod koniec marca 1847 roku, że „jeżeli zaraz się nie odpisze, to potem ani się zabrać i sumienie odpycha od papieru zamiast zapędzać”. Nie pomagały skargi siostry Izabeli, nawet napomnienia ojca, aby nie zamartwiał matki.

Toteż w całym swym życiu napisał mało listów. Jeśli weźmiemy pod uwagę, że część zaczętych a nieskończonych spalił, a spora ilość zaniesionych na pocztę zaginęła, nie zdziwi nas fakt, że tych najbardziej wiarygodnych świadectw jego duchowości mamy mimo wszystko niewiele.

Lenistwo nie było jedyną przyczyną jego niechęci do pisania listów. Jak wielu wybitnych twórców był przekonany, że zapis myśli nie jest w stanie przekazać jej bogactwa i subtelności. Szybko dostrzegł, że to, co najistotniejsze, zawsze niepostrzeżenie umyka. Na przykład, uważał, że nie potrafi opisać wszystkich aspektów konfliktu z panią Sand. „Dlatego nie piszę do Was – donosił siostrze Ludwice 10 lutego 1848 roku – bo co zacznę, to palę. Tyle pisać! albo lepiej nic”. W słowach listu nie dało się zrelacjonować samej treści wydarzeń życiowych. „Kończę – zwracał się do Wojciecha Grzymały 22 czerwca 1849 roku – bo męka dla mnie pisać, nawet do Ciebie. Tyle rzeczy za piórem zostaje”. List wydał się mu nad wyraz bałamutnym świadectwem myśli. Wpisywał się w ten sposób w bardzo starą tradycję podejrzliwości wobec werbalnej ekspresji. Wielu poetów romantycznych również cierpiało na tę podejrzliwość. Wielu z nich wyrażenie uczuć w słowach uważało za gwałt na swojej wewnętrznej prawdzie. Chopin był naprawdę przekonany, że czasami nie warto brać pióra do ręki, aby utrwalić obraz własnych doznań za pomocą słów. Wolął kreślić nuty. Przekazać ludziom to, co sam nazywał swoją myślą muzyczną. Jak każdy muzyk był człowiekiem rozdwojonym i znał co najmniej dwa sposoby zapisu swoich myśli. Dwa sposoby, które nie mają ze sobą nic wspólnego do tego stopnia, że jakiegokolwiek objaśnianie muzyki słowami, nawet fachowy opis muzykologa, nie jest w stanie osiągnąć jej istoty.

Kiedy Chopin pisał list, miał tedy wrażenie, iż tworzy tekst ułomny. Poprawiał więc i skreślał, niekiedy dokładnie zamazując litery. Ale mimo wszystko przekazywał w ten sposób swoje własne przemyślenia. Ten skądinąd skryty i maskujący się człowiek tym razem jednak – użyję tu terminu Martina Heideggera – „pokazywał się” w języku, w słowach i zdaniach. Nie mówił wszystkiego, czasem nawet kłamał, zwłaszcza wówczas, kiedy pisał rodzinie o swoim zdrowiu, niezmiernie rzadko się obnażał, ale przecież „się pokazywał”, „się wyjęzyczał”, aby z kolei użyć jego własnego terminu. Jakby nie biadolić, mamy tu więc do czynienia z najbardziej wiarygodnym obrazem myśli Chopina, z autentyczną *Selbstdarstellung*.

Język tych listów jest tylko pozornie językiem pisanim. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z potocznym językiem mówionym. Kiedy więc pisał list, „mówił”. Tego nie sposób nie zauważyć. Mówił zresztą cudowną polszczyzną inteligencji Warszawy, żywą do dzisiaj. Przyłgnęły do niego nawet typowo warszawskie rusycyzmy, które uległy się wówczas w tym nieszczęsnym mieście, nawiedzonym w końcu przez duży rosyjski garnizon. Używał więc języka, którego główną funkcją jest obsługiwanie życia. Kiedy chciał wyrazić coś bardzo istotnego, potrafił złamać reguły. Niekiedy posuwał się nawet do „niegramatycznościów”. Listy Chopina nie są więc zbiorem tekstów literackich, chociaż należą do arcydzieł literatury polskiej. To jest paradoks, ale w tym wypadku prawdę można wyrazić tylko w ten sposób. W zasadzie w tych listach opisał świat swojej codzienności, poddany czasami jego zdumiewająco przenikliwej refleksji. Jego listy nie odsyłają czytelnika do typowo literackiej „propozycji świata”. Odsyłają do myśli zmęczonej udręką życia, krzątania wokół własnych spraw i kłopotów swoich przyjaciół. Słychać w nich przede wszystkim zgiełk jego powszedniej egzystencji. Oczywiście, że najważniejsze swe myśli zawarł w muzyce i przekazał nam za pomocą pisma nutowego. Ale ze zdań Chopina poznajemy w końcu jego myśl umęczoną przez młyn życia, przez dzieje, przez gniew, przez rozpacz, zanotowaną między pracą nad partyturą a kolacją, przed wyjazdem na proszony wieczór, po kakao wypitym w samotny świąteczny poranek. Są to świadectwa skromne i fragmentaryczne, ale przecież wypełnione po brzegi zdaniem samego Chopina. *Ipsissima verba Chopini*.

Z bloku listów napisanych w epoce młodości, jeszcze przed decyzją zamieszkania na emigracji, wynika, że kolejne fazy życiowego dojrzewania kompozytora mieszczą się w typowo polskim modelu inicjacji egzystencjalnej młodości w czasach romantyzmu. Model ten ukształtował się już po upadku naszego państwa w roku 1795, funkcjonował bardzo długo i zaczął zanikać, czy raczej bezpowrotnie zniknął dopiero po roku 1989. Podobnie tedy jak wileńskim studentom, rówieśnikom Mickiewicza, przyjaźń pozwoliła Chopinowi zrozumieć funkcję sprzeczności w życiu człowieka, miłość okazała się tylko przygotowaniem do duchowej katastrofy, a symboliczna śmierć „ja” ujawniła, co to jest kryzys własnej tożsamości.

Przyjaźń z Tytusem Woyciechowskim miała szczególny charakter. Nie tylko dlatego, że obaj młodzi ludzie mieli siebie nawzajem za powierników swoich najbardziej intymnych

tajemnic. W tym związku wyrafinowany polot artysty znajdował przeciwwagę w urokliwej rzeczowości hreczkosieja, a bolesna niepewność przewrażliwionego muzyka zmuszona była podziwiać błyskawiczne zdecydowanie pewnego siebie gospodarza. Z listowych zwierzeń Chopina dowiadujemy się, że była to przyjaźń *par excellence* romantyczna. Chopin miał Tytusa za swoje drugie „ja” i na zasadzie wzajemności uważał z kolei siebie za *alter ego* przyjaciela. Tajemnice wzmacniały związek tych młodzieńców. „Twojego ducha przenikam...” „Twój duch dawno tam – to znaczy w duchu Chopina – na samym dnie leży...”. Niemiecki romantyk Novalis ujął podobne doświadczenie bardzo zwięźle: „Ja jestem Tobą”.

W młodości Chopin był bardziej skłonny do analizy własnych myśli i uczuć. Toteż w liście do Woyciechowskiego z 22 września 1830 roku sformułował swój pogląd na egzystencję ludzką, zawierający zresztą wielce wymowną „niegramatyczność”: „Żyjesz, czujesz, jesteś żyty, jesteś czuty przez innych, więc jesteś nieszczęśliwo-szczęśliwy”. Nieprzechodnie czasowniki „żyć” i „czuć” uczynił przechodnimi, ponieważ odczuwał, że egzystować znaczy być jednocześnie podmiotem i przedmiotem. Działać na innych i ulegać ich działaniu, przeżywać i być przeżywanym przez innych. Tak naprawdę człowiek istnieje dopiero wówczas, kiedy wie, że żyje dla siebie i dla bliźnich. To przekonanie odsunęło Chopina raz na zawsze od skrajnych form romantycznego indywidualizmu. W różnych wariantach i ujęciach będzie się ono przewijać przez całą jego korespondencję, aż do śmierci. Zdanie to świadczy również, że egzystencja miała dla niego charakter antynomiczny, określenie świadomości składa się bowiem z dwóch opozycyjnych znaczeniowo wyrazów, równie prawdziwych i cennych. Lektura *Dziadów* Mickiewicza mogła go tylko w tym przeświadczeniu utwierdzić. Takie myśli były wówczas znakiem dojrzewania. W epoce romantyzmu młody człowiek wkraczał z nimi na gościniec życia.

Następnym stopniem wtajemniczenia w egzystencję była oczywiście miłość. Młody Polak miał w tym czasie nie jeden, lecz dwa „romanse”: z dziewczyną i z Polską. Inaczej, ale w równej mierze kochał i dziewczynę, i Polskę. Dziewczyna nazywała się Konstancja Gładkowska i była śpiewaczką wykształconą w stołecznym Konserwatorium. Ze zwierzeń Chopina rozsianych w listach do Woyciechowskiego wynika, że w dużej mierze była to miłość wykreowana. Uczucie, niewykluczone nawet, że autentyczne, stylizowano wówczas dość troskliwie na modny literacki paradygmat. Pod tym względem Chopin nie był przypadkiem odosobnionym. Skądinąd wiadomo, że taki charakter romansu nie wykluczał intensywności i szczerości przeżyć.

Uwikłany w kulturowy standard, Chopin miał świadomość poważnego zagrożenia swej psychicznej równowagi. „[...] pomimo woli wlało mi coś do głowy i lubię się z tym pieścić, może najbłędniej”. Kiedy podczas pobytu w Stuttgarcie rozmyślał o losach swoich najbliższych, pozbawiony zresztą jakichkolwiek konkretnych wiadomości, jego fantazmatyczną wizję wypełniły westchnienia i okrzyki egzaltowanego „kochanka” z powieści romantycznych. Kiedy zaś pod koniec 1831 roku otrzymał wiadomość o ślubie Konstancji z mężczyzną, którego miał za komiczną miernotę, przyjął to bardzo pogodnie, zajęty już paryskim życiem towarzyskim.

Romans z Polską przyniósł doświadczenie zupełnie innego rodzaju. Chopin wiedział, że jest to związek na całe życie, że Polska go nigdy nie opuści i on jej nigdy nie zdradzi. Kiedy podczas pobytu w Wiedniu wyczekiwał na wieści z powstańczej Warszawy, jego myśl przeniosła się do rodzinnego miasta ogarniętego niepokojem i grozą. Zaczął egzystować nie tutaj, lecz tam. Z punktu widzenia wartości świat poznawany przez zmysły utracił na znaczeniu. Romans z ojczyzną przyniósł mu tedy przekonanie, że myśl może człowieka uwolnić od nieznośnej materialnej konkretności świata. Listy z tego okresu ukazują też, że Chopina nawiedziło wówczas poczucie winy: nie spełnił swego obowiązku wobec ojczyzny. Nie pomaszerował z kolegami do powstańczego boju. Nie został nawet doboszem wyprowadzającym przyjaciół z okopów. Grał na fortepianie.

Chopina rozdarł wówczas konflikt między sztuką a powinnościami wynikającymi z egzystencji historycznej. Własna muzyka zjawiała się mu jako abstrakcja, rzeczywistość historyczna zaś – jako męka ludzi i krwawe rany żołnierzy. Nieprzystawalność tych dwóch sfer była oczywista, ale i bolesna. Zaczął wątpić w konkretną życiową wartość muzyki. W każdym razie już wówczas dopadł go wielki problem stosunku między muzyką a egzystencją.

Korespondencja z lat młodości ukazuje również, że zamknięcie myśli w „sercu”, rezygnacja z „wyjęzyczenia się”, rozpoczyna zazwyczaj proces nieuchronnego rozkładu „ja”. Kiedy pewnej nocy w stuttgarckim hoteliku Chopin wywiódł ze swego umysłu własne myśli na jaw, kiedy je zwerbalizował na papierze, okazało się, że ten „zamknięty w sobie żal” zdołał już uczynić z niego romantycznego „żywego trupa”.

W epoce romantyzmu, która tyle uwagi poświęciła indywidualności, młodzieńcze „ja” nie rozpraszało się w ekspansji na zewnątrz siebie, lecz zapadało się w siebie, zadręczając jakąś obsesyjną myślą. W końcu pograżało się w paraliżującej rozpacz. Proces ten zmierzał z reguły ku katastrofie psychiki, którą odczuwano wówczas jako symboliczną śmierć osoby. Doświadczenie takie opisał młody Eugeniusz Delacroix, późniejszy przyjaciel Chopina, w swym dzienniku pod datą 4 marca 1824 roku. Doświadczenie własnego strupienia ukształtowało również osobowość Zygmunta Krasieńskiego. W IV części *Dziadów* Adama Mickiewicza płomienna egzystencja romantycznego bohatera została przekształcona w wymowny absurd: człowiek stawał się upiorem, „żywym trupem”. Zamknięcie świadomości w „głębi serca” otwierało bowiem proces powolnego strupienia „ja”. Chopin opisał to zjawisko w swoim intymnym raptularzu, kiedy postanowił „wyjęzyczyć się” samemu sobie. Spojrzał na hotelowe łóżko i przyszło mu do głowy, że zapewne „niejeden trup leżał i długo leżał na nim”. „A cóż trup gorszy 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 zimny, jak ja teraz na wszystko zimnym się czuję. Trup już przestał żyć”. Trudno określić, ile w tym tekście rezygnacji i melancholii, ile zaś furii i brawury. Po kilku zdaniach świat zdał mu się gigantyczną manufakturą śmierci, produkującą w każdym momencie swego istnienia stosy trupów, unicestwiając bez różnicy zarówno ludzi złych, jak sprawiedliwych i uciśnionych. Egzystowanie człowieka okazało się absurdem, makabryczną ofiarą składaną „nędznemu ży-

ciu”. Wywód ten skończył się parafrazą słynnej gorzkiej konstatacji Sofoklesa w *Edypie z Kolonos*, o której epoka romantyczna bynajmniej nie zapomniała. „Widać więc i śmierć najlepszy uczynek człowieka – a cóż będzie najgorszym? – Narodzenie! jako wbrew przeciwnie najlepszemu uczynkowi”. Oczywiście nie obeszło się bez ironii, czy też po prostu bez kpiny, która tym razem znalazła ujście w typowej romantycznej makabresce, w przedziwnych rozważaniach o „dorodnych pyskach” i zeszlých łydkach trupa.

Z młodzieńczych listów Chopina wynika, że na emigrację zabrał Chopin ze sobą żal do Boga, który nad upokorzonym miastem jego młodości zawisł jak Moskal z knutem w rękę. Zawłóczył tam również pretensje do Francji, co Polsce z pomocą przyjść nie chciała. Przekształcała one Chopina w bystrego obserwatora życia umysłowego i politycznego Francuzów. Zaciągnął tam również podejrzenie, iż muzyka jest bezsilna wobec historycznych doświadczeń narodu i konkretnych dramatów życiowych człowieka.

Grupa listów pisanych już na emigracji ukazuje go nam najpierw jako trzeźwego, a nawet przebiegłego organizatora własnego codziennego życia i własnej kariery artystycznej w tym obcym i trudnym bądź co bądź środowisku. Rezygnując z powrotu do kraju, Chopin znalazł się bowiem w sytuacji wielu bohaterów powieści Balzaka: musiał zdobyć Paryż. Był muzykiem, powinien więc być stworzyć własny *image*, który pomógłby mu zdobyć powodzenie, zwłaszcza w wyższych sferach. Chopin nie miał „kapitału zakładowego”. Zmuszony był zarabiać na własne utrzymanie. Na szczęście był bardzo pracowity. Ciągłe komponował i dawał lekcje, ale wymyślony przez niego styl życia, stanowiący błyskotliwą oprawę jego wrodzonego wdzięku i naturalnej wytworności, był kosztowny, chociaż, jak się okazało, bardzo się opłacił. Styl ten uporządkował mu życie i zabezpieczył jego finanse, nie mówiąc już o sławie. Składał się z trzech elementów: stroju, mieszkania i występu publicznego. Były to trzy znaki, dzięki którym można go było rozpoznać, po to oczywiście, aby podziwiać. Tak ubiera się tylko Chopin. Tak może mieszkać tylko Ariel fortepianu. Tak zjawia się na estradzie jedyny i niepowtarzalny wysłannik bóstwa muzyki.

Swój strój Chopin przemyślał z godną podziwu skrupulatnością. Była to epoka, kiedy semantyka ubioru znajdowała się w rozkwicie. Chopin okazał się biegłym czytelnikiem znaków i natychmiast rozpoznał, jak się noszą członkowie poszczególnych partii politycznych. Oczywiście musiał zająć jakieś stanowisko wobec dyktatu mody. W końcu zamieszkał w Paryżu, w którym panował wówczas kult różnorodności, związany najwyraźniej z romantycznym szacunkiem dla indywiduum. W modnym towarzystwie królował wówczas specjalny gatunek strojnisia i modnisia, który nie gardził romantyczną frenezją i ekstrawagancją. Utożsamiano go z dandysem, którego odmian nie sposób było zliczyć: *le petit-maître*, *le muscadin*, *le merveilleux*, *l'incroyable*, *le fat* czy w końcu *le lion*. Ich wspólną cechą była prowokacja, posunięta niekiedy do nachalności. Kiedy Juliusz Słowacki znalazł się w Paryżu, dokładnie w tym samym czasie co Chopin, bez wahania wybrał typ *le fat*, pyszałka, który chciał się podobać nazbyt krzykliwą oryginalnością, obnosząc po miejskim ogrodzie nie tylko kwiecistą kamizelkę, lecz również wyniosłą „angielską minę”.

Chopin stworzył własny styl, stanowiący wyraziste przeciwieństwo dandysa. Był znawcą materiałów, kroju, dodatków i chętnie odwiedzał sklepy bławatne. Miał pieniądze, ale wybrał skromność. Wykluczył jakąkolwiek prowokację. Odrzucił elegancję nieroba, *d'un homme qui ne fait rien*, która miała wyrażać status bogatego mieszczaucha. Skomponowany przez niego ubiór informował, że jest artystą, ceniącym dobry smak i dyskrecję. Kamizelka, dandys starał się nią wprawić towarzystwo w osłupienie, była „czarna, skromna, aksamitna”, „ale z malutkim jakimś niekrzyczącym deseniem, coś bardzo skromno-eleganckiego”. Strój był przede wszystkim wytworny. Ten wykwint rzucał się w oczy i dzięki temu Chopin stał się słynny w wyższych sferach. Dystynkcja i książęce maniere uczyniły z niego pierwszoplanową postać eleganckiego Paryża. Efektem tej strategii było szczególnie ciepłe, wręcz entuzjastyczne przyjęcie jego sukcesu artystycznego jako kompozytora i pianisty, a wraz z sukcesem zabezpieczenie finansowe. Posypały się lekcje. Występy opłacano lepiej niż przyzwoicie. Honoraria musiały być teraz wysokie.

Mieszkanie Chopina pełniło podobną funkcję. Wybór losu emigranta pozbawił go domu. Domu jako miejsca stałego, w którym, głównie dzięki rodzinie, nieustannie obecnej i bliskiej, znajduje się niewidzialna oś egzystencji człowieka. Dobrowolne wygnanie skazało go na żywot w wynajmowanych mieszkaniach. Chopin był nadwrażliwy na tę antynomię między domem a mieszkaniem. Na przykład, w dużej mierze nieświadomie, ale za każdym razem, kiedy zjawiał się w Nohant, przekształcał je z letniska we własny dom, chociaż rodzina pani Sand dawała mu do zrozumienia, że sobie tego nie życzy. Drażniło go to, że miał tu tylko swój pokój, u gościnnej skądinąd przyjaciółki. Z tego punktu widzenia była to jedynie wilegiatura z nadzwyczajną opieką. W Paryżu oczywiście zakładał tylko mieszkania, ale za to mógł je kreować według własnych potrzeb i własnego gustu.

Miał wyjątkowe wyzucie znaczenia wnętrza. Wiedział, że mieszkanie i kształtuje, i prezentuje osobowość swego właściciela. Była to cecha wielu romantyków i wystarczy tu wspomnieć opis mieszkania poety w szkicu Teofila Gautiera *Wyprzedaż umeblowania Wiktora Hugo w roku 1852* i esej *Filozofia umeblowania* Edgara Allana Poe. Toteż każde kolejne swoje mieszkanie Chopin dzielił na „legowisko” i „apartament”. Są to terminy samego Chopina, który smakował sens słów, dobieranych zazwyczaj zdumiewająco trafnie. Słowo „legowisko” oznacza bowiem dobrze chronione miejsce, w którym zwierzę oddzielone od wspólnoty pozostaje sam na sam z sobą. Była to więc jego przestrzeń intymna, której bronił w sposób równie przemyślny, co bezwzględny. Tu zleżał, kiedy był chory. Tu sphywała na niego muzyka. Jego mały „ćwiczebny” fortepian stał w sypialni. Zawsze leżał na nim papier nutowy. Apartamenta miały naturalnie charakter reprezentacyjny. Kiedy je urządzał, nie pozwolił na jakiegokolwiek ustępstwo wobec gustu dorobkiewiczów i sklepikarzy. Położył tapetę „gładką, najskromniejszą i czyściuchną”. Żadnej krzykliwości. Meble stylowe. Porcelana wytworna, obrazy i książki w olśniewających wydaniach. Tu i ówdzie kilka „figielków”, ażeby się pośmiać. Kiedy schodzili się goście, komponował oświetlenie. W salonie rozmieszczał fiołki.

Pieczołowicie skomponowane mieszkanie służyło ugruntowaniu jego kariery muzycznej. Do jego salonu na słynne w Paryżu wieczory schodzili się tylko wtajemniczeni. Same europejskie sławy. „Najznamienitsze umysły Paryża” – jak pisał Franz Liszt. Nie prosił ani arystokratów, ani plutokratów. Gromadził tu tylko artystów i prawdziwych melomanów. Były to bowiem misteria elity duchowej, o których zarówno sfery wyższe, jak i bogaci mieszczenie wiedzieli tylko z krążących po mieście opowieści. To stąd rozeszła się wieść, że sztuka pianistyczna Chopina osiąga szczyty tylko w gronie niewielu wybranych słuchaczy.

Powstała tu legendę Chopin spożytkował następnie w swojej działalności estradowej. Ukrywał się w niedostępnej dla ogółu przestrzeni mieszkania po to, aby każdy jego publiczny koncert stał się wielkim wydarzeniem. Zanim rozwieszono na mieście afisze, wszystkie bilety zostały rozdrapane. Z tego punktu widzenia wieczory w jego salonie były inwestycją przynoszącą dobry dochód. Toteż trzeźwość jego umysłu jest równie urzekająca jak poetycki wzlot jego muzycznego geniuszu.

W listów wynika, że w dużej mierze Chopin był organizatorem swych występów. Miał świadomość, że solista występujący na estradzie jest również aktorem, który powinien posiadać określoną „politykę”, „co się tycze objawienia się” przed publicznością. Wiedział, że to również ma wpływ na zaistnienie w świecie muzycznym. Już w Warszawie troszczył się o pełną salę i reakcję prasy. W Wiedniu zatrudnił swoich przyjaciół, aby „rozstawili się w kątach dla słuchania rozmaitych zdań i krytyk” wygłaszanych przez publiczność podczas przerwy. Starał się też oswoić dziennikarzy z nieznanym im przybyścem. Był przekonany, że koncert stanowił splot elementów, nad którymi w jakimś stopniu da się zapanować, z elementami, które wymykają się jakiegokolwiek kontroli. Toteż po przyjeździe do Paryża opracował taki model występu, z którego wszelkie ryzyko zostało w końcu wyeliminowane.

Francja mogła wówczas podziwiać dwa różne sposoby zniewolenia publiczności przez artystę muzyka. Hektor Berlioz stawał na estradzie jak Tytan, który po prostu wyzywa wielogłową złowrogą potęgę, imponuje jej i zwycięża. Miejscem jego zmagania były najczęściej słynne „monstrualne koncerty”. Uczestniczyły w nich tłumy wykonawców i tłumy słuchaczy. Berlioz nie bał się masy, którą radowało monumentalne brzmienie orkiestry i popisowe onomatopeje dźwiękowe. Zwoływał tłum mieszczań, których należało wyedukować estetycznie. Estrada była więc dla niego miejscem niepewności i placem boju. W gruncie rzeczy Tytan Muzyki miał to, czego chciał, chociaż często cholerował na tę sytuację.

W wypadku Chopina tego rodzaju postawa była nie do pomyślenia, chociażby dlatego, że nie lubił tłumów. Jak zauważył sam Berlioz, był „wirtuozem wytwornych salonów, intymnych zebrań”. Nie poszedł też w ślady Liszta, który lubił mieć „dwa tysiące słuchaczy do ujarzmienia”. Nie uczestniczył w tak lubianych wówczas rywalizacjach pianistów. Nie chciał popisywać się karkołomną techniką. „Pianistyczny cyrk”, w którym epoka poniekąd gustowała, był mu zupełnie obcy. Gardził niepowściągliwym zachowa-

niem artystów zasiadających przy fortepianie. Żadnego efekciarstwa, od którego nie stronił Liszt. Żadnego przewracania oczyma. Chodziło mu o to, aby promieniowała od niego „myśl – jak sam napisał – wyrażona za pomocą fortepianowego dźwięku”.

Nie lubił więc publicznych występów, ale jednak „się ukazywał”, ponieważ tego wymagał jego zawód, jak sam to stwierdził ze smutkiem. Swoje objawienie na estradzie oczywiście starannie przemyślał. Uczestnicy domowych koncertów dla wybranych przyrównywali jego egzekucje własnych utworów do estetycznej ekstazy. Wystarczyło więc ogłosić, że któregoś dnia, zapewne tylko jeden jedyny raz ukaże się „szerokiej publiczności”, aby melomani Paryża zostali wprowadzeni w gorączkowy wir. Uzyskanie biletu, który kosztował dość słono, graniczyło wówczas z cudem. Każdy chciał uczestniczyć w akcie epifanii bóstwa muzyki. Liszt mógł zniewolić publiczność jedynie podczas koncertu. Chopin miał ją u swoich stóp jeszcze przed występem. „Wielogłowy potwór” był mu wdzięczny za samą łaskę objawienia. Nie musiał się popisywać techniką, nie musiał stroić min i zdumiewać gestami. Publiczność chciała go bowiem usłyszeć i zobaczyć w jego jestestwie.

W emigracyjnych listach Chopina nie ma obszernych i olśniewających wypowiedzi o muzyce. To prawda. Ale żale, które tu i ówdzie z tego powodu rozwodzone, nie wydają się uzasadnione. Znajdziemy w nich sporo, co prawda raczej mimowolnych, wszakże istotnych uwag: wymowny ślad po jakichś poważnych rozmyślaniach o stosunku muzyki do dramatów egzystencjalnych człowieka, o niejasnej antynomii między historycznym doświadczeniem artysty a swego rodzaju abstrakcją estetyczną, jaką jest niewątpliwie utwór muzyczny w samej swej istocie.

Listy pisane z Wiednia do bliskich przebywających w powstańczej Warszawie świadczą o tym, że Chopin poznał wówczas, jak bolesne jest rozdarcie świadomości między przeżywanym życiem a myślą, która z każdorazowego „tutaj” uciekała do wymyślanego „tam”. Tutaj była wiedeńska codzienność i otwarta klawiatura fortepianu niby czarno-białe wyzwanie. Tam byli koledzy ściskający karabin w rękę i niepewna swego losu najbliższa rodzina. Przez całą resztę życia kondycja emigranta zmuszała jego myśl do ucieczki z „tutaj” i kierowała ją „tam”, do Warszawy, do Polski, a tak naprawdę w przestrzeń wyobrażoną. „Jestem zawsze jedną nogą u Was – wyznał rodzinie w liście z lipca 1845 roku – drugą nogą w pokoju obok, gdzie Pani Domu pracuje, a wcale nie u siebie w ten moment, tylko, jak zwykle, w jakiejś dziwnej przestrzeni. Są to zapewne owe *espaces imaginaires*”.

Termin ten był wówczas w użyciu, zwłaszcza w jego francuskim otoczeniu. Oznaczał świat urojony, stworzony przez wybujałą wyobraźnię. Romantycy mieli na ogół trzeźwy pogląd na funkcjonowanie wyobraźni i Chopin nie był wyjątkiem. Bez niej nie sposób było wniknąć w istotę zjawiska i w tajemnice egzystencji, ale jednocześnie była ona źródłem wszelkiego rodzaju fantazmatów i przyczyną destrukcji psychiki. „Trzeba myśleć, a myśląc nie można być panem imaginacji” – określił ten stan Juliusz Słowacki. George Sand przekazała nam, co działo się z wyobraźnią Chopina, kiedy się puszczał na „trzęsawiskowe pole” myśli. Wobec nawiedzających go fantazmatów był raczej bezsilny. W liście z września 1848 roku do Solange Clésinger opisał, jak to podczas wykonywania *Sonaty b-moll* w gro-



nie angielskich przyjaciół ujrzał „wyłaniające się z na pół otwartego pudła fortepianu przekłęte widziadła”. O swej kapryśnej wyobraźni potrafił mówić z właściwą mu dobroduszną ironią, ale jednocześnie wiedział, że dzięki niej mógł opuścić swoje codzienne „tutaj”, chociaż z natury był przecież ziemski, wczepiony w życie, i przenieść się „tam”, w wymyśloną a może objawioną abstrakcyjną strukturę dźwiękową, która w ostatecznym rozrachunku, paradoksalnie, czyli jak zwykle w życiu, okazała się bardziej trwała, bardziej ziemska aniżeli skazana na przeminięcie codzienna krzątanka.

Z listów Chopina wynika również, że starał się dociec samej istoty talentu artysty, ale nie przyczyn jego zaistnienia czy objawienia, lecz tajemniczej zależności między tonem życia twórcy a rodzajem jego uzdolnień. Dociekania te związane były z przenikliwą obserwacją dwojga swych niezwykle przyjaciół: George Sand, której powieści zawdzięczały wiele, jeśli nie wszystko, jej bezładnemu stylowi życia, wypełnionego – jak pisał – ciągłym „szołomieniem się”, paroksyzmem, gorączką, i Eugeniusza Delacroix, którego wrażliwość została ukształtowana przez wewnętrzną równowagę, spokój zrodzony z umiejętności cieszenia się samym faktem istnienia rzeczy. W pierwszym przypadku chodziło o bezustanne rozpraszenie swego „ja”, w drugim o jego stałą koncentrację. Dla Chopina nie były to dwie odmienne postawy moralne. Chopin po prostu odkrył dwa odmienne typy talentu. George Sand korzystała ze swej niestabilności duchowej, Eugeniusz Delacroix natomiast – z głębokiego spokoju ducha, nawet wówczas, kiedy dotykał tragicznych stron życia.

Co tedy zdominowało życie Chopina do tego stopnia, że w końcu ukształtowało również jego talent? Jak wyglądał jego kod egzystencjalny, aby przywołać tu termin Milana Kundery? W jakich więc słowach objawiły się główne tematy jego żywota?

Z listów wynika, że rozmyślając o własnej doli, Chopin często używał takich słów, jak sieroctwo, tęsknota, zgryzota, bieda i żal. Toteż ton jego życia określa najlepiej łacińskie słowo *aerumna*. Znaczy ono tyle, co troski, utrapienia, udrczenia. Było to zakłęte słowo naszych romantyków. Określało bardzo trafnie charakter egzystencji polskiego artysty w pierwszej połowie XIX wieku. „*Aerumna* – pisał Zygmunt Krasiński do Juliusza Słowackiego 12 kwietnia 1843 roku – to pyszne słowo łacińskie, użyte przez cezara, kiedy chcąc ocalić współników Katyliny wystawił senatorom bezlitośnym Rzymu, że zostanie przy życiu pełnym t r o s k [jest] gorszą karą niż śmierć”. 3–4 lipca tego roku Słowacki odpowiedział mu, że ta nuta jest mu dobrze znana, że to słowo, „wydarte z ust cezara”, dźwięczy jak echo trumien, bo się rymuje: *aerumna* – trumna. Kiedy trzy lata później powtórzył tę myśl w *Raptularzu*, dodał, że życie pełne „rzeczy boleśnych” żyjącą jeszcze na świecie duszę zatrząskuje w trumnie. Tak romantyk przekształcał się w upióra. Z wiersza Cypriana Norwida *Aerumnarum plenus* (1850) wynika, że zamknięcie życia w kręgu zgryzot kończy się z reguły odczłowieczeniem duszy, a w każdym razie wpędza człowieka w kompleks okaleczenia i niedosytu. To *aerumna* zwały Chopina w Stuttgarcie na dno rozpacz.

Jakby nie patrzeć na jego status, Chopin dzielił jednak los z polskimi emigrantami i nigdy o tym nie zapomniał. Wspólnie z nimi przeżywał „stan – jak pisał Maurycy Moch-

nacki – narodowego sieroctwa”, wygnany poniekąd z rodzinnego domu i z ojczyzny. Wielu z nich raziło go głupotą i chamstwem, ale nawet wówczas nie zrywał więzi z tymi „polskimi sierotami”. Jego tęsknotę zrodziło ziemskie i codzienne bytowanie. Nie miała ona nic wspólnego z marzeniami o kontaktach z Transcendencją. Z biegiem lat zaczął się bać ataków kryjącej się w niej „agresywnej pustki”, która prowadziła do duchowego letargu. Kiedy natomiast popadał w zgrzyotę, jego „ja” zaczynało już niszczyć samego siebie. Jak ognia bał się bezustannego analizowania własnej klęski. Dlatego przeżycia związane z niedoszłym małżeństwem z Marią Wodzińską, które określił mianem zenitu swych zgrzyot, postarał się wyrzucić ze swojej świadomości. Wyrazem „żał” z kolei określił uczucie, które było „podłożem” jego serca, nadawało więc ton całej jego egzystencji. To mgliste słowo pozwala nam określić swój stosunek do siebie i do innego. W żalu rezygnacja pozwala pogodzić się nawet z poniżeniem. Z żalu możemy zdobyć się na wściekłość i działanie. Żal boleśnie rozdwaja człowieka. Stawia go na rozdrożu między smutną kapitulacją a podstępny gniewem. W słowniku Samuela Bogumiła Lindego „żał” znaczył tyle, co „ból umysłu” lub „ból serca”. Chcąc dokładnie wyrazić jego niezwykłą treść, Linde przywołał znany nam rzeczownik: *aerumna*.

Ton życia Chopina wyłonił się więc ze stale obecnych utrapień. Ten ton zdecydował o charakterze jego talentu. Ten ton wymusił na nim odpowiedź na pytanie, czy wobec „boleśnych rzeczy” egzystencji jego sztuka nie jest aby czasem bezsilna i bezużyteczna. Z listu pisanego do Juliana Fontany 7 marca 1839 roku wynika, że swoją muzykę zaczął pojmować już jako pozawerbalną odpowiedź na konkretne dramaty duchowe człowieka, potraktował bowiem swój *Polonez c-moll* (op. 40) jako pocieszenie przesłane przyjacielowi, który zwierzył się mu z jakichś swoich kłopotów. Wygląda więc na to, że opuściło go męczące podejrzenie, iż jest bezużyteczny i tworzy rzeczy niepotrzebne. Ale Chopin potrafił być wobec siebie bezlitosny. Toteż po tej konstatacji padło w liście dopowiedzenie, coś w rodzaju ekskuzy: „nie moja wina, żem jak ten grzyb podobny do szampiniona, co truje, jak go z ziemi odgrzebiesz i posmakujesz wzięwszy za co innego. Wiem, żem się nikomu nigdy na nic nie przydał, ale też i sobie nie na wiele co”. Z tego wyznania ciągle przebija żal, że muzyka, przenosząc dramat egzystencjalny człowieka w sferę abstrakcji dźwiękowej, w konkretnej życiowej sytuacji staje się po prostu fałszem. Z pozorów wygląda na pocieszenie, w istocie jest zatrutym grzybem. Wbrew romantycznej estetyce, zwłaszcza wbrew romantykom niemieckim, Chopin nie traktował muzyki jako wprowadzenia słuchacza w krąg metafizycznych tajemnic. Był z ziemi i jego muzyka była „mową” człowieka, może nawet nieprzydatną, może nawet trującą, ale „mową” skierowaną do człowieka. Chopin nie wdierał się do Transcendencji. Odnosi się wrażenie, że wolałby, aby muzyk nie wlatywał ku platońskiej Rzeczywistości Rzeczywiście Istniejącej, lecz spragnionemu człowiekowi podał kubek czystej wody.

Problem ten nadal jątrzył jego myśli. 20 października 1841 roku, kiedy skończył *Fantazję f-moll* (op. 49), napisał Fontanie, że mimo miłej chwili, chociaż niebo za oknem zdało mu się piękne, na sercu poczuł smutek. „[...] ale – dodał natychmiast – to nic nie

szkodzi. Żeby inaczej było, może by moja egzystencja nikomu na nic się nie przydała”. W tym dniu zrozumiał więc nareszcie, że jego istnienie ma sens, że jest przydatne, aczkolwiek za to poczucie płacił, płaci i będzie płacił żywotem pełnym trosk i smutku, od którego nie uwolni go nawet piękno świata, nawet upojenie tworzeniem. Kondycją jego talentu są bowiem *aerumna* życia ludzkiego, wpisany w nasz los „ból umysłu”, udręka związana z samym zaistnieniem świadomości, wrzuconej w życie społeczne, w dzieje, w kołowrót powstawania i ginięcia.

W tej epoce była to niezwykła postawa. Romantycy bowiem zdążyli już wyprowadzić muzykę poza egzystencję. Uczynili z niej symbol odwiecznej harmonii, utraconego rajskiego bytowania, anamnezę preegzystencji duszy, przypomnienie pierwotnej czystości i szczęśliwości, niebiański promień oświetlający brud ziemi. I nagle pojawił się artysta, najbardziej romantyczny z wszystkich romantyków, udręczony życiem i zapracowany, który ponownie zamknął muzykę w naszej czterowymiarowej klatce, w ludzkiej czasoprzestrzeni, i podarował ją człowiekowi.

Chopin chyba z natury myślał niezwykle trzeźwo, toteż miał człowieka za byt cielesny. Żaden wzlot ducha nie był w stanie zamącić tego spojrzenia. Tak bywa z ludźmi, którzy z własnym zdrowiem mają kłopoty. Pośród emigracyjnej korespondencji mamy więc grupę listów, w których znalazły wyraz jego „czarne myśli”, aby użyć jego własnego określenia. Pojawiały się one z reguły podczas kolejnych ataków choroby, kiedy własne ciało dawało mu trwożliwe znaki. Podczas krwotoków z gardła i napadów duszącego kaszlu te „czarne myśli” przemieszczały się ze sfery niepokoju w sferę lęku.

Miał mocny charakter i wobec nieustępliwej rzeczywistości nie rezygnował z walki o siebie. Poddał się dopiero w sytuacji bez wyjścia, wobec której istotnie był już całkowicie bezsilny. Jego strategia walki z losem była zdumiewająca, bo prostoduszna. Wymyślił cały szereg chytrych, takich jak różnego rodzaju „szołomienia” własnego umysłu, jak unikanie samotności, „aby się nie zastanawiać”. Oswajał więc zgrozę jak potrafił. A potrafił. Puścił więc przede wszystkim w ruch przyrodzoną skłonność do ironii. Posłużył się również swoją wspaniałą inwencją językową: zaczął zaklinać swe lęki za pomocą słów. W sytuacji kłopotliwej uciekał się często do przysłów i porzekadeł. Były to „przykrywki skrytych uczuć”, czyli uczuć trwogi. Fontanę pocieszał naszym popularnym „jakoś to będzie”. Własny niepokój likwidował myślą o absurdalności bytowania. W wersji kpiarskiej brzmiała ona tak: „tere bzdere kuku. Otóż największa prawda na świecie”. W wersji poważnej prezentował mądrość, która włóczyła się po Europie co najmniej od czasów Renesansu: „Zresztą czas ucieka, świat mija, śmierć goni”. Oczywiście, określając stan swego zdrowia, a nawet swoją kondycję na tym Bożym świecie, często używał muzycznych metafor. Ale daleki był wówczas od metafizycznej egzaltacji romantyków. Nie znajdziemy u niego ani „gry harmonijnej duchów”, ani „powietrznego tonu duszy”, ani nawet „tonu sfer” czy „diapazonu wieczności”, których używał i nadużywał w swych listach chociażby Maurycy Mochnacki. Chopin „kaszlił”. Za pomocą muzycznych metafor starał się więc oswoić ze strachem napędzanym przez zły stan zdrowia. Bał się bowiem, że „dezorganizacja”

ciała zupełnie rozstroił jego myśli. Co prawda, zdawał sobie sprawę z wielkiej różnicy między śmiercią a umieraniem. Toteż właśnie głównie ze względu na zatrucie myśli, na jej paraliż, wypomnił Wszechmogącemu, że skazał go na powolne umieranie: „Dlaczegoż P. Bóg – ni to pytał, ni to stwierdzał – tak robi, że mnie od razu nie zabija, tylko tak pomął i przez gorączkę indecycji”. Jego dobroduszna ironia nie ominęła więc nawet Pana Boga.

Metafory Chopina oparte były z reguły na porównaniu człowieka do instrumentu muzycznego i bardzo często nawiązywały do „muzyki śmierci”. „O muzycznych pomysłach mowy nie ma – pisał 6 sierpnia 1848 roku do Augusta Franchomme’a ze Szkocji – jestem całkowicie wykończony – czuję się jak np. osioł na balu maskowym albo jak struna skrzypcowa E na basetli [...]”. „Jesteśmy stare cymbały – zwierzał się w tym czasie Fontanie – na których czas i okoliczności swoje tryliki nieszczęsne powygrzywały”. Porównywał też siebie do skrzypiec, które stworzył lutnista, ktoś w rodzaju Stradivariiego. Skrzypce się rozstroiły, a nie ma już mistrza, co by je zreperował.

Ostatnie listy Chopina są niekłamany świadectwem zdumiewającej trzeźwości jego umysłu. Zawsze rzeczowy w ocenie własnej sytuacji, kiedy szukał słów, aby ją zbagatelizować, okpić lub wyszydzić, czynił to z myślą o podtrzymaniu nadziei. Z tych listów bije umiłowanie życia, tym silniejsze, im bardziej groźna okazywała się choroba. Nie myślał o Transcendencji, ponieważ zmuszony był zajmować się własnym ciałem. Zapewne dlatego jego muzyka jest tak człowiecza, tak ziemska, ponieważ jego myśl nie wyrывała się do inteligibilnych krain. Poddał się tuż przed unicestwieniem swego ciała. „Jestem zrezygnowany”. „Tymczasem moja sztuka – pytał w liście z 30 października 1848 roku – gdzie się podziała? A moje serce gdzie zmarnował?” Skapitulował, kiedy udręczone ciało przegnało z jego świadomości jakąkolwiek myśl muzyczną. Miał bolesne, ale i heroiczne życie. Pracowite i pełne godności, którą zawdzięczał dość rzadkiemu połączeniu inteligencji z mądrością.