

FRYDERYK CHOPIN



UNIwersYTET WARSZAWSKI
UNIwersYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

ANNA BROŻEK & JACEK JADACKI



FRYDERYK
CHOPIN

ŚRODOWISKO SPOŁECZNE — OSOBOWOŚĆ — ŚWIATOPOGLĄD — ZAŁOŻENIA TWÓRCZE

Warszawa 2010

Publikacja dofinansowana przez Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego

© Projekt okładki i opracowanie graficzne: Jarosław Zuzga, Studio Graficzne *Semper*®

Fotografia na okładce: © panthermedia.net, Angelika Zöllner

© 2010 Anna Brożek, Jacek Jadacki i Wydawnictwo Naukowe *Semper*®

ISBN: 978-83-7507-087-3

Wydawnictwo Naukowe *Semper*®

Redakcja i Studio Graficzne:

ul. Mariensztat 8

00-302 Warszawa

tel./fax: (+22) 538 92 03

e-mail: redakcja@semper.pl

www.semper.pl

Dział handlowy:

ul. Bednarska 20A

00-321 Warszawa

tel./fax: (+22) 828 49 73

e-mail: handlowy@semper.pl

www.sklep.semper.pl

Printed in Poland

SPIS TREŚCI

Przedmowa	15
-----------------	----

CZĘŚĆ I. ŚRODOWISKO SPOŁECZNE

Rozdział I. Dom	21
1. Ojciec	22
2. Matka	27
3. Rodzeństwo	29
3.1. Ludwika	29
3.2. Izabela	34
3.3. Emilia	35
Rozdział II. Miasto	38
1. Nauczyciele i uczeni	44
1.1. Muzycy	44
1.1.1. Wojciech Żywny	44
1.1.2. Józef Elsner	45
1.1.3. Wenzel Wilhelm Würfel	47
1.2. Filologowie, historycy, teoretycy literatury i sztuki	47
1.2.1. Chrystian Piotr Aigner	47
1.2.2. Samuel Bogumił Linde	48
1.2.3. Feliks Bentrkowski	49
1.2.4. Kazimierz Brodziński	49
1.2.5. Józef Jakub Tatarkiewicz	51
1.3. Biologowie, ekonomiści, medycy	51
1.3.1. Feliks Paweł Jarocki	52
1.3.2. Fryderyk Skarbek	52
1.3.3. Ferdynand Dworzaczek	52
1.4. Filozofowie	52
1.4.1. Józef Kalasanty Szaniawski	52
1.4.2. Adam Ignacy Zubelewicz	54
1.4.3. Krystyn Lach-Szyrma	55
2. Działacze i pisarze	57

2.1. Stanisław Kostka Potocki (1755–1821)	57
2.2. Katarzyna i Józef Sowińscy	57
2.3. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa	58
3. Rówieśnicy i przyjaciele	58
Rozdział III. Ojczyzna	63
1. Kraj	63
1.1. Mazowsze	63
1.2. Ziemia Dobrzyńska	65
1.3. Ziemia Chełmińska i Pomorze	68
1.4. Małopolska i Wielkopolska	69
1.5. Śląsk	78
2. Dziedzictwo	79
2.1. Tradycja muzyczna	79
2.1.1. Antoni Radziwiłł	79
2.1.2. Maria Szymanowska	80
2.2. Tradycja literacka	81
2.2.1. Adam Naruszewicz	81
2.2.2. Franciszek Karpiński	82
2.2.3. Antoni Malczewski	82
2.3. Tradycja filozoficzna	83
2.3.1. Feliks Jaroński	84
2.3.2. Józef Bychowiec	84
2.3.3. Bronisław Ferdynand Trentowski	84
3. Za granicą	85
3.1. Filozofujący eseiści	85
3.1.1. Hugues Félicité Robert de Lamennais	85
3.1.2. Ralph Waldo Emerson	86
3.2. Filozofujący poeci	87
3.2.1. Adam Mickiewicz	87
3.2.2. Cyprian Kamil Norwid	90

CZĘŚĆ II. OSOBOWOŚĆ

Rozdział IV. Postać	95
1. Wygląd	95

2. Zdrowie	96
3. Sposób bycia	97
Rozdział V. Umysłowość	100
1. Zdolności	100
1.1. Talent lingwistyczny	100
1.1.1. Doświadczenia dziecięce	100
1.1.2. Wrażliwość językowa	101
1.1.3. Języki obce	104
1.2. Talent aktorski	105
1.3. Talent malarski	106
2. Usposobienie	107
2.1. Temperament	109
2.1.1. Trzeźwość czy marzycielskość	109
2.1.2. Pogoda czy żal	110
2.1.3. Przyzwyczajenia i nowości	115
2.2. Sfera emocjonalna	116
2.2.1. Obojętność czy wrażliwość	116
2.2.2. Powściągliwość czy urażliwość	117
2.2.3. Oschłość czy czułość	117
2.2.4. Oziębłość czy kochliwość	118
2.3. Sfera wolicjonalna	118
2.3.1. Opanowanie czy porywczność	118
2.3.2. Cierpliwość czy kapryśność	119
2.3.3. Doskonałość czy bylejakość	119
2.3.4. Stanowczość czy chwiejność	120
2.4. Styl	120
2.4.1. Wyniosłość czy skromność	120
2.4.2. Otwartość czy skrytość	123
2.4.3. Wspaniałomyślność czy pamiętliwość	124
3. Upodobania	124
3.1. Predylekcje artystyczne	124
3.2. Predylekcje witalne	126
3.2.1. Skłonności opiekuńcze	126
3.2.2. Upodobania «domowe»	126
3.2.3. Upodobania «gospodarskie»	128

Rozdział VI. Postawa	131
1. Życzliwość	131
2. Przyjaźń	131
3. Miłość	133
3.1. Miłość «czysta»	134
3.2. Miłość rodzinna	136
3.3. Miłość namiętna	136

CZĘŚĆ III. ŚWIATOPOGLĄD

Rozdział VII. Los	141
1. Życie	141
1.1. Niepewność	141
1.2. Przemijanie	141
1.3. Nadzieja	141
2. Wiara	142
3. Śmierć	145
3.1. „Wadzenie się z Bogiem”	145
3.2. Lęk przed śmiercią	148
3.3. „Dni przedostatnie”	149

Rozdział VIII. Człowiek	153
1. Jednostka	153
1.1. Szacunek i spolegliwość	153
1.2. Pamięć i sumienie	153
1.3. Kobieta i żona	154
2. Społeczeństwo	154
3. Naród	157
3.1. Wspólnota narodowa	157
3.2. Miłość do ojczyzny	160
3.3. Stosunek do obcych	162
3.3.1. Rosjanie	165
3.3.2. Czesi	169

Rozdział IX. Wartości	170
1. Dobro	170

2. Cnota	171
3. Szczęście	171

CZĘŚĆ IV. ZAŁOŻENIA TWÓRCZE

Rozdział X. Twórczość	175
1. Przemyslenia	175
2. Twórca	176
3. Odbiór	179
Rozdział XI. Wykonawstwo	182
1. Samoocena i świadectwa	182
1.1. We własnych oczach	182
1.2. W ocenie innych	183
2. Znamiona i wyróżniki	185
2.1. «Skromność»	185
2.2. «Łagodność» i «barwność»	186
2.3. «Uduchowienie»	187
3. Zasady i wskazówki	188
3.1. Reguła metodycznego treningu	188
3.2. Reguła optymizmu dydaktycznego	190
3.3. Reguła adekwatności techniki	190
3.4. Reguła prymatu anatomii	191
3.5. Reguła optymalnej motoryki	191
3.6. Reguła skrupulatności tekstowej	191
3.7. Reguła stymulowania intuicji	192
3.8. Reguła hartowania charakteru	192
Rozdział XII. Dzieło	194
1. Wzorce	194
1.1. Proces komponowania	194
1.2. Kunszt kompozytorski	194
1.3. Ideały i antyideały	195
1.3.1. Johann Sebastian Bach i Georg Friedrich Händel	195
1.3.2. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart i Ludwig van Beethoven	196
1.3.3. Luigi Cherubini, Giacomo Meyerbeer i Franz Schubert	197

1.3.4. Felix Mendelssohn–Bartholdy i Robert Schumann.....	198
1.4. Prototypy gatunkowe	198
1.5. «Minimalizm» fortepianowy	199
2. Piękno	200
3. Treść	201
3.1. Język muzyki	201
3.2. Funkcje semiotyczne symboli	202
3.2.1. Ekspresja w muzyce	203
3.2.2. Ewokacja w muzyce	205
3.3. Programy i asocjacje	206
3.4. Zadania katartyczne	207
3.5. Polskość muzyki	208
3.5.1. „Sercem Polak”	208
3.5.2. Nurt szlachecki i ludowy	209
3.5.3. Polonezy i mazurki	211
3.5.4. Piosnki i pieśni	215
3.5.4.1. Narodziny i zmierzch miłości	215
3.5.4.2. Radości i smutki życiowe	216
3.5.4.3. Walka o wolność ojczyzny	217
3.5.5. „Dusza narodu”	218
Posłowie	221
Piśmiennictwo	223
Wykaz rycin	230
Wykaz nazwisk	242



KATARZYNA CHAŁASIŃSKA-MACUKOW
Rektor Uniwersytetu Warszawskiego

Szanowni Państwo!

W powszechnej świadomości miejscem na mapie Polski najbardziej związanym z Fryderykiem Chopinem pozostaje Żelazowa Wola. Dwusetna rocznica jego

urodzin jest doskonałą okazją, by przypomnieć, że choć wielki kompozytor urodził się w małej sochaczewskiej wsi, to dorastał i rozwijał swój niebywały talent w Warszawie. Mieszkając tu przez dwie dekady, obserwował rozkwit miasta i narodziny Królewskiego Uniwersytetu Warszawskiego, którego sam później został studentem.

Przez wiele lat uniwersytecki kampus pozostawał dla Fryderyka domem. Jego rodzina przez dziesięć lat mieszkała w prawym skrzydle Pałacu Kazimierzowskiego. Jesienią 1826 roku Fryderyk został studentem Szkoły Głównej Muzyki, kierowanej przez rektora Józefa Elsnera, wchodzącej — jako oddział Sztuk Pięknych — w skład Uniwersytetu. Gdy trzy lata później kompozytor kończył naukę, Elsner nazwał go w swych raporcie „geniuszem muzycznym”. W 1830 roku Fryderyk wyjechał z Warszawy i nigdy już do niej nie powrócił. Jednak wspomnienie miasta i uczelni na zawsze pozostały w jego sercu.

Cieszy mnie niezmiernie powstanie publikacji, uwypuklającej związku geniusza fortepianu z Uniwersytetem Warszawskim. Książka *Fryderyk Chopin: środowisko społeczne — osobowość — światopogląd — założenia twórcze* pokazuje, jak wielki wpływ na osobowość kompozytora i jego rozwój jako artysty mieli spotkani w warszawskim okresie życia przyjaciele i nauczyciele, a także niezwykła atmosfera tamtych lat.

Katarzyna Chałasińska-Macukow



ANDRZEJ JASIŃSKI

Juror konkursów chopinowskich (od 1975 roku)

Przewodniczący jury konkursów chopinowskich (od 2000 roku)

Pianiści — wykonawcy utworów Chopina na całym świecie — za pomocą swej

wyobraźni, wrażliwości artystycznej, wiedzy i intuicji próbują nawiązywać ponadczasową więź z twórcą, by możliwie najlepiej rozumieć jego przesłanie jako muzyka i człowieka. Dużo o Chopinie w obu aspektach mówi jego muzyka, ale to, co mówi on sam i jak wypowiadają się o nim jemu współcześni, jest bezcenne. Należy jednak mieć świadomość, że tak jak tekst utworów muzycznych nie jest pełnym odbiciem woli twórcy — pismo nutowe nie utrwała tego, co najważniejsze: przesłania duchowego — tak też zachowane na szczęście liczne teksty słowne dotyczące Chopina mogą okazywać różne niuanse znaczeniowe, w zależności od sposobu ich odczytania, rozumienia i odczucia. Prawda artystyczna — treść utworów muzycznych — jest ukryta pod zewnętrzną, bogatą warstwą dźwiękową wykonywanego utworu. Słowa wypowiedane, zanotowane i odczytywane są symbolami kryjącymi głębię uczuć ludzkich. Wykonawcy utworów Chopina przydatna jest wiedza, komentarz słowny; piszącemu o Chopinie — rozumienie mowy dźwięków.

Szczęśliwie się składa, że Autorzy tej książki to filozofowie, ale i wykształceni pianiści, potrafiący łączyć wiedzę ogólną, muzyczną, z wrażliwością artystyczną i warsztatem naukowym. Z przyjemnością odkryłem, że łączy mnie z Nimi pewne powinowactwo za sprawą ich pedagogów fortepianu, których znałem i ceniłem. Z wymienionych: prof. Rolanowska była uczennicą mej prof. Władysławy Markiewiczówny, a prof. Pikul jest absolwentem prof. Tadeusza Żmudzińskiego, również wychowanka mojej profesorki. Z przekonaniem — jako pianista i pedagog — podpisuję się pod słowami

Autorów, że „zrozumieć MUZYKĘ Chopina w pełni można tylko, jeśli się przedtem zrozumie jego PSYCHIKĘ”.

Ich książka jest jak encyklopedia, w której można znaleźć wszystko, co ułatwia nam rozumienie Chopina: pianisty, kompozytora, romantyka, Polaka — człowieka, który przeżywał swoje radości i smutki, nadzieje i rozczarowania, który kochał i cierpiał i z godnością — świadomy swojego posłannictwa — poddawał się zrządzieniom losu.

Można tę książkę czytać od początku do końca, mając wrażenie, że jest się obecnym w czasach i miejscach związanych z całym życiem Chopina, albo wybrać z dokładnego spisu treści to, co szczególnie nas interesuje, lub otworzyć na którejkolwiek stronie i... mieć wysmienitą pożywkę dla intelektu i ducha.

Autorom gratuluję, a Czytelnikom życzę satysfakcji ze wspianiałej lektury.

Andrzej Jasiński



STANISŁAW MORYTO
Rektor Uniwersytetu Muzycznego
Fryderyka Chopina

Minęło 200 lat od chwili, kiedy w Żelazowej Woli, na Mazowszu, na ziemi polskiej, urodził się Fryderyk Chopin. Kolejne etapy jego krótkiego życia wyznaczają dwa miasta: polska Warszawa i francuski Paryż. Choć nie brak w nim również okazjonalnych pobytów w innych miejscach, zarówno w ojczyźnie, jak i w Europie. Pobyty te związane były z koncertami, wypoczynkiem i leczeniem. Szczególnie miejsca polskie pozostały w pamięci kompozytora do końca, a na zawsze są utrwalone w jego utworach. Potwierdza to ich narracja i treść zapisana pomiędzy dźwiękami. Ten przekaz jest tak genialny, tak silny i tak ważny, że po dzień dzisiejszy wzrusza, fascynuje i przyciąga uwagę muzyków, melomanów i zwykłych ludzi na całym świecie. W czym tkwi to tak poruszające piękno tej muzyki? Na czym polega jej wielkość, jej żarliwość, jej doskonałość? W polskim rozumieniu wyrasta ona z kultury narodowej, w znaczeniu geograficznym z kultury regionalnej, w pojęciu globalnym z kultury lokalnej. Jednak to za mało, aby muzyka ta przyciągała uwagę ludzi wychowanych i wyrosłych w innych kulturach, często odległych, pozaeuropejskich, ludzi o innej mentalności i o innych upodobaniach. Muzyka Chopina przetrwała wszystkie meandry i zawirowania, jakie przyniósł ze sobą wiek dziewiętnasty. Przetrwała także tragiczny wiek dwudziesty. Wiek ogromnych rozczarowań i dramatycznych zmian. Wiek wojen, w których straciło życie kilkadziesiąt milionów ludzi, a dalszych kilkadziesiąt zostało wymordowanych.

Przetrwała „niczym fundament pośród ruin i zgłiszcz państw i ideologii”. Przetrwała i cieszy się coraz większym zainteresowaniem. Olbrzymi postęp cywilizacyjny ostatnich dwóch stuleci to fakt

niezaprzeczalny. Jego elementarnymi składnikami są: postęp techniczny i rozwój kulturowy. Jednak postęp techniczny i rozwój kulturowy to zupełnie różne pojęcia. Mówiąc o sztuce nie należy ich łączyć. Należy je traktować oddzielnie. Zdobyte techniczne łatwiej się rozpowszechniają niż wartości kulturowe. Wartości kulturowe są za to o wiele trwalsze, bardziej osadzone w świadomości ludzkiej. Zwłaszcza sztuka będąca awangardą kultury wykazuje dobitnie te tendencje.

„*Ars longa, vita brevis*” – mówi łacińska sentencja. Kultura polska, literatura, sztuki piękne, muzyka – są na większej części naszego globu nieznane. Wyjątkiem jest muzyka Chopina. Kultura polska jest kulturą lokalną. Jest kulturą tych, którzy ten zakątek świata zamieszkują, którzy porozumiewają się tym samym językiem, językiem ojczystym. Język to system znaków dźwiękowych.

Muzyka to także język zbudowany na systemie dźwiękowym. Zarówno polszczyzna, jak i muzyka polska są językiem, który czujemy, którym myślimy i którym się porozumiewamy. Stałe odradzanie się wartości kulturowych, tych lokalnych, regionalnych, narodowych, mimo przeciwności, jakie niesie ze sobą życie, to zjawisko wyjątkowe we współczesnym świecie. To zjawisko zadziwiające w świecie wielu kultur. Wielka sztuka, architektura, literatura, muzyka – powstawały nie w próżni, a w konkretnych geograficznie miejscach. Geniusz twórców, ich mistrzostwo, poziom artystyczny, wyjątkowe wartości, wprowadzały te arcydzieła do panteonu sztuki światowej. Muzyka Chopina jest najlepszym tego potwierdzeniem. Ludzie interesują się sztuką również dlatego, że poszukują w niej swoich korzeni. Nie mogą bez nich żyć. Potrzebują korzeni własnych a nie cudzych. By lepiej rozumieć sztukę, zaczynają interesować się osobą twórcy. Także – jak to ma miejsce w muzyce – aby lepiej ją interpretować. Chcą wiedzieć o twórcy jak najwięcej. Stawiają wiele pytań. Chcą wiedzieć, jakim był człowiekiem, jakie

miał poglądy, w jakim środowisku wzrastał, jak żył, jakie były jego upodobania estetyczne. Chcą wiedzieć – a jest to niemożliwe – wszystko lub prawie wszystko. O Chopinie napisano bardzo wiele. Pisano rzeczy ważne i banalne, wartościowe i nieistotne, naukowe i popularne. Każde kolejne opracowanie wnosi „coś nowego do wiedzy o muzyce Chopina”. Rozważania teoretyczne, opracowania muzykologiczne, badania naukowe – nie są celem samym w sobie. Nie są „sztuką dla sztuki”. Mają sens wówczas, gdy przybliżają wiedzę o twórcy a przede wszystkim o jego dziele, o jego języku muzycznym. Mają głęboki sens, gdy prowadzą do wykonywania muzyki. „Muzyka jest jedyną sztuką wiecznie żywą.” Każde wykonanie utworu jest inne. W muzyce lepsze jest wrogiem dobrego. A więc to stałe dążenie do tego „jeszcze lepszego” (wykonania, nagrania) jest (w muzyce) wartością nadrzędną.



1. Do ŚWIATOPOGLĄDU jakiegoś człowieka wchodzi ogół jego przekonań dotyczących wartości etycznych i estetycznych, a więc tego, co jest etycznie i estetycznie pozytywne (dobre lub piękne), a co negatywne (złe lub brzydkie). W sposób naturalny można więc w światopoglądzie wyróżnić m.in. komponent etyczny i komponent estetyczny.

2. Do etycznego składnika światopoglądu, czyli w skrócie: do światopoglądu etycznego, należą przekonania dotyczące tego, co wolno (i czego nie wolno) oraz co powinno się (i czego nie powinno się) robić, a dokładniej — jak wolno (i nie wolno) oraz jak powinno się (i nie powinno się) postępować w stosunku do siebie, innych ludzi i szerzej: w stosunku do świata zarówno ludzkiego, jak i pozaludzkiego — aby wyniki naszego działania były etycznie wartościowe.

Do estetycznego składnika światopoglądu, czyli w skrócie: do światopoglądu estetycznego, należą przekonania dotyczące tego, co wolno (i czego nie wolno) oraz co powinno się (i czego nie powinno się) robić — aby wytwory naszego działania były estetycznie wartościowe.

3. Składniki etyczny i estetyczny nie wyczerpują jednak tego, co nazywa się „światopoglądem”. U ich podłoża leżą bowiem poglądy na to, jaki jest lub powinien być świat w ogóle; poglądy te tworzą metafizyczny komponent światopoglądu — czyli w skrócie światopogląd metafizyczny.

4. Każdy człowiek ma jakiś światopogląd — nawet jeśli nie ujawnia go wprost, *explicite*, a nawet jeśli go sam sobie nie uświadamia. W takich wypadkach światopogląd przejawia

się *implicite* w działaniu danego człowieka: w tym, co robi, a czego nie robi. U ludzi, którzy zarówno głoszą jakiś światopogląd *explicite*, jak i zdradzają swym postępowaniem pewien światopogląd *implicite*, światopoglądy te nieraz tak bardzo się różnią, że dochodzi czasem do dysonansu między nimi.

5. Jedynym sposobem ujawnienia *explicite* światopoglądu jest wyrażenie go w słowach. Można to uczynić w sposób mieszczący się między systematyczną prezentacją a okazjonalnymi aluzjami.

To, na podstawie czego mamy pewną wiedzę o światopoglądzie Fryderyka Chopina, znajduje się w dużej części na tym drugim biegunie. Wymaga więc rekonstrukcji.

Rekonstrukcji takiej można dokonać — z jednej strony — na podstawie wypowiedzi własnych Chopina (przede wszystkim jego zachowanej korespondencji¹) i wypowiedzi osób, które się z Chopinem stykały osobiście. Z drugiej strony — można to zrobić na podstawie tego, co wiemy, z różnych źródeł, o tym, jak Chopin w sytuacjach angażujących światopoglądowo postępował. W tej pierwszej sytuacji mamy jeszcze do czynienia z dwoma wypadkami: w pierwszym chodzi o wypowiedzi, w których Chopin pisał wprost o swoim światopoglądzie; w drugim chodzi o wypowiedzi, w których fragmenty jego światopoglądu wyrażone są jedynie nie wprost.

Niestety, trzeba się liczyć z poważnymi trudnościami co do stopnia wiarygodności wszystkich tych źródeł — z korespondencją na czele. Jeśli chodzi o korespondencję Chopina — ale i innych osób — z Krajem, trudności są związane z tym, że podlegała ona cenzurze rosyjskiej; ze względu na nią pewne tematy nie mogły być poruszane albo były poruszane w sposób zawoalowany. Jeśli chodzi

¹ W tekście książki — cytując listy F. Chopina (z wyjątkiem jego listów do D. Potockiej) lub do F. Chopina — wskazujemy tylko nadawcę i odbiorcę listu oraz jego datę. Pozwala to bez zbędnego i uciążliwego opisu zidentyfikować dany list w dostępnych publikacjach.

zaś o korespondencję Chopina z rodzicami, dochodzi to, że często pomijał on w niej drażliwe sprawy lub ich drażliwość łagodził, chcąc zaoszczędzić rodzicom dodatkowych zgryzot, których i tak sam jego pobyt na obczyźnie przysparzał im dostatecznie dużo.

6. Czy warto — mimo tych trudności — takiej rekonstrukcji dokonać?

Warto — i to z dwóch powodów.

Po pierwsze, Chopin był geniuszem muzycznym. Warto jak najwięcej wiedzieć o geniuszu.

Po drugie, w wypadku geniusza muzycznego co najmniej światopogląd estetyczny może pozostawać w mniej lub bardziej silnym związku z twórczością. Może — ale nie musi. A to, jak się rzeczy mają z Chopinem, warte jest zbadania.

Ponieważ trzonem światopoglądu artysty jest estetyczny komponent tego światopoglądu, wyodrębniliśmy osobną część poświęconą ZAŁOŻENIOM TWÓRCZYM Chopina.

7. Na to, jaki dana osoba ma światopogląd, wpływają różne czynniki, spośród których niebagatelną rolę odgrywa osobowość. Z kolei kształt naszej osobowości zależy w dużym stopniu od środowiska społecznego, w którym żyjemy. Dlatego właśnie prezentację światopoglądu Chopina poprzedziliśmy opisem jego OSOBOWOŚCI i opisem ŚRODOWISKA SPOŁECZNEGO, w którym ta osobowość się ukształtowała.

8. To, co napisaliśmy, uzupełniliśmy ilustracjami: wizerunkami Chopina i osób z nim związanych; reprodukcjami tekstów i rysunków, które wyszły spod jego ręki; wreszcie obrazami miejsc, w których przebywał — po części z czasów Chopina lub okresów od nich nieodległych, po części z czasów nam współczesnych. Zrobiliśmy to w przeświadczeniu, że *genus loci* ma ogromną wagę dla światopoglądu człowieka: że na to, co się myśli, ma wpływ nie tylko to, co się usłyszało od innych, ale i to, GDZIE się to usłyszało.

9. Zachowało się wiele wizerunków Chopina, ale właściwie tylko na dwóch z nich można dojrzeć jego prawdziwą

duszę: na portrecie młodziutkiego, kilkunastoletniego Fryderyka, namalowanym przez równie młodziutką Marię Wodzińską, i na portrecie umierającego Chopina, sporządzonym przez Teofila Kwiatkowskiego. Wodzińska umiała oddać w oczach Fryderyka błysk jego przenikliwej inteligencji, a na ustach «zawiesić» pogodny dystans wobec innych i lekką ironię wobec siebie. Kwiatkowskiemu udało się uchwycić w profilu Chopina mężną akceptację losu. Reszta zachowanych wizerunków Chopina — pominąwszy tak proste do uniknięcia fałsze, jak robienie z niego bruneta o czarnych oczach — to świadectwo zupełnej ślepoty malarskiej ich twórców: na czele tych zupełnie nieudanych wizerunków znajdują się tak często powielane portrety Arego Scheffera i Eugène'a Delacroix. Twarz Chopina z portretu Scheffera jest bezmyślna i obojętna, a z portretu Delacroix — ponura i zgorzkniała: wykrzywiona grymasem jakiegoś obrzydzenia. Jakże bezmyślność i obojętność, i ponurość i zgorzkniałość — obce były rzeczywistemu Chopinowi!

Podobna sytuacja jest z tekstami o Chopinie: jest ich niewyobrażalnie dużo. Jednakże wiele chopinianów nie jest wartych nawet wzmianki — tylko nieliczne są naprawdę wartościowe. Na czele tych ostatnich znajdują się z pewnością najnowsze wydawnictwa polskie: wszechstronna i dogłębna monografia Mieczysława Tomaszewskiego *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* (2010), wnikliwe studium Ireny Poniatowskiej *Fryderyk Chopin. Człowiek i jego muzyka / The Man and His Music* (2010) i rzetelne komentarze do *Korespondencji Fryderyka Chopina* autorstwa Zofii Helman, Zbigniewa Skowrona i Hanny Wróblewskiej–Straus (2009–).

Wierzmy, że chociaż pełnymi garściami czerpaliśmy z tych (i paru innych) wydawnictw — dodajemy coś nowego do wiedzy o muzyce Chopina.

10. Książka nasza przeznaczona jest dla słuchaczy i wykonawców Chopina: i jednym, i drugim ułatwi właściwy odbiór jego muzyki, a tym ostatnim — ponadto pomoże

lepiej wczuć się w charakter, formację intelektualną oraz intencje kompozytora i w ten sposób bardziej adekwatnie zinterpretować tę muzykę.

Na czym opieramy przekonanie, że książka spełnić może tego rodzaju oczekiwania?

Otóż oboje jesteśmy z wykształcenia nie tylko filozofami, ale i pianistami. Grywaliśmy Chopina od dzieciństwa — pod okiem dobrych pedagogów. Nasi profesorowie akademicy — to nie byle jakiej klasy specjaliści: starsze z nas ukończyło klasę fortepianu prof. Natalii Hornowskiej w konserwatorium warszawskim, a młodsze — klasę fortepianu prof. Andrzeja Pikula w uczelni krakowskiej.

A jednak już w trakcie pisania tej książki ujrzeliśmy naszego bohatera w zupełnie innym świetle, niż widzieliśmy dotąd — i uświadomiliśmy sobie dobitnie, że teraz gralibyśmy jego utwory zupełnie inaczej: wierzymy głęboko, że lepiej...

Parafrazując sformułowanie ze sprawozdania z ostatniego koncertu Chopina w Paryżu, zamieszczonego w *Gazette Musicale* z 20 lutego 1848 roku (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 479), że „zrozumieć Chopina można tylko z pomocą samego Chopina”, powiedzielibyśmy krótko, że zrozumieć MUZYKĘ Chopina w pełni można tylko, jeśli się przedtem zrozumie jego PSYCHIKĘ.

Zdajemy sobie oczywiście sprawę z tego, że GRAĆ utwory Chopina wolno PO SWOJEMU — a nie koniecznie PO CHOPINOWSKU; że wolno nam «w nich, nimi i przez nie» wyrażać własną duszę — a nie koniecznie to, co chciał wyrazić sam Chopin. Wiemy, że Chopin taką interpretację w pełni dopuszczał — byleby mieściła się w granicach wyznaczonych *explicite* przez partyturę. Mówił czasem do Marceliny Czarotorskiej (Działyńska 1926, s. 6):

Nie w ten sposób, jak ja to grywam, ale pomimo to było dobrze.

Sam nigdy nie wykonywał swoich utworów jednakowo.

Wybór między — mówiąc «uczenie» — interpretacją akontekstualną i kontekstualną jest więc po części sprawą gustu, po części zaś, powiedzmy otwarcie, mody.

11. Książka ma dwóch autorów, różniących się od siebie — i to pod wieloma względami.

Po pierwsze, należymy do różnych pokoleń: młodsze z nas urodziło się ponad trzydzieści lat później niż starsze. Taka różnica pokoleniowa uniemożliwia niektórym porozumienie się nawet w sprawach całkiem błahych.

Po drugie, pochodzimy z różnych stron Polski: starsze z nas jest z ojczyzny Chopina: Mazowsza; ojczyzną młodszego jest sąsiednia Małopolska. Młodsze, zgodnie z tradycją (znaną zresztą Chopinowi), ma więc prawo powiedzieć o starszym „ślepy Mazur”; starszemu natomiast, zgodnie z jego mazowieckimi uprzedzeniami, wolno odpłacić „nadbodnym” porzekadłem o ziolkach młodszego: „Gdzie dwóch Polaków — tam trzy zdania”. Mowa tu o Polakach w dawnym sensie; przypomnijmy, że Mazowsze zostało inkorporowane do Królestwa Polskiego (którego trzon tworzyła Małopolska, Wielkopolska i Pomorze) ostatecznie dopiero w 1529 roku.

To, że mimo tych różnic osiągnęliśmy pełną zgodę co do ostatecznej postaci książki, świadczy — naszym zdaniem — o tym, że jej treść odpowiada faktom, a nie naszym indywidualnym «widzinamsię».

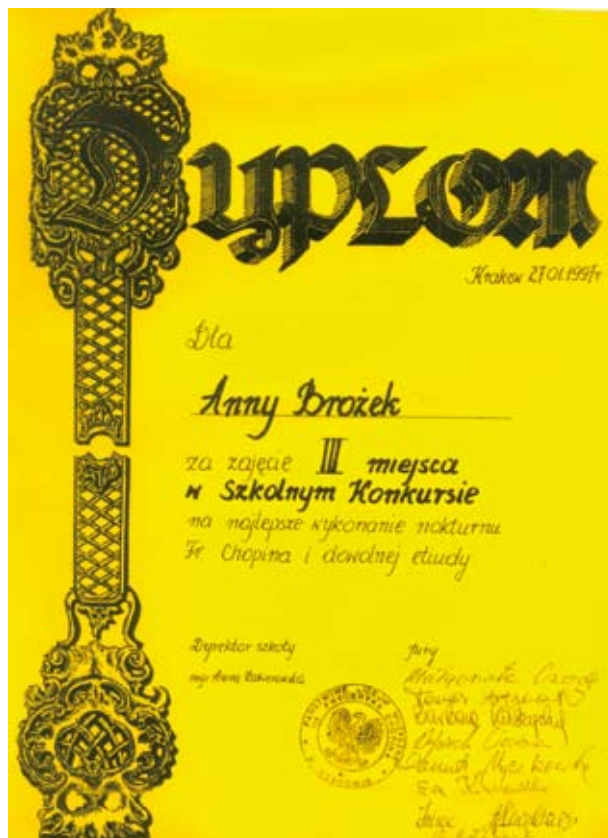
12. Książka jest naszym wspólnym dziełem. Ostateczna wersja książki powstała w ten sposób, że najpierw napisaliśmy, każde z osobna, to, co wydawało nam się, że trzeba napisać; potem szczegółowo przedyskutowaliśmy miejsca wątpliwe; na koniec scaliliśmy to, co się ostało obopólnej krytyce — mniej więcej tak, jak się to robi z warstwami mazurka wielkanocnego.²

Za każde słowo w ten sposób powstałego «przekładańca» odpowiadamy już solidarnie.

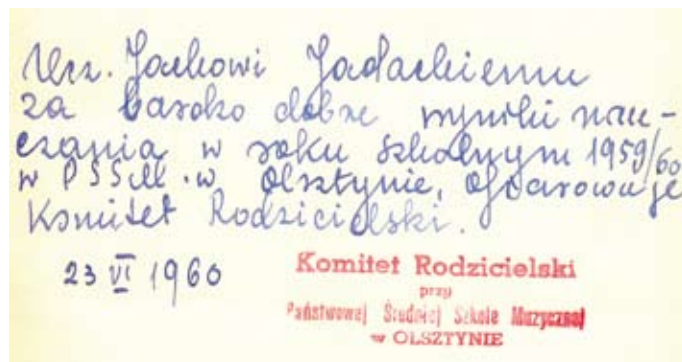
² „Mazurkiem” w Małopolsce nazywa się (trochę złośliwie) mazowiecki kruchy przekładaniec.

Pracę tę poświęcamy naszym pedagogom ze średnich szkół muzycznych, które dziwnym zrządzeniem losu w obu wypadkach noszą imię Fryderyka Chopina.

Anna Brożek — poświęca ją pamięci Pani Profesor Ireny Rolanowskiej z krakowskiego Państwowego Liceum Muzycznego, miejsca swoich pierwszych kroków w zakresie interpretacji chopinowskiej, stawianych nie bez pewnych sukcesów, których świadectwem jest m.in. zachowany w archiwum rodzinnym dyplom konkursowy sprzed piętnastu lat:



Jacek Jadacki — poświęca ją profesorom Państwowej Średniej Szkoły Muzycznej w Olsztynie, a w szczególności pamięci swojej olsztyńskiej mistrzyni, Izy Garglinowicz, którą mu przypomina, zawsze ze wzruszeniem brany do ręki, egzemplarz monografii Zdzisława Jachimeckiego *Chopin. Rys życia i twórczości* z wpisaną pół wieku temu Jej ręką następującą dedykacją:



Poświęcamy tę książkę naszym pedagogom, gdyż na sobie doświadczyliśmy, że to oni wyznaczają w zasadniczym stopniu osobowość i światopogląd swoich podopiecznych — jeśli tylko są pedagogami z Bożej łaski.

A myśmy takich właśnie pedagogów mieli.

Anna Brożek i Jacek Jadacki

Warszawa, 23 czerwca 2010 roku.

CZĘŚĆ I

ŚRODOWISKO SPOŁECZNE

*Oto — patrz, Fryderyku!... to — Warszawa:
[...]*

*— Patrz, organy u Fary, patrz! Twoje gniazdo:
Owdzie — patrycjalne domy stare
Jak Pospolita-rzecz,
Bruki placów głuche i szare,
I Zygmunutowy w chmurze miecz.*

Cyprian Kamil Norwid
„Fortepian Chopina”

Uderzającą cechą domu rodzinnego Chopina było zgodne współżycie rodziców ze sobą, niezwykle przywiązanie do dzieci i silna więź między samymi dziećmi.

Dzieci odpłacały rodzicom szczerą miłością — zabarwioną w odniesieniu do ojca ogromnym szacunkiem. Dom rodzinny dał Chopinowi w dzieciństwie i młodości ciepłarniane warunki rozwoju, a także trwały wzorzec obowiązków rodzinnych — w tym także obowiązków męża wobec żony. Jak je pojmował, opisał w liście z 30 października 1848 roku do Wojciecha Grzymały:

Biedę klepać samemu wolno, ale we dwoje to największe nieszczęście.

Później — w wieku dojrzałym, z dala od Kraju — Chopin mógł zawsze liczyć na wszechstronne oparcie ze strony rodziny, które miało dwie kulminacje.

Pierwszą kulminacją było spotkanie z rodzicami w Karlovych Varach po opuszczeniu przez Chopina Polski — jak się okazało na zawsze.

Oto co pisał sam Chopin o tym spotkaniu w liście z 16 sierpnia 1835 roku do rodzeństwa:

Jestem *au comble de mon bonheur* [u szczytu mego szczęścia]. [...] Ściskam Was, i darujcie mi, że niepodobna mi zebrać myśli i o czym innym pisać jak o tym, żeśmy szczęśliwi w ten moment: że miałem tylko nadzieję zawsze, a dziś realizację tego szczęścia i szczęścia, i szczęścia.



1. Wszyscy tutaj podziwiają przywiązanie, które nam okazałeś [...] swoim przyjazem do Karlsbadu, którego to miejsca nigdy nie zapomnimy (15.12.1835). Rynek w Karlovych Varach (Carl Waage, przed 1850)

Drugą kulminacją były dwukrotne odwiedziny starszej siostry Ludwiki, latem 1844 roku i 1849 roku, a zwłaszcza jej pobyt w Paryżu w ostatnich miesiącach przed śmiercią Chopina, i troskliwa opieka, którą otoczyła schorowanego brata.

Wszyscy, którzy mieli bliższy kontakt z Chopinem (na czele z Lisztem i panią George Sand), podkreślają jego wielką miłość do rodziny. Ujawniała się ona m.in. w ukrywaniu przed nimi swoich kłopotów życiowych i zdrowotnych, aby zaoszczędzić im zmartwień i zgryzot. W liście z 1 stycznia 1831 roku do Jana Matuszyńskiego Chopin pisał:

Rodzicom powiedz, że wesół, że mi niczego nie brak, że się bawie paradnie, że nigdy sam nie jestem.

Uczucia rodziny do Chopina najlepiej wyraziła Ludwika, pisząc w liście do brata z 15 grudnia 1835 roku o jego partyturach:

Miło nam choć patrzeć na te nuty, które zawierają duszę, jedną z najdroższych dla Twej rodziny.

1. OJCIEC

Ojciec Fryderyka Chopina, Mikołaj (pierwotnie Nicolas) Chopin (15 kwietnia 1770 roku, Marainville-sur-Madon, Lotaryngia — 3 maja 1844 roku, Warszawa), przyszedł na świat w rodzinie lotaryńskich wieśniaków, a wychował się pod okiem Adama Weydlicha, administratora dóbr polskiego magnata, Michała Jana Paca, do których należała jego wieś rodzinna.



2. *Najlepszy koncert przywiązania mego ku Tobie, Kochany Papo, objąć nie potrafi* (6.12.1818). Mikołaj Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829)

Warto dodać, że księciem Lotaryngii — w której Pac osiedlił się po upadku Konfederacji Barskiej (w 1772 roku) skierowanej przeciwko królowi Stanisławowi Augustowi Poniatowskiemu i jego polityce uległości wobec Katarzyny II — był w latach 1738–1766 zdetronizowany król polski Stanisław Leszczyński.



3. Król Stanisław Leszczyński na medalu z 1706 roku

W 1787 roku Mikołaj Chopin przyjechał wraz z Weydlichem do Warszawy i został zatrudniony jako urzędnik w założonej przez Weydlicha fabryce tytoniu, w której pracował do zamknięcia jej w wyniku drugiego rozbioru Polski w 1792 roku. Wziął udział w Powstaniu Kościuszkowskim jako ochotnik w milicji miejskiej Warszawy i dosłużył się stopnia porucznika.

Po trzecim rozbiorze Polski pełnił m.in. funkcję guwernera dzieci Mateusza i Ewy Łączyńskich w wielkopolskim Czarniejewie, a wśród nich późniejszej Marii Walewskiej — znanej z intymnych związków z Napoleonem — oraz hrabiego Fryderyka Skarbka w Żelazowej Woli, przyszłego przyjaciela swego syna.

Właśnie w Żelazowej Woli poznał Teklę Justynę Krzyżanowską, która następnie została jego żoną (28 czerwca 1806 roku).



4. Rzeka Utrata w Żelazowej Woli

W 1810 roku rodzina Chopinów przeniosła się do Warszawy, gdzie Mikołaj Chopin był wykładowcą języka francuskiego kolejno w Liceum Warszawskim (w latach 1810–1832), w Szkole Elementarnej Artylerii i Inżynierów (od roku 1812), a następnie w Szkole Aplikacyjnej Artylerii i Inżynierów (w latach 1820–1836) — i wreszcie w Seminarium Głównym przekształconym w Akademię Duchowną Rzymsko-Katolicką (w latach 1834–1837). Ponadto był m.in. członkiem Komitetu Egzaminacyjnego dla Kandydatów na Nauczycieli Szkół Publicznych (od 1835 roku).

Jako nauczyciel języka francuskiego władał znakomicie tym językiem. Swoją francuszczyznę wydoskonalił skądinąd — w drodze samokształcenia — dopiero po przyjeździe do Polski; widać to, kiedy się porówna język jego — jedynego zresztą zachowanego — listu pisanego do rodziców w 1790 roku z językiem późniejszych listów pisanych do syna.

Znał świetnie język polski i literaturę polską — m.in. twórczość Ignacego Krasickiego.

Lubił muzykę: był nie tylko melomanem, ale też i muzykiem-amatorem (grał nieźle na skrzypcach).

W stosunkach z otoczeniem odznaczał się wykwintnym sposobem bycia oraz powściągliwością — którą niektórzy brali za oschłość. Wobec swoich podopiecznych był stanowczy, ale zarazem wyrozumiały. Jeden z nich, hrabia Fryderyk Skarbek, tak o tym pisał w *Pamiętnikach* (Wójcicki 1858, t. I, s. 457):



5. [Zmarł] c–te de Sabran, którego bardzo lubilem, [...] który piękne bajeczki pisał, [...] który niektóre Krasickiego naśladował (11.10.1846). Ignacy Krasicki (Daniel Chodowiecki, koniec XVIII w.)

Łagodne i przyjacielskie obchodzenie się Chopina, baczny dozór nad wszystkimi moimi postępami, bez zbytecznego ukrócenia wolności i nauczania bez pedantyzmu i przymusu, wszystko zwróciło zdolności i skłonności moje od tego, czym z natury być miały, a od czego je zły kierunek łatwo by był odwiódł.

Przed wszystkim zaś był Mikołaj Chopin przedsiębiorczy, pracowity i prawy. To właśnie on był wzorem postaci ojca w młodzieńczej powiastce *Podróż Józia z Warszawy do wód śląskich*, opublikowanej w 1830 roku przez córkę Ludwikę (a będącej zapewne reminiscencją podróży rodziny Chopinów do Dusznik-Zdroju — latem 1826 roku). Oto, co mówił «papa» do tytułowego bohatera (Chopin–Jędrzejewiczowa 1830, s. 15, 77, 13):

Nie miejsce zdoła człowieka, ale człowiek miejsce. [...] Dla wszystkich praca i oszczędność jest środkiem nabycia dobrego bytu, przyzwoitego wychowania i wiadomości odpowiednich powołaniu, przez co, im człowiek jest lepszy i więcej czyni bliżniemu przysługi swą pracą, tym większy ma u ludzi szacunek i na większą ich miłość zasługuje.

Pamiętaj, ażebyś w cały twoim życiu prostej drogi się trzymał. [...] Iść prostą drogą, jest to mówić zawsze prawdę i tak robić jak się mówi; być dla każdego jednakim w oczy i za oczy, i wypełnić gorliwie wszystkie powinności swoje.

Przedsiębiorczość, pracowitość i prawość znajdowały uzupełnienie w oszczędności oraz szacunku dla innych, połączonym z poczuciem własnej godności.

Niemal do końca swego życia ojciec udzielał najbliższym — w tym także synowi — pouczeń życiowych. Usprawiedliwiał to następująco w jednym z listów do Fryderyka z początku 1834 roku oraz w liście z 9 stycznia 1836 roku:

To, co piszesz o swych zasadach, sprawia mi przyjemność. Tak, drogie dziecko: młody człowiek może łatwo pobłądzić, jeśli sam nad sobą nie czuwa. [...]

W Twoim wieku nie zawsze jest się panem swej woli; można doznać wrażeń, które niełatwo się zacieraają.

Dlatego warto się podporządkować... radom ojca.

Cher enfant, j'anglisme tu o bty irote-
 miony noma ba-nastynizca-stayant
 podwyna a bdyie iicomo iak wopiem
 drogater iak mowiz micycamy przykra
 a iapada wofy sth erano. Nie iheony
 napezypie naraie, klopohikimy si
 e ty wotgerenia wofy si nadizia
 ie nam bog dozwoi si iifera minialon
 tentowanie widzenia si i spohoyin iio
 lubiony i maff przyiaiot. Dozwicmy
 i nadziein z twego oczekiwanezo listu
 zedyskasiak eras pozupytis go naffpa
 wotgerenim lidim sont tom brapen
 de sont onthe caura. Presente deia
 nos respecta a M^{re} le Comte a M^{re} la Com
 tesse a toute leur aimable famille. en y
 joignant nos sineres commisions
 avec p^{re}
 Tamore te charge de demander pardon
 a M^{re} le Comte du congé d'un mapas juna
 prendra congé et la remercia. Etant recom
 mende au p^{re} d'etre tranquille et de penser
 a tout. Sont te remercia tu. En nos nouvelles de
 Wroclaw p^{re} et tout a Dushy

6. List ojca napisany 14 września 1835 roku w drodze z Karlovych Var do Warszawy do Fryderyka Chopina

Pouczenia Mikołaja Chopina dotyczyły przede wszystkim powinności, które sam cenił, a zwłaszcza tych, co do których podejrzewał (nie zawsze słusznie), że nie są w pełni przestrzegane przez syna. Była to więc powinność oszczędzania «na czarną godzinę», szanowania innych ludzi i dbania o własne dobre imię oraz — co zrozumiałe w odniesieniu do chorowitego Fryderyka — powinność stałej troski o zdrowie.

W sprawie oszczędności upominał Fryderyka w listach z 13 kwietnia 1833 roku i 9 lutego 1835 roku:

Nie przestanę Ci powtarzać, że dopóki nie postarasz się odłożyć paru tysięcy franków, będę uważał, że jesteś godzin pożałowania, pomimo Twego talentu i pochlebstw, którymi Cię darzą; pochlebstwa — to dym; nie wspomogą Cię w potrzebie. Gdyby, broń Boże, niedomagania lub choroba zmusiły Cię do przerywania lekcji, to grozi Ci nędza na obczyźnie. Ta myśl, przyznam Ci się, często mię dręczy, gdyż widzę, że żyjesz z dnia na dzień i nie stać cię nawet na pokrycie najkrótszej podróży. [...] Nie sądzę, iż chciałbym, abyś był skąpy; pragnę tylko, abyś mniej obojętnie myślał o przyszłości. [...]

Pamiętaj moją stałą piosenkę: grosik na czarną godzinę.

O szacunku do innych i dbałości o własną godność pisał np. w kolejnych listach do syna z 28 czerwca i z września 1832 roku oraz z początku 1834 roku:

Mów sobie, co chcesz, ale nie pochwalam Twojej niechęci do pewnych osób; nie wiem, co Cię mogło do nich zrazić, a słowo „gnój” nie podoba mi się wcale. [...]

Ciesz się mną [...], że jak widzę, żyjesz z [...] [czołowymi artystami] w jak największej harmonii i nie budząc ich zazdrości zmuszasz ich jednak, by ocenili Cię, jak na to zasługujesz. [...]

Bądź zawsze przezorny i nie dawaj powodu do plotek.

O dbałości o zdrowie pisał w jednym z listów z początku 1834 roku:

Szanuj się, nie przeciążaj pracą, ceremonialnymi wizytami i przyjęciami wieczornymi.

Później próbował wpłynąć na syna za pośrednictwem Matuszyńskiego, do którego pisał w liście z 9 stycznia 1836 roku:

Pragnąłbym [...] bardzo, żebyś zdołał wymóc na nim, by rzadziej bywał na późnych przyjęciach; kładzenie się spać o drugiej jest dobre dla automatów, a nie dla tych, których umysł pracuje i którzy myślą.

Ojciec umacniał także Fryderyka w przekonaniu o wielkiej wadze przyjaźni w życiu. W cytowanym wyżej liście z początku 1834 roku pisał:

Żałuję prawdziwie, że nie masz przy sobie dobrego przyjaciela, bo sądząc z tego, co nam donosisz, poprzednio niedobrze trafiłeś; ostatecznie nie można przyjmować wszystkich w pokoju zadymionym, zwłaszcza gdy



7. Grób rodziców Fryderyka Chopina — Justyny z Krzyżanowskich i Mikołaja Chopinów — na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie

8. Kończę, jeszcze raz dziękując najszczerzej za łaskawą pamięć Twojej
Mamy na swojego i wiernego sługę, w którym także trochę krwi kujawskiej
płynie (18.07.1834). Kujawiacy (Jan Nepomucen Lewicki, 1841)



się samemu — tak jak Ty — nie pali. Smutno jednak nie mieć u siebie do kogo przemówić słowa.

Warto dodać, że Mikołaj Chopin — podobnie jak potem syn — daleki był od jakiegokolwiek radykalizmu politycznego, co u Francuza w tej epoce należało raczej do rzadkości. Pisał do syna w liście z 28 czerwca 1832 roku:

Bardzo mnie ucieszył Twój list z dnia szóstego, moje drogie dziecko; wnoszę bowiem, że na szczęście nie dosięgły Cię rozruchy, które miały miejsce, a zostały wywołane przez ludzkie potwory. Niektóre dzienniki twierdzą, że Polacy brali w nich udział nadużywając w ten sposób gościnności; czyż nie mają dosyć tych szaleństw? Tyle ich przecież tutaj popełnili. Jestem przekonany, że takich nie mogło być wielu, któż bowiem byłby tak szalony, by podzielać ich burzycielskie poglądy. Jakież to szczęście, że zdrowa część narodu wzięła górę i że spokój został przywrócony.

Z przymrużeniem oka dodawał w liście z 9 stycznia 1841 roku:

Jak mówi doktor Panglos w *Kandydzie* [Voltaire'a],
WSZYSTKO w świecie dzieje się najlepiej.

Również w obliczu choroby i śmierci Mikołaj Chopin zachowywał się podobnie jak później Fryderyk. Antoni Barciński, szwagier Fryderyka, w liście do niego z czerwca 1844 roku pisał:

[Zachował] spokojność umysłu nieoddzielną od spokojności sumienia; wewnętrzną pociechę i rozkosz, że dochował się dzieci, umięjących kochać i szanować rodziców; przekonanie miłe, że się nie dla samego siebie żyło, ale

i dla dobra bliźnich; myśl, że go wszyscy wielbią i prawemu jego charakterowi cześć oddają. [...]

W czasie słabości, która nie objawiała się cierpieniami ciała, ale z wolna znikającymi siłami, nie użalał się na żadne cierpienia, był ciągle spokojny, rozmawiający, a nawet wesoły, czego ukryć nie potrzebował.

2. MATKA

Matka Fryderyka Chopina, Tekla Justyna z Krzyżanowskich (przed 15 kwietnia 1770 roku, Długie, Kujawy — 1 października 1861 roku, Warszawa), pochodziła z drobnej szlachty kujawskiej.

Jej rodzina była związana (a być może nawet spowinowacana) ze Skarbkami, którzy byli właścicielami dóbr w Izbicy, do których należała rodzinna wieś Justyny. Po sprzedaży tych dóbr przez Kacpra i Ludwikę Skarbków w 1800 roku

Justyna przeniosła się do ich majątku w Żelazowej Woli. Kiedy — po ślubie z Mikołajem Chopinem — zamieszkała ostatecznie w Warszawie, sprowadziła tam swoją kujawską siostrzenicę, Zuzannę Bielską (ok. 1803–1869), «Zuzkę», która odegrała pewną rolę w kształtowaniu się osobowości Fryderyka.

Justyna Chopin była — podobnie jak jej mąż — osobą szczupłą o ujmującej powierzchowności, z twarzą o regularnych rysach i poważnym wyrazie. Jednakże inaczej niż on — brunet o czarnych, smutnych oczach i prostym profilu — miała jasne włosy, szafirowe oczy o pogodnym spojrzeniu i lekko orli nos: to były cechy zewnętrzne, które odziedziczyli po niej Fryderyk i Izabela; Ludwika i Emilia były bardziej podobne do ojca.

Justyna Chopin, tak jak jej mąż, była muzykalna: ładnie

9. Pisuj częściej, miej wzgląd na mój wiek i nasze przywiązanie do Ciebie (koniec lutego 1838). Justyna z Krzyżanowskich Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829)

DZIEŁA KRASICKIEGO

DZIESIĘĆ TOMÓW W JEDNYM

Z PORTRETEM AUTORA.

Edycja Barbezata.



PARYŻ.

U BARBEZATA, PRZY ULICY DES BEAUX-ARTS, N° 6.

GENEWA.

W KSIĘGARNI TEGOŻ

1830.

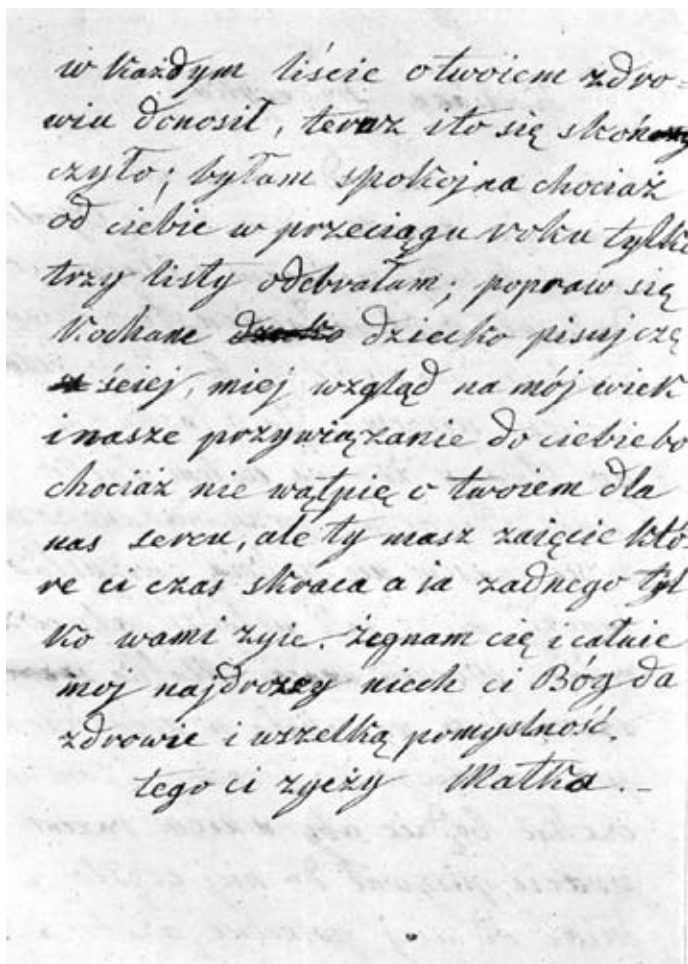
10. Strona tytułowa *Dzieł* Ignacego Krasickiego wydanych w 1830 roku w Paryżu

Wierszany Fryderyka

Cóż ci powiem w dzień twój urodzin
i imienia, kawsze iedno, że cię Opatrz
ności Boskiej polecam i błagam co-
dziennie o błogosławieństwo Daszkie
i cięlesne dla ciebie, bo bez tego wszyst-
ko jest niczem. Ja z łaski najwy-
ższej zdrowa iestem tylko
mnie dziwactwa przywiązane do sta-
rości czasem nie polioją, wszystko
inaczej widzę iak młodzi, ale cóż
robić! Wornik wraca, Matka ~~moja~~
szczęśliwa wyjechała w niedzielną
przeciw niego do Drezna i tam go
chciał bądzie aby z nim razem
wrócić; pisywał do niej często i
miał od niej polecenie, żeby w kła-

11a. List matki napisany w drugiej połowie lutego 1848 roku w War-
szawie do Fryderyka Chopina (początek)

śpiewała, akompaniując sobie na fortepianie. Władała doskonałą polszczyzną — ze zrozumiałych względów
lepszą niż Mikołaj Chopin. Podobnie jak mąż, była osobą
o dużej ogładzie towarzyskiej, powściągliwą, przedsię-
biorczą, pracowitą i prawą, życzliwą dla innych, poważnie



11b. List matki napisany w drugiej połowie lutego 1848 roku w Warszawie do Fryderyka Chopina (dokończenie)

traktującą w szczególności własne obowiązki i — może jeszcze bardziej niż on — oszczędną, chociaż na pewno nie skąpą.

Sięgnijmy znowu do *Podróży Józia z Warszawy do wód śląskich* Ludwiki Chopinówny. W usta matki Józia autorka

wkłada następujące słowa (Chopin–Jędrzejewiczowa 1830, s. 130–131, 73–74):

„Każdy wiek ma goryczy” — mówi Krasicki w swej bajeczce „Syn i ojciec”.

Dzieci nie doznają wprawdzie wielkich przykrości, lecz stosownie do wieku i okoliczności to, co w dojrzałym wieku niczym jest uważane, dla nich jest wielką zgryzotą. Cierpliwość najskuteczniejszym jest na to lekarstwem i przekonasz się o tym na własnym przykładzie. Bądź cierpliwy, to zniesiesz nieprzyjemności; rozdziel dobrze twój czas między nauką i zabawą, to się nie będziesz nudził. [...]

Nigdy z pozoru o ludziach sądzić nie należy; lepiej jest zawsze za wiele dobrego, jak trochę złego o ludziach powiedzieć.

Tym, co ją szczególnie wyróżniało w domu Chopinów — co stanowiło zresztą normę u pań domów polskich — była żarliwa wiara.

Mówią o tym świadectwa przyjaciół — a także charakterystyczne sformułowania zawarte w zachowanych listach do syna z marca 1837 roku i z czerwca 1849 roku:

[Będę] prosić Boga, aby Cię nie wypuszczał z swej świętej opieki i zlewał [na Ciebie] wszelkie błogosławieństwa. [...]

Trzeba się z wolą Najwyższego zgodzić, a On ze swego miłosierdzia ześle Ci przyjaciół, którzy mnie zastąpią. [...] Niech Cię Bóg błogosławi i da Ci zdrowie.

Zapewne dzięki tej wierze umiała przeżyć z wielką godnością i pokorą kolejno śmierć córki Emilii, męża, syna Fryderyka i córki Izabeli.

3. RODZEŃSTWO

3.1. LUDWIKA

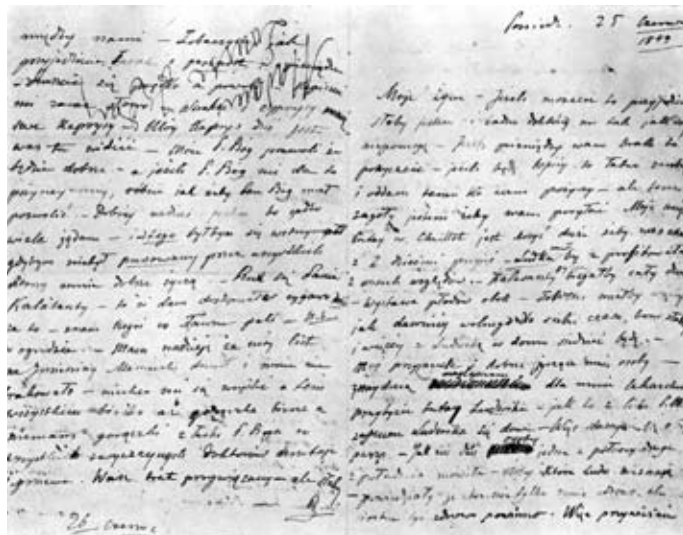
Najstarsza siostra Fryderyka, Ludwika Chopinówna (6 kwietnia 1807 roku, Warszawa — 29 października 1855 roku,



12. Lękam się [...], żebyś kiedykolwiek zmarszczył się na to serce, co Cię kocha nad życie i cenę (15.12.1835). Ludwika z Chopinów Jędrzejewiczowa (Ambroży Mieroszewski, 1829)

tamże), żona prawnika Józefa Kalasantego Jędrzejewicza (ślub — 22 listopada 1832 roku), była najbardziej — z wzajemnością — ukochana przez brata.

Dwukrotnie odwiedziła go we Francji: w lipcu 1844 roku i w sierpniu 1849 roku, kiedy to — w obliczu pogarszającego



13. List Fryderyka Chopina napisany 25 czerwca 1849 roku w Paryżu do Ludwika Jędrzejewiczowej w Warszawie

się stanu zdrowia Fryderyka — roztoczyła nad nim opiekę aż do śmierci, wróciwszy do Polski dopiero w grudniu 1849 roku, po uporządkowaniu jego spraw spadkowych i wydawniczych.

Jako najstarsza z rodzeństwa pełniła wobec niego rolę drugiej matki, wychowawczyni i pierwszej nauczycielki. Umiała świetnie łączyć naukę z zabawą. Jej zawdzięcza Fryderyk początki nauki języka polskiego i francuskiego — a także gry na fortepianie (w której sama Ludwika była — jak później Fryderyk — uczennicą Wojciecha Żywnego). Miała pełną świadomość wielkości dzieła swego brata i dawała jej niekiedy żartobliwy wyraz — pisząc np. w liście z 9 lutego 1835 roku do Fryderyka:

Twój mazurek, ten, co to trzecia część BAM BUM BUM [...], grali go u Zamoyskich na balu przez cały wieczór. [...] Cóż Ty na to, że Cię tak profanują?

Cechowała ją wielka naturalność i delikatność w zachowaniu oraz niezwykła uczynność i poświęcenie. Przejawiało się to m.in. we wszechstronnej działalności społecznej. W latach 1831–1833 znalazła się w Związku Patriotycznym Dobroczynności Pań Polskich (kierowanego przez Klementynę z Tańskich Hoffmanową, a potem Katarzynę Sowińską, wdowę po generale); celem tego Związku było wsparcie finansowe ofiar represji, którymi dotknięci zostali uczestnicy Powstania Listopadowego. Warto dodać, że wśród osób, z którymi miała wtedy bezpośredni kontakt, był profesor Krystyn Lach-Szyrma, na którego rekomendacjach polegały działaczki Związku. Od 1848 roku działała w Warszawskim Towarzystwie Dobroczynności i w prowadzonym przez nie Zakładzie Sierot i Ubogich Dzieci.

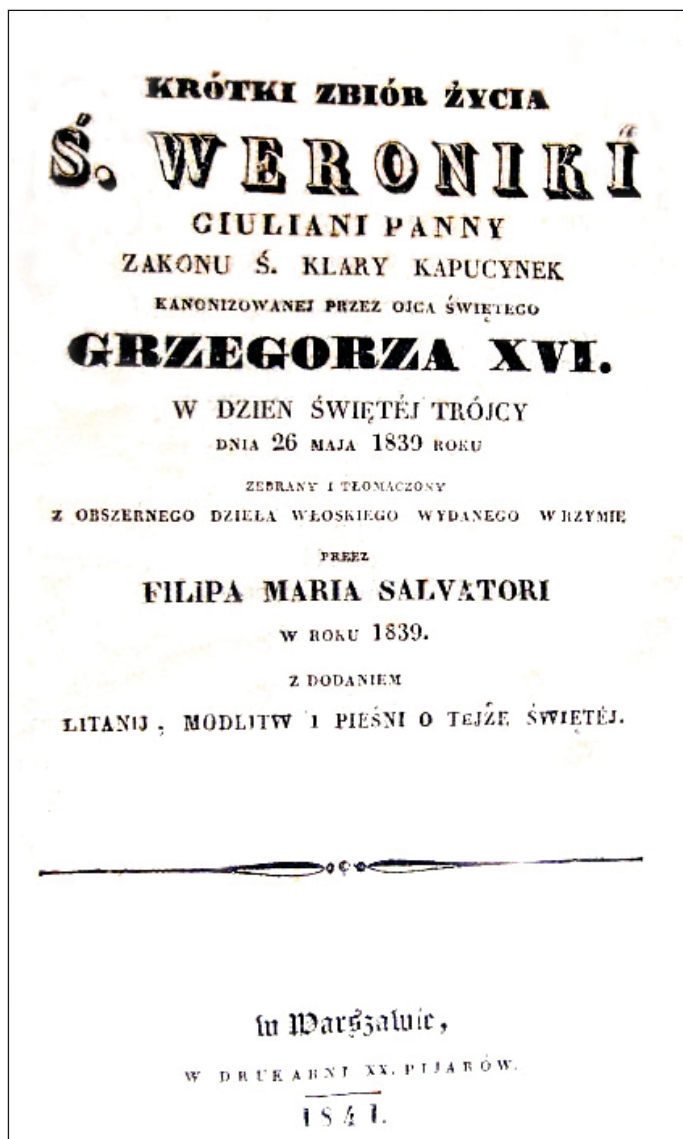
Była bardzo dobrze wykształcona — najpierw w domu rodzinnym, potem w pensji żeńskiej Józefy Werbusz — i miała rozległe zainteresowania naukowe. Rozczytywała się w aforystycie La Rochefoucaulda i eseistycie La Bruyèrę; mimo raczej pesymistycznej wymowy tych lektur i własnych przeżyć rodzinnych (nieporozumienia z mężem) zachowała przez całe życie pogodę ducha.

Nieprzypadkowo nawiązały z nią serdeczne stosunki pani Sand i Jane Stirling. Pani Sand była wprost zachwycona Ludwiką. Uważała, że Ludwika jest kobietą «postępową» i wywiera na brata zbawienny wpływ: to właśnie dzięki temu wpływowi Fryderyk miał pozbyć się swoich «przesądów» (prawdopodobnie chodziło w tym wypadku o to, że Ludwika — jak się wydaje — bez zastrzeżeń przyjęła do wiadomości «wolny» związek Chopina i pani Sand).

Wśród rzeczy pozostałych po Ludwice była biblioteka, licząca ok. 150 tomów, pochodzących zapewne po części z biblioteki rodziców, a po części odziedziczonych po bracie. Były tam m.in.: utwory literackie, a wśród nich *Fables* La Fontaine’a, *Powieści* Voltaire’a i *Dzieła* Franciszka Karpińskiego; partytury muzyczne, a wśród nich *Śpiewy kościelne* Mikołaja Gomółki, *Requiem* Mozarta i *Symfonie* Beethovena;

książki naukowe, a wśród nich rozprawa *O wymowie i stylu* Stanisława Kostki Potockiego oraz *Theorie der Musik* Ignaza Urbana.

Była już mowa o *Podróży Józia z Warszawy do wód śląskich* autorstwa Ludwika. Ludwika była też współautorką — z siostrą Emilią — powieści dla dzieci *Ludwik i Emilka* (1828), stanowiącej polską adaptację jednego z utworów dydaktycznych Christiana Gotthilfa Salzmann. Oryginalnym dodatkiem autorek były motta do poszczególnych rozdziałów powieści — wszystkie starannie dobrane z wierszy dla dzieci Stanisława Jachowicza oraz z klasyki literatury polskiej: Jana Kochanowskiego, Andrzeja Zbylitowskiego, Krzysztofa Opalińskiego, Ignacego Krasickiego, Stanisława Trembeckiego, Franciszka Karpińskiego, Franciszka Dionizego Kniaźnina, Juliana Ursyna Niemcewicz i Wojciecha Bogusławskiego. Teksty te dobrze ilustrują system wartości przyjęty w rodzinie Chopinów. Ceniło się w niej takie cnoty, jak dążenie do zdobywania wiedzy (Karpiński), przezorność (Krasicki), pracowitość (Krasicki, Karpiński), oszczędność (Krasicki), męstwo w znoszeniu przeciwności losu (Kniaźnin), skromność (Opaliński) i dbałość o zdrowie (Kochanowski) — a w stosunkach z innymi ludźmi: dobroczynność (Krasicki), szczerłość w przyjaźni (Kniaźnin), okazywanie szacunku (Niemcewicz, Bogusławski), życzliwość (Niemcewicz) i opiekuńczość (Karpiński). Ganiło zaś odpowiednio takie przywary, jak nieuctwo, lekkomyślność, rozrzutność, zniechęcenie, skłonność do przechwałek i brak dbałości o zdrowie — a w stosunkach z innymi ludźmi: rozprawianie tylko o cnocie (zamiast czynienia dobra), obłudną grzeczność, pogardzanie innymi, obmowę i wyzysk. W mottach znalazły się też elementy «metafizyczne»: podziw dla ogromu wszechświata (Krasicki); przekonanie, że życie ludzkie jest mieszaniną radości i smutku (Kochanowski); świadomość tego, że trudno jest zazwyczaj ocenić motywy postępowania innych ludzi (Trembecki); wiara w to, że człowiek ma oparcie w Bogu (Kniaźnin) i że sprawiedliwy Bóg jest po stronie



14. Strona tytułowa pierwszego wydania *Krótkiego zbioru życia św. Weroniki* (1841), napisanego przez Ludwikę Chopin-Jędrzejewiczową na podstawie włoskiego życiorysu świętej autorstwa Filippa Marii Salvatoriego

uciśnionych i poniżanych (Karpiński); podejrzenie, że istnieje zło wrodzone (Karpiński) — oraz nadzieja, że zło obraca się ostatecznie przeciwko złoczyńcom (Karpiński).

Ludwika napisała ponadto — z siostrą Izabelą — powieść dla rzemieślników *Pan Wojciech czyli wzór pracy i oszczędności* (1836), przedstawiającą życie wzorowego — pracowitego i pobożnego — szewca. Powieść została poprzedzona przedmową o charakterystycznym tytule: „Do rzemieślników, robotników, służących i wyrobników”, a każdy rozdział — umoralniającym wierszem (tym razem bez podania nazwiska autorów).

Opublikowała wreszcie popularnonaukową książkę *Krótkie wiadomości z nauk przyrodzonych i niektóre ważniejsze wynalazki* (1848), zawierającą wybór podstawowych informacji z zakresu fizyki i chemii oraz opis niektórych najnowszych wynalazków. Jako osoba — podobnie jak matka — głęboko religijna, przełożyła z włoskiego skrót książki Filippa Marii Salvatoriego o św. Weronice, który wydała w 1841 roku pod tytułem *Krótki zbiór życia św. Weroniki Giuliani* (w 1840 roku ukazał się jego fragment jako *Krótki zbiór ważniejszych*



15. Wizerunek św. Weroniki (Walenty Bułakowski, połowa XIX w.), umieszczony w drugim wydaniu *Zbioru życia św. Weroniki* (1859)

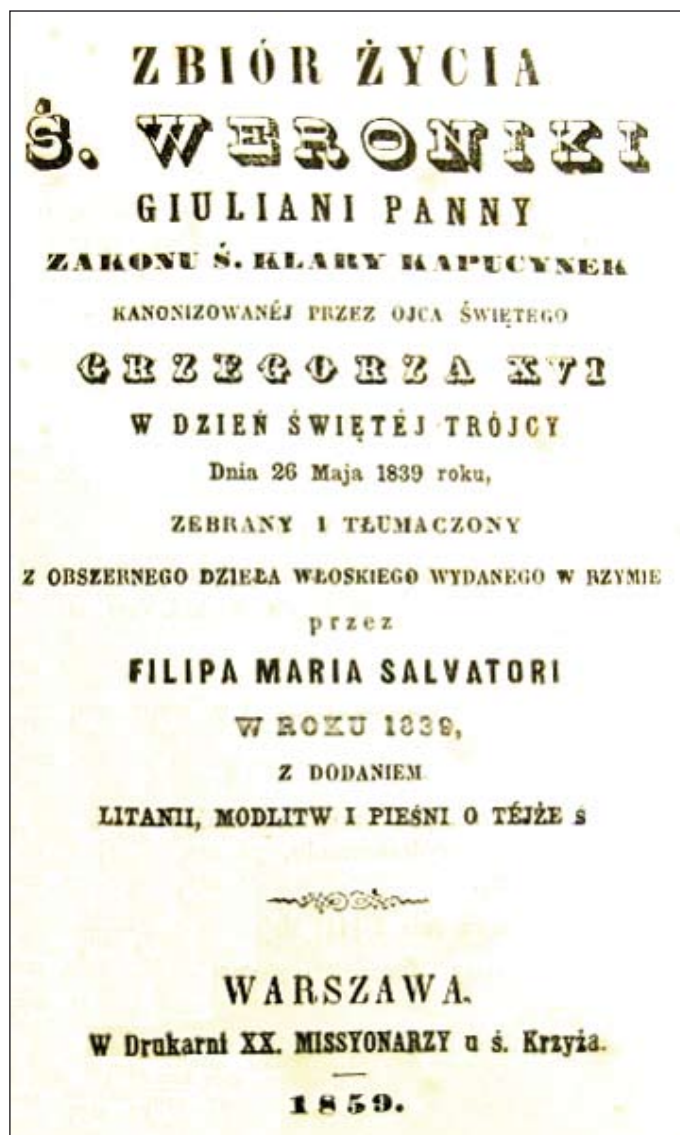
rzeczy z życia św. Weroniki Giuliani, kapucynki, a w 1859 roku jeszcze raz całość pod zmienionym tytułem *Zbiór życia św. Weroniki Giuliani*).

Oto początek tej książeczki:

Jeżeli dawnymi czasy potrzeba było ożywiać w pamięci chrześcijan czyny heroiczne świętych, tym więcej i tym konieczniej należy się o to starać w wieku, w którym fałszywe zdania tegoczesnych filozofów, przewrotne rozumy małowiernych, złośliwie uderzają na świętą wiarę katolicką i na to wszystko, cokolwiek Kościół Święty swym wiernym za przykład wystawia. Z tych to właśnie powodów powzięto myśl opisać w krótkości życie św. Weroniki Giuliani. Jakkolwiek trudno godnie odpowiedzieć tak wielkiemu przedmiotowi, spodziewać się jednak należy, iż przy pomocy Boskiej ta drobna praca bezużyteczną nie będzie; a wystawiając przykład cnót zadziwiających, wzbudzi podziwienie i naśladowanie w dobrych, wzmocni i utwierdzi wiarę w słabych, a wprowadzi na drogę zbawienia tych, którzy z niej kiedy zбочyli.

Ludwika miała — podobnie jak Fryderyk — silną potrzebę autorefleksji; co więcej: namysł nad własnym życiem zalecała innym. Oto jak o tym pisała w eseju „O pisaniu dzienników” (Chopin–Jędrzejewiczowa 1838, s. 207, 210, 211 i 213):

Widzimy błędzące dzieci, widzimy błędzących nawet i dojrzałych ludzi; pierwszym przebaczymy uważając ich błędy nieledwie za konieczne, błędy zaś drugich oburzają nas najczęściej. Dziwimy im się, nie wchodząc w to, iż sami od nich nie wolni, nie badamy, w czym źródło złego? Brak zastanowienia, brak znajomości siebie samych, oto jest cała odpowiedź. Żyjemy, używamy darów przyrodzenia; mijają nam szybko dni i lata, napawamy się doznawaną rozkoszą, odpychamy cierpienia; a jeżeli w życiu więcej doznamy smutku jak radości, wzdychamy do chwil szczęśliwszych, pragniemy, aby czas prędzej upływał, zapuszczamy się w lata nadzieją, z której sobie zdać sprawy nie potrafimy, gdyż nie wiemy sami, co ma nasze szczęście stanowić, jakiego najzdolniejsi jesteśmy używać. [...]



16. Strona tytułowa drugiego wydania *Zbioru życia św. Weroniki* (1859)

Gdyby przymioty serca i duszy mogły być dla nas nie tylko mniej obce, lecz gdybyśmy zarazem mogły i umiały zająć się ich doskonaleniem za pomocą jakowegoś środka, który by w oczach ludzi nas samych wyżej jeszcze postawił [...] — sądzę, iżby się tego środka nie godziło odrzucać, lecz go raczej zbadać gruntownie na korzyść naszą i drugich, o ile się da tylko obrócić. Tym środkiem według mego zdania jest ustawiczne zastanawianie się nad sobą i wszystkim, co nas otacza, czyli inaczej, pisanie dzienników. [...]

Myśli ulatują, lecz przelane na papier pozostają dopóty, dopóki sami ich nie zniszczymy. W przelewaniu onych ciągłym i dokładnym zwolna i stopniowo odmaluje się obraz naszej duszy, wybiję się jak najdokładniej ta wewnętrzna istota, która pokrywana rozmaitym powłoką, nieraz w wielkiej z nią zostaje sprzeczności. [...]

Jak trudno częstokroć umieć drugich uwagi przyjmować, również trudno napotkać lub znaleźć takiego przyjaciela, który by lubo jedynie dla dobra naszego, chciał się narażać na mówienie prawdy, dotykania ustawicznie tego tak drażliwego punktu, to jest miłości własnej.



17. Nagrobek Ludwiki z Chopinów Jędrzejewiczowej na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie

W liście do Fryderyka z 9 stycznia 1941 tak usprawiedliwiała swój optymizm życiowy:

Dziwne rzeczy dzieją się na świecie, które nieraz odzierają z iluzji człowieka, a ja się tak nie chcę z niej wyzuwać, tak się nie śmiem pozbawiać tego najmilszego szczęścia ludzi tu na ziemi! Ja taki sobie wzniosły, szlachetny, wielki, czysty ten nowy świat prawdziwie wykształcony utworzyłam w wyobraźni, że wszystko, co temu nie odpowiada, boleśnie drażni i chociaż wiele rzeczy daje się może tłumaczyć, więcej to tłumaczenie z pobłażania jak z rzeczywistości płynie.

Po śmierci Ludwika pisały o niej jako o wzorze nowoczesnej kobiety Ludwika z Lindów Górecka (w *Gazecie Codziennej*) i Eleonora z Gagatkiewiczów Ziemięcka (w *Gazecie Warszawskiej*). Seweryna z Żochowskich Pruszkowa okolicznościowym wierszem uczciła jej pamięć — jako tej, co umiała „wpleść drugim nić złotą do życia osnowy”.

3.2. IZABELA

Izabela (9 lipca 1811 roku, Warszawa — 3 czerwca 1881 roku, tamże), późniejsza żona matematyka Barcińskiego (ślub — 8 listopada 1834 roku), dawnego guwernera w pensji Chopinów, powierzchownością przypominała bardzo brata. Fryderyk pisał w liście z 18–20 lipca 1845 roku do rodziny:

My z Izabelą blondyny...

O Fryderyku mówiła — w liście do niego z 7 września 1832 roku:

Mego bratuleńka [...] nad życie kocham.

Nic się nie zmieniło po dziesięciu latach: w liście z 16 października 1842 roku zwracała się do brata nadal:

Mój kochany Frycunieczku!



18. *My z Izabelą blondyną* (18–20.07.1845). Izabela z Chopinów Barcińska (Ambroży Mieroszewski, 1829)

Otrzymała — jak pozostałe rodzeństwo — staranne wykształcenie, w tym także muzyczne (uczyła się gry na fortepianie u Żywnego).

Jak już wspomniano, napisała — z siostrą Ludwiką — powieść moralizatorską *Pan Wojciech czyli wzór pracy i oszczędności*.

Podobnie jak jej siostra Ludwika oddawała się pracy charytatywnej. Była działaczką Związku Patriotycznego

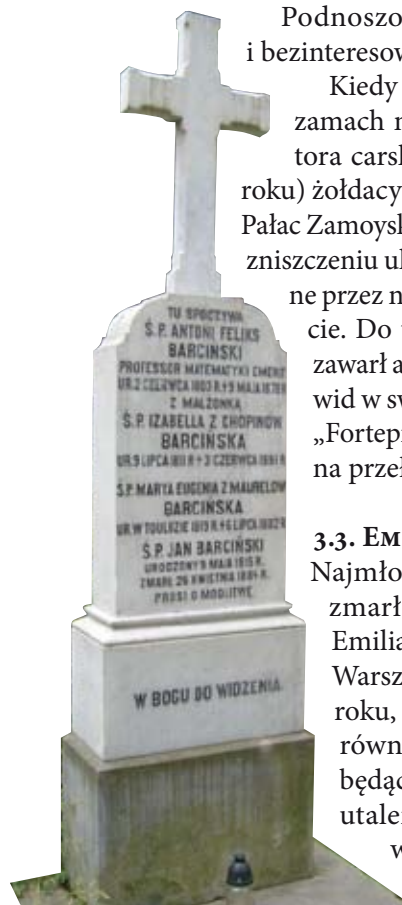
Dobroczynności Pań Polskich oraz Zakładu Sierot i Ubogich Dzieci Warszawskiego Towarzystwa Dobroczynności (1843), a następnie Rady Opiekuńczej Domu Przytułku i Pracy (1844), Zakładów Sierot i Sal Ochrony (1849) oraz Domu Przytułku dla Niemowląt (1856). Pomagała prowadzić dom rodziców, zwłaszcza po śmierci ojca, a także zajmowała się dziećmi Ludwika po jej śmierci.

Podnoszono jej wielkoduszość i bezinteresowność.

Kiedy w odwecie za (nieudany) zamach na ówczesnego gubernatora carskiego (19 września 1863 roku) żołdacy moskiewscy spłądowali Pałac Zamoyskich, w którym mieszkała, zniszczeniu uległy także przechowywane przez nią liczne pamiątki po bracie. Do tego właśnie wydarzenia zawarł aluzję Cyprian Kamil Norwid w swoim cudownym wierszu „Fortepian Chopina” (napisanym na przełomie 1863/1864 roku).

3.3. EMILIA

Najmłodsza — przedwcześnie zmarła — córka Chopinów, Emilia (9 listopada 1812 roku, Warszawa — 10 kwietnia 1827 roku, tamże), zapowiadała się równie dobrze jak Fryderyk, będąc w szczególności bardzo utalentowana literacko. Pod wpływem pism Hoffmannowej chciała zostać pisarką. Była jak na swój wiek bardzo odcytana; znamienne,



19. Nagrobek Izabeli z Chopinów Barcińskiej na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie



20. Już 4 tygodnie, jak Emilia leży; dostała kaszlu, zaczęła krwić płuc; mama się zlekła (12.03.1827). Emilia Chopinówna (autor nieustalony, ok. 1826)

że w 1825 roku przepisała tekst tragedii Ignacego Humnickiego *Edyp* (ogłoszonej drukiem dopiero w 1827 roku).

Mowa już była o tym, że była — wraz ze starszą siostrą Ludwiką — współautorką wydanej już po jej śmierci powieści *Ludwik i Emilka*.

Wcześniej, w 1824 roku, napisała z Fryderykiem wierszowaną komedyjkę *Omyłka czyli mniemany filut*. Głównymi jej bohaterami są: oberżysta i zarazem burmistrz miasteczka — pan Tęgobrzuch, jego żona Małgorzata, córka Emilia (wywijająca chętnie — jakżeby inaczej — mazura) oraz starościc — spadkobierca kasztelana, właściciela miasteczka. Po różnych zabawnych nieporozumieniach okazuje się, że starościc („mniemany filut”), zachowuje Tęgobrzucha na posadzie burmistrza, darowuje mu dom, który ten dotąd tylko dzierżawił, a córce obiecuje wypłacić duży posag.

Otóż to teraz będą, teraz będą swaty:
Teraz ten, co się dawniej o mą córę starał,
Bodajby wlaźł pod ławę i tam się powalał.
Na bok mi pisarczyki: z hrabią lub baronem
Niech się panna rozmawia trochę wyższym tonem!

Komedyjka została ku uciesze widzów odegrana z udziałem Fryderyka, Izabeli i Emilii oraz młodzieży z pensji Chopinów.

O jej zdolnościach rymotwórczych świadczą zachowane wiersze imieninowe dla ojca. Oto początkowe strofy dwóch z nich (z 1826 i 1827 roku):

Więc cóż ci, drogi ojcze, dzisiaj życzyć mamy?
Toż samo, co w tym czasie co rok powtarzamy.
Wzrosła w nas wprawdzie z wiekiem wdzięczność i poznanie,
Lecz miłość zawsze jedna na wieki zostanie.

Gdy ci inni winszują, czyż zamilczeć może
Najmłodsze twoje dziecko? Ach! Broń Panie Boże!
Dla złożenia ci życzeń nie korzystać z chwili
Niegodnym by to było twej córki Emilii!

Emilia z Fryderykiem utworzyli «Literackie Towarzystwo Rozrywkowe», w którym ona była sekretarzem, brat

— prezydentem,
a pozostali pensjo-
nariusze odpowied-
nio członkami lub...
odźwiernymi.

Wywierała do-
broczynny wpływ
na otoczenie swoim
pogodnym usposo-
bieniem i subtelnym
dowcipem. Pogodę
ducha zachowała
nawet w obliczu nad-
chodzącej śmierci.

21. Nagrobek Emilii
Chopinówny na Cmen-
tarzu Powązkowskim
w Warszawie



Chopin urodził się w Żelazowej Woli, w oficynie pałacyku Skarbków, która szczęśliwie — dla miłośników Chopina — ocalała, choć sam pałacyk spłonął w czasie I wojny światowej.



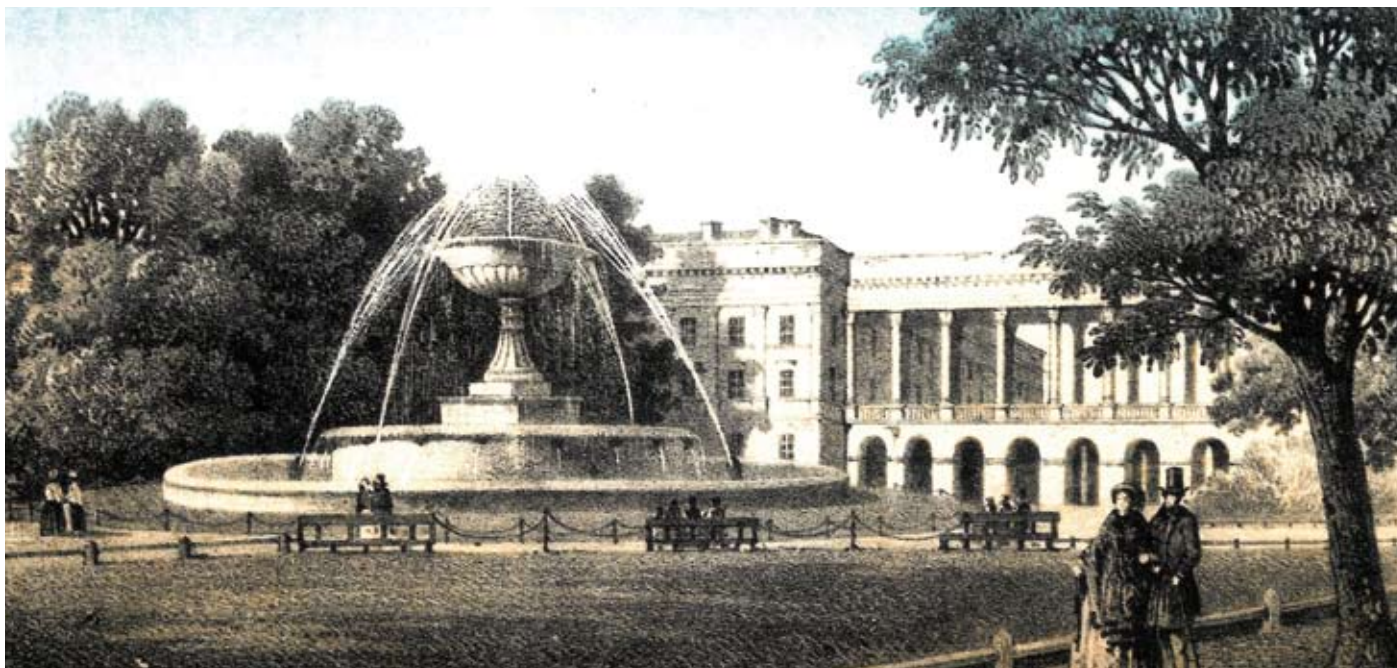
22. *Chociaż Mama bardzo nie chciała pozwolić, abym jechał, jednakże wszystko nic nie pomogło; i ja, i Ludwika jesteśmy w Żelazowej Woli (24.12.1825). Dworek w Żelazowej Woli*

Jednakże głównym *locum* jego dzieciństwa i młodości — miastem, w którym ukształtowała się jego osobowość — była Warszawa, a w niej kolejne trzy mieszkania państwa Chopinów: w zburzonym w czasie II wojny światowej



23. *Zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem jak te wierzby nasze, pamiętasz? — co to goły łeb pokazują (18.08.1848). Stara wierzba w Żelazowej Woli*

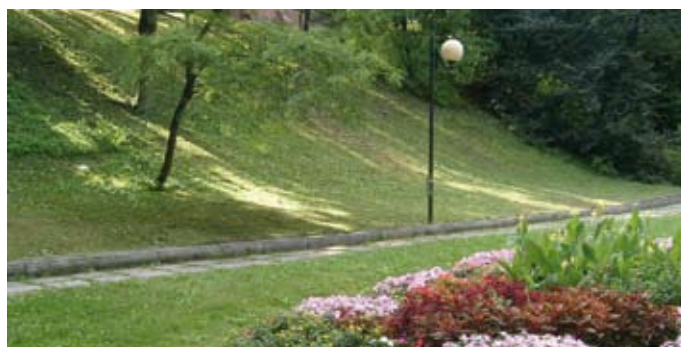
i nieodbudowanym Pałacu Saskim (w latach 1810–1817), w prawej oficynie Pałacu Kazimierzowskiego (w latach 1817–1827) i w lewej oficynie Pałacu Krasińskich (w latach 1827–1837).



24. Pałac Saski w Warszawie od strony Ogrodu Saskiego, w którym mieszkali Chopinowie w latach 1810–1817 (Julian Cegliński, połowa XIX w.)



25. Ogród Saski z alegorią chwały — miejsce przechadzek Chopinów w latach 1810–1817



26. Ogród mój Botaniczny, ów stary alias za pałacem, bardzo pięknie uporządzić Komissja kazała (15.05.1826). Park Kazimierzowski, d. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego — miejsce zabaw i przechadzek Fryderyka Chopina w czasie nauki w Liceum Warszawskim



27. *Nigdy byś nie zgadł, skąd ten list wychodził... Pomyślisz, że z drugich drzwi pawilonu Pałacu Kazimirowskiego?* (24.12.1825). Prawa oficyna warszawskiego Pałacu Kazimierzowskiego, w której w latach 1817–1827 mieszkali Chopinowie



W czasach dzieciństwa i młodości Chopina Warszawa — podobnie jak inne ówczesne centra cywilizacji europejskiej — była miastem stanowiącym mozaikę etniczną. Głównym jej elementem było oczywiście mieszczaństwo

28. *Na górze jest już pokój mający mi służyć ku wygodzie* (27.12.1828). Lewa oficyna warszawskiego Pałacu Krasińskich, w której w latach 1827–1837 mieszkali Chopinowie

polskie, ale jego istotne uzupełnienie stanowili Niemcy, Francuzi i Rosjanie.

Napływ cudzoziemców — Niemców, a potem Francuzów i Rosjan — zaczął się wiele wieków wcześniej. Pojawili się oni w Warszawie w dużej liczbie przede wszystkim w konsekwencji rozbiorów Rzeczypospolitej w końcu XVIII wieku i na ogół ulegali szybkiemu spolszczeniu.

W wyniku III rozbioru Polski Warszawa znalazła się w latach 1795–1807 w obrębie niemieckich Prus. W Warszawie zaczęli się wtedy osiedlać pracownicy administracji pruskiej (był wśród nich m.in. Samuel Bogumił Linde, o którym będzie wielokrotnie mowa niżej).

W latach 1807–1815 Warszawa była z kolei stolicą utworzonego pod naciskiem Napoleona I Księstwa Warszawskiego, siłą rzeczy mocno uzależnionego od Francji. Napływ Francuzów do Warszawy (i w ogóle na ziemie polskie) w XIX wieku — urzędników, specjalistów z różnych dziedzin, guwernerów —

miał trzy fazy: pierwsza związana była z rewolucją francuską (wtedy znalazł się w Polsce hrabia Alexandre Nicolas de Moriollles, jeden z bliskich znajomych państwa Chopinów); druga zbiegła się z utworzeniem Księstwa; trzecia łączyła się z nieudaną wyprawą wojsk francuskich na Moskwę w 1812 roku. Pozycję Francuzów wzmacniało to, że język francuski



29. *Najjaśniejszy Cesarz i Król Aleksander raczył najłaskawiej obdarzyć go kosztownym pierścieniem na znak zadowolenia swego, gdy miał zaszczyt dać się słyszeć przed tym Monarchą* (Mikołaj Chopin, 13.04.1829). Kościół ewangelicko-augsburski w Warszawie



30. Widok Warszawy od strony Pragi (Julian Cegliński, połowa XIX w.)

był w owym czasie obiegowym językiem wyższych warstw społeczeństwa Warszawy i w ogóle Europy.

W roku 1815 Warszawa stała się stolicą utworzonego na Kongresie Wiedeńskim Królestwa Polskiego, pozostającego do 1916 roku w unii personalnej z Rosją — początkowo zachowującego autonomię polityczną, później jednak, począwszy od 1832 roku, po klęsce Powstania Listopadowego, formalnie i faktycznie inkorporowanego do Cesarstwa Rosyjskiego. Oznaczało to rusyfikację administracji Królestwa; skądinąd wśród urzędników rosyjskich — i otoczenia wielkiego księcia Konstantego, naczelnego dowódcy wojsk Królestwa i jego

faktycznego wielkorządcy — było wielu Niemców z nadbałtyckich prowincji Cesarstwa i z Nadrenii.

Polska Chopina — jak zauważył trafnie Liszt (1852/1960, s. 36) — była „krajem arystokratycznej demokracji”. To właśnie arystokracja obsadziła większość kluczowych urzędów w państwie — i ona nadawała ton intelektualnej i artystycznej kulturze stolicy. Ton ten podchwytowało z powodzeniem warszawskie wieloetniczne środowisko mieszczańskie, bogące się i objawiające coraz wyższe aspiracje kulturalne.

Warszawa Chopina piękniała architektonicznie: na jego oczach powstawały lub modernizowały się pałace prywatne,



31. Salon Chopinów w Pałacu Krasińskich w Warszawie (Antoni Kolberg, 1832)

32. Widok z salonu mieszkania Chopinów w oficynie Pałacu Krasińskich na kościół św. Krzyża i Pałac Staszyca w Warszawie



33. Pałac Radziwiłłowski (Namiestnikowski) w Warszawie, w którym 24 lutego 1818 roku Fryderyk Chopin po raz pierwszy wystąpił publicznie (Fryderyk Krzysztof Dietrich, ok. 1821)



34. Pałac Radziwiłłowski (Namiestnikowski) w Warszawie



35. Pałac Błękitny w Warszawie, gdzie w salonie Zamoyskich wielokrotnie od 6 roku życia grywał Fryderyk Chopin

gmachy publiczne i świątynie — m.in. w wyniku działalności takich mistrzów, jak Chrystian Piotr Aigner, Jakub Kubicki i Antonio Corazzi. To oni odcisnęli na architekturze warszawskiej piętno klasycystyczne — i nie jest wykluczone, że klasycyzm architektoniczny był jednym ze źródeł klasycystycznego zabarwienia Chopinowskiej muzyki.

Chopin od dzieciństwa mógł w Warszawie obcować z muzyką wykonywaną przez sławy europejskie: mógł słuchać gry Johanna Nepomuka Hummła, Niccola Paganiniego

37. Teatr Wielki w Warszawie
(Alfons Matuszkiewicz, połowa XIX w.)



36. Pałac Potockich w Warszawie, gdzie grywał Fryderyk Chopin

i Marii Szymanowskiej, śpiewu Angelici Catalani, Barbary Mayerowej i Henrietty Sontag.

Mógł też czynnie uczestniczyć w muzykowaniu amatorskim w licznych warszawskich salonach. Szczególną wagę dla Chopina stanowiło to, że od najwcześniejszych lat grywał dla wielkiego księcia Konstantego, który — zdaje się — polubił grę małego Fryderyka i jego dziecięce «kompozycje». O pierwszym świadczy następująca anegdota: Chopin — już jako dziecko — miał zwyczaj grając patrzeć w «sufit»; kiedyś Konstanty — wyraźnie tym zafrapowany — miał go zapytać:

„Czemu tak patrzysz w górę? Czyżbyś miał tam nuty?” Wyrazem drugiego było to, że zadedykowany Konstantemu przez małego

Fryderyka marsz księżę kazał zinstrumentować na orkiestrę dętą i wykonywać jako oficjalny marsz woskowy «swojej» królewskiej armii polskiej.

Waga przychylności Konstantego miała dwa oblicza. Z jednej strony stanowiła ona rodzaj biletu wstępu do salonów arystokratycznych. Z drugiej strony była źródłem rozterek sumienia, które Chopin dorosłszy z pewnością przeżywał: bądź co bądź Konstanty był głównym strażnikiem interesów Moskwy w Polsce i to m.in. przeciw niemu osobiście skierowane było Powstanie Listopadowe. Wyrzuty sumienia nigdy nie opuściły Chopina, skoro do Solange Clésinger, córki pani Sand, dotarł opis sceny, która jakoś usprawiedliwiała małego Fryderyka (Eigeldinger 1978/1980, s. 43–44):

Jeszcze malcem, wprowadzany już na salony jako cudowne dziecko, grał przed wielkim księciem Konstantym. Ten wziął go na kolana, chcąc popieścić i pogratulować mu. Brzdąc, zdjęty przerażeniem i odrazą, cofnął i opuścił głowę, by uniknąć moskiewskiego uścisku.

Tak to opisywał sam Chopin!

Sale koncertowe i salony — słowem środowisko kulturalne Warszawy — to nie było jedyne środowisko, w którym krystalizowała się osobowość twórcza Chopina. Uzupełniała je atmosfera intelektualna, którą nadawali miastu skupieni w nim nauczyciele i uczniowie oraz działacze i pisarze — po części rówieśnicy i przyjaciele Chopina.

1. NAUCZYCIELE I UCZENI

1.1. MUZYCY

Bezpośredni i świadomy wpływ na Chopina wywierali rzecz jasna jego warszawscy nauczyciele — przede wszystkim, ale nie wyłącznie, nauczyciele muzyki: Żywny, Elsner i Würfel.

1.1.1. WOJCIECH ŻYWNY

Żywny (1756–1842) był z pochodzenia Niemcem, a nie Czechem (czeska forma imienia i nazwiska: Vojtěch Živný; używał też łacińskiego odpowiednika swego imienia: Adalbert).

Kształcił się w Czechach — u Jana Křtitela Kuchaży, przyjaciela Mozarta, autora m.in. pierwszych wyciągów fortepianowych z oper tego ostatniego. Żywny pobierał u Kuchaży lekcje skrzypiec, fortepianu, harmonii i kontrapunktu. Miał również kontakty muzyczne z Lipskiem i Stuttgartem. Do Polski sprowadził go w 1790 roku książę Kazimierz Nestor Sapieha (jeden z współtwórców Konstytucji 3 Maja) w charakterze domowego nauczyciela muzyki swoich dzieci.

Po 1795 roku przeniósł się do Warszawy, gdzie oddał się prywatnej działalności pedagogicznej oraz kompozytorskiej; komponował utwory na fortepian (polonezy, preludia i sonaty), skrzypce i orkiestrę. Grał na skrzypcach

38. Z p. Żywnym i Elsnerem największy osiół by się nauczył (19.08.1829). Wojciech Żywny (Ambroży Mieroszewski, 1829)



39. Nagrobek Wojciecha Żywnego na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie

i fortepianie; był także dyrygentem.

Nauczycielem Chopina był w latach 1816–1822. Jedenastoletni Fryderyk dedykował mu *Polonez As-dur*.

To właśnie pod wpływem Żywnego Chopin niezwykle cenił twórczość Bacha i Mozarta i zalecał swoim uczniom stałe granie preludiów i fug z *Das Wohltemperierte Klavier*

— podobnie jak ongiś jemu zalecał Żywny.

1.1.2. JÓZEF ELSNER

Z kolei drugi — i najważniejszy nauczyciel Chopina — Elsner (1769–1854), był z pochodzenia śląskim Niemcem (niemiecka forma imienia: Joseph). Wykształcenie muzyczne — w zakresie gry na skrzypcach i kompozycji (basu cyfrowanego) — zdobył w Szkole Dominikańskiej i w Gimnazjum Jezuickim we Wrocławiu, gdzie także studiował teologię i medycynę.

W Warszawie pojawił się w 1799 roku i szybko stał się człowiekiem —instytucją: był niezwykle płodnym



40. Gdybym był się od Elsnera nie uczył[...], pewno bym mniej jeszcze umiał jak dzisiaj (10.04.1830). Józef Elsner

41. Nagrobek Józefa Elsnera na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (Ludwik Piechaczek, przed 1858)



kompozytorem (skomponował m.in. kilkadziesiąt mszy, kantat i oper), a ponadto dyrektorem opery Teatru Narodowego (1799–1824), działaczem Resursy Muzycznej, założycielem Towarzystwa Muzyki Religijnej i Narodowej, członkiem

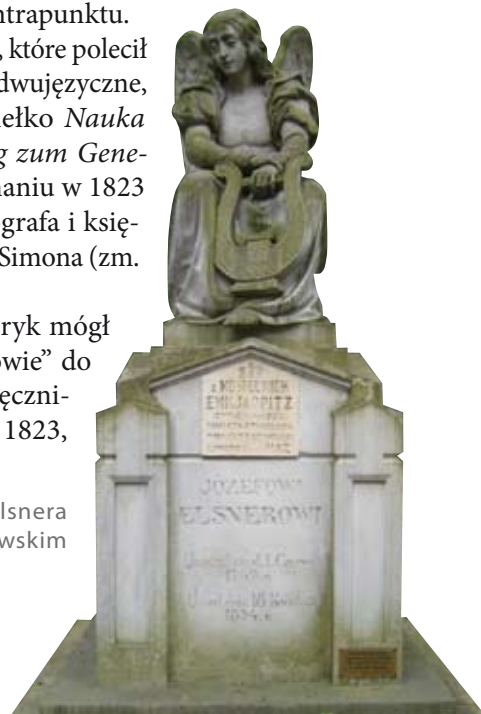
Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, członkiem masonerii, właścicielem sztycharni nut i niestrudżonym pedagogiem w różnych warszawskich szkołach muzyczno —dramatycznych — ze Szkołą Główną Muzyki na czele.

Chopin już w 1822 roku zaczął brać u niego lekcje harmonii i kontrapunktu.

Wśród podręczników, które polecił Chopinowi Elsner, było dwujęzyczne, polsko–niemieckie dziełko *Nauka harmonii — Anweisung zum General Baß*, wydane w Poznaniu w 1823 roku przez muzyka, litografa i księgarza, Karola Antoniego Simona (zm. w 1841).

Oto co młody Fryderyk mógł przeczytać w „Przedmowie” do swego pierwszego podręcznika kompozycji (Simon 1823, s. 3–4):

42. Nagrobek Józefa Elsnera na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie





43. Egzemplarz *Nauki harmonii* — *Anweisung zum General Baß* Karola Antoniego Simona (Poznań 1923, Nakładem autora), będący własnością Fryderyka Chopina

Lubo największa część instrumentów muzycznych jedynie do melodii się kwalifikuje, są jednakowoż niektóre, u których melodia i harmonia stają się nierozłącznymi, jak np. fortepian, harfa, gitara itd. Znajduje się przecież bardzo wielu grających na fortepianie jako instrumencie mającym najobfitszą harmonię, nie znając takowej. Znajomość harmonii potrzebna jest nie tylko grającemu na fortepianie, gdy w kompaniach muzycznych śpiewającym z partytury akompaniuje, lecz i tym, którzy posiadając skłonność i talent do komponowania, życząc sobie swe myśli przenieść na papier: w braku zaś takowej wiadomości jako najpierwszego fundamentu do wszelkiej kompozycji służącego, cała sposobność działania w obydwóch powyższych przypadkach jest utracona. Że kompozycje, które nie tak co do słuchu, jak co do [reguł] muzyki będąc ułożone, najczęściej amatorom muzyki nie podobają się, pochodzi to z nieposiadania



44. Organy kościoła wazytek w Warszawie, na których grywał Fryderyk Chopin

znajomości harmonii. Dla każdego więc amatora muzyki, chcącego takową znać z reguł, i one fundamentalnie wykonywać, wypływa stąd niezbędna potrzeba obeznania się z harmonią, której poznania trudności przez szczegółowe i ile możności krótkie i jasne informacje ułatwiwszy, spodziewam się, iż niniejsze dziełko z tą chęcią od każdego przyjętym zostanie, z jaką je wypracował autor.

Co ważniejsze — Chopin zapoznał się z fragmentami rozprawy Elsnera *Rozprawy o rytmiczności i metryczności języka polskiego*. Wiadomo o tym z listu Elsnera z 13 listopada 1832 roku do Chopina:

Moje dzieło o *Metronomii i rytmiczności języka polskiego* w trzech tomach

45. *Gram co tydzień, w niedziele, u Wazytek na organach, a reszta śpiewa* (listopad 1825). Kościół wazytek w Warszawie



46. Ołtarz główny kościoła wizytek w Warszawie

(w którym mieści się moja rozprawa, po części Tobie znana, o *Melodii*) jest już ukończone; lecz teraz nie może być wydane, bo w nim oprócz tendencji muzycznej największa gra rolę narodowość (co się samo przez się rozumie), której — chociaż najczyściej i najskromniej ubrana, jednak zawsze jest piękną — z powodu swoich powabów nawet w woalu na publicznym targu po-

kazać ją nie wolno. Treścią trzeciego tomu jest ściśle połączenie poezji z muzyką

Chopin znalazł u Elsnera teoretyczne podstawy dla swojej wrodzonej „wrażliwości rytmicznej”, w której niewielu miał równych (Demska-Trębaczowa 1981, s. 302).

1.1.3. WENZEL WILHELM WÜRFEL

Drugim po Żywnym nauczycielem Chopina w zakresie gry fortepianowej, a ponadto organowej, był Würfel (1790–1832), pianista, organista i kompozytor — podobnie jak Żywny zniemczyły Czech z pochodzenia (czeska forma jego imion i nazwiska brzmi: Václav Vilém Werfel).

Würfel był profesorem warszawskiej Szkoły Głównej Muzyki; od wiosny 1825 roku przebywał w Wiedniu, gdzie w 1826 roku został kapelmistrzem Opery Wiedeńskiej. To właśnie on zajął się w Wiedniu serdecznie Chopinem — po jego wyjeździe z Polski — i namówił do dania tam koncertu publicznego.



47. Pałac Staszica w Warszawie, w latach 1823–1832 siedziba Towarzystwa Przyjaciół Nauk

1.2. FILOLOGOWIE, HISTORYCY, TEORETYCY LITERATURY I SZTUKI

Drugą grupę, będącą ważnym punktem odniesienia dla podstawy twórczej Chopina, stanowili przedstawiciele warszawskiej humanistyki: Aigner, Linde, Bentkowski, Brodziński i Tatarkiewicz.

1.2.1. CHRYSTIAN PIOTR AIGNER

W latach 1817–1825 profesorem architektury w Uniwersytecie Warszawskim był Aigner (1756–1841), architekt, który projektując budowę i przebudowę wielu pałaców i kościołów, nadał Warszawie ten wygląd, który utrwalił się na zawsze w wyobraźni Chopina: piętno klasycystyczne.

Chopin co najmniej pośrednio zetknął się także z jego poglądami estetycznymi, które wyłożył m.in. w *Rozprawie o guście* (1812). Pisał w niej (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 375, 378, 381):

Rozum i moralność są wprawdzie pierwszymi przymiotami i potrzebami człowieka, który się wznieść i swój naród podnieść zechce, ale tego podwyższenia dopiero dokończy gust, który rozum i moralność udoskonala, a przyjemność i słodycz na czyni i na całe życie rozlewa; słowem, robi umysł tkliwszym na złe i na dobre. [...]

Gust w całej swej rozciągłości zasadza się na delikatnym czuciu wszystkich władz duszy, to jest, że wszelka jej władza, bądź do rozumu, bądź do imaginacji, bądź wreszcie do serca należąca, do tego się przykładac musi. [...]

Gust złączony z rozsądkiem i geniuszem tworzy doskonałego dziełmistrza [*scil.* artystę]; bez gustu zaś obydwa inne dary robią go tylko sposobnym, zdatnym, obfitym w wynalazki człowiekiem, ale nie dobrym dziełmistrem. Lecz i gust sam, bez rozsądku i geniuszu, nie zdoła utworzyć wielkiego dziełmistrza.

Chopin spełnił te trzy warunki bycia „doskonałym dziełmistrem”: połączenie niezwyklego smaku, wielkiego rozsądku i nadzwyczajnych uzdolnień.

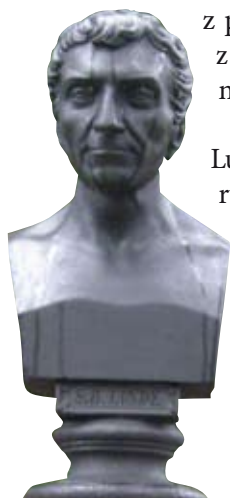
1.2.2. SAMUEL BOGUMIŁ LINDE

Prawdziwym przyjacielem domu Chopinów był Linde (1771–1847), wybitny filolog i leksykograf, Niemiec z pochodzenia, chociaż wywodzący się z Torunia, a więc jednego z historycznych miast Rzeczypospolitej.

Zarówno Linde, jak i jego druga żona, Luiza z Nussbaumów, bardzo lubili Fryderyka. Poświadcza to jego ojciec w liście do syna z 9 stycznia 1836 roku:

Pani Linde mówi zawsze o Tobie z największym zachwytem — to wielka Twoja przyjaciółka.

48. Samuel Bogumił Linde; popiersie (Jakub Tarkiewicz, połowa XIX w.) z nagrobka na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie



49. Nagrobek Samuela Bogumiła Lindego (Władysław Walkiewicz, przed 1858) na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie

Jak wspominał w drugiej połowie XIX wieku Eugeniusz Skrodzki (ps.: Wielisław), Linde mówił polszczyzną o silnym akcencie kaszubskim, ubezdźwięczniając — co jest charakterystyczne dla spolonizowanych Niemców (i co było oczywiście przedmiotem żartów Chopina) — wszystkie spółgłoski (Skrodzki 1962, s. 321).

To zapewne pod wpływem Lindego Chopin odznaczał się ogromnym wyczuciem językowym. Język jego listów jest w wielu miejscach znaczeniowo «nieprzezroczysty»; jest w nich wiele dygresji semantycznych; liczne są cudowne nowotwory — np. „wąchalitis” na oznaczenie «nosa» do interesów (zob. list z 1 października 1839 roku do Juliana Fontany), „plateryzowanie” na oznaczenie zachowywania się tak jak hrabia Władysław Plater (zob. list z 30/31 grudnia 1846 roku do Grzymały); częste są też żarty słowne.



50. *Słucham Brodzińskiego, Bentkowskiego i innych, w jakimkolwiek związku będących obiek-
tów z muzyką* (2.10.1826).
Feliks Bentkowski

1.2.3. FELIKS BENTKOWSKI

Do wykładów uniwersyteckich, na które Chopin uczęszczał w czasie nauki w Szkole Głównej Muzyki, należały z całą pewnością wykłady z historii powszechnej Bentkowskiego (1781–1852), historyka i bibliografa, członka masonerii, skądinąd bliskiego znajomego Chopinów z czasów, gdy pracował w Liceum Warszawskim (1803–1817), i późniejszego sąsiada siostry Fryderyka — Izabeli.

Bentkowski był przede wszystkim historykiem literatury i autorem pionierskiej dwutomowej *Historii literatury polskiej* (1814), ale w Uniwersytecie Warszawskim był profesorem historii powszechnej (1817–1832), a później kierował Archiwum Głównym Królestwa Polskiego (1837–1852).

O jego pozycji w polskim świecie naukowym świadczy to, że był członkiem Towarzystwa Przyjaciół Nauk, który w 1816 roku został pierwszym doktorem *honoris causa* Uniwersytetu Jagiellońskiego, a o jego postawie wobec kultury narodowej — to, że współprojektował Pomnik Unii Lubelskiej w Lublinie (1826).



51. *Musieliśmy się w jego [scil. Hanki] książkę, poświęconą odwiedzającym Muzeum Praskie, a szczególne jego względy mającym, wpisać. Jest tam już Brodziński, Morawski itp.* (25.08.1829).
Głowa Kazimierza Brodzińskiego z pomnika w warszawskim kościele wizytek (Władysław Oleszczyński, 1863)

1.2.4. KAZIMIERZ BRODZIŃSKI

Jak Elsner był głównym mentorem Chopina w zakresie muzyki, tak profesorem, który wywarł na niego bodajże największy wpływ w zakresie estetyki, był Brodziński (1791–1835): poeta i teoretyk poezji w jednej osobie, niezwykle ceniony przez kolegów i zarazem uwielbiany przez studentów, sąsiad Chopinów z okresu, kiedy mieszkali w Pałacu Kazimierzowskim.

Wpływ ten biegł dwoma torami: po pierwsze, poprzez wykłady uniwersyteckie z historii literatury, na które uczęszczał Chopin, po drugie, poprzez pisma estetyczne, których Brodziński był autorem — w szczególności rozprawę *O klasycyzmie i romantyzmie* (1818). W rozprawie tej Brodziński w następujący sposób rozróżniał dwa rodzaje romantyzmu (1964, t. I, s. 26–27):

Trudną jest rzeczą, chcąc uniknąć metafizyki, ważyć się na objaśnienie teraźniejszej romantycznej poezji niemieckiej, gdyż ona, równie jak „muzykę”, „metafizykę uczucia” nazwaną być może. W smętnej tej poezji przemawia jakowyś głos tajemniczy; przedstawiają się jakby nieukończone przedmioty, które tym samym utęskniają nas do jakowego idealnego świata. Smutek jej nie jest to jeszcze ów smutek towarzyszący przygodom, namiętnościom człowieka; jest on nierównie wyższym uczuciem, jakie rodzi w nas przypomnienie straconej niewinności lub obiecaney czyli prze-
czuwanej doskonałości. Uczucie takowe tylko dumania być może owocem i tylko w miłości wszystkiego pojęte być może. Życie dumającego jest to sen przeszłości i przyszłości; w tym śnie obrazy, z tęsknot i wspomnień wynikające, mieszając się razem, tworzą dla niego ów nieogarniony świat idealny, w którym jak we śnie niepewne, niedokonane, ale pełne wrażenia

przedmioty ogląda. [...] Czuć romantyczności dawnych wieków [we Francji] objawia się w teraźniejszej poezji Niemców. Tamta była kwitnąca wiosną, ta jest smutną jesienią; tamta pełna życia, ta wspomnień; tamtej matką jest samo czucie, tej dumanie; czucie tamtej otworzyło pole dla dumania, tak jak teraz badanie i dumanie otwiera je dla poezji. Ta jest więc filozoficzną, tamta więc religijną; ta jest elegią, tamta była idyllą.

Zdaje się, że to Brodziński przekonał Chopina do romantyczności „francuskiej”, a zniechęcił na zawsze do romantyczności „niemieckiej”, zwłaszcza że mógł dalej przeczytać w tej samej rozprawie (Brodziński 1964, t. I, s. 29–30):

Muzyka, równie [scil. w równym stopniu] jak poezja do nieskończoności dążąca, niepewne obudzająca wyobrażenia [...], musi mieć ważny wpływ na teraźniejszą romantyczność. [...] Serdeczny język muzyki zawiera równie [scil. także] dla czucia naszego tajemnice, obudzające uniesienia i tęsknotę, jak widok natury. [...] W początkach pobudzała muzyka do wesołości i tańca; dzisiejsza więc unosi duszę, więc przyjemny smutek w nas budzi.

Nie mógł też nie zwrócić uwagi Chopina esej Brodzińskiego *O elegii* (1822). Brodziński pisał w nim (1964, t. I, s. 192):

Wiersz żałobny [...], „elegię” u Rzymian zwany, najstosowniej „żału” nazwisko mógłby nosić w naszym języku [...]. A ponieważ elegia nie tylko żałosne, ale i wesołe uczucia opiewa, sądzę, iż żadne z tych nazwisk bliżej temu rodzajowi poezji nie odpowiada jak wyraz DUMA, tak dalece, że oznaczenie onego mogłoby być najlepszym określeniem własności elegii. Słowo „dumać” jest u nas co innego niż „być smutnym i zamyślonym”. Jest to pewien środek między jednym a drugim. Jest to rozpamiętywanie z rozrzewnieniem związane, błaganie się serca między tęsknotą albo wspomnieniem za wodzą utulającego się uczucia. [...] Dumka jest zupełnie tym [samym], co Francuzi „romance” nazywają, także najczęściej smutna...

Warto zaznaczyć, że Brodziński miał solidne wykształcenie filozoficzne. Zdobył je w Uniwersytecie Jagiellońskim

— słuchając wykładów Feliksa Jarońskiego. Jaroński nauczył Brodzińskiego traktować metafizykę jako wstęp do nauki, dostarczający logicznej analizy pojęć naukowych. Było to jedno ze źródeł późniejszej niechęci Chopina do filozofii uprawianej jako mistyczna spekulacja, a w szczególności do fantazji historiozoficznych Andrzeja Towiańskiego i etymologicznych Norwida.

U Brodzińskiego Chopin znalazł też ważne wskazówki życiowe. W eseju Brodzińskiego *O wdzięku naturalności* (1819) mógł przeczytać m.in. (1964, t. I, s. 267, 269):

Uwielbiamy piękność; dowcip zadziwia nas i bawi; płodność wyobraźni zapala i porusza, lecz samą tylko naturalność kochamy. Piękność przemija, żywość wyobraźni stygnie, a latami dowcip tępieje, ale naturalność bywa zawsze jedna i ta sama. [...] Lubimy zwykle tych tylko, którzy się nam w swej właściwej okazują postaci. Człowiek, którego przeniknąć nie można, rzadko miewa przyjaciół; lękają się go pospolicie.

Przez całe dorosłe życie walczyły w Chopinie te dwie postawy życiowe: otwartości i skrytości.

Wiele wskazuje na to, że pod wpływem Brodzińskiego uformowała się także postawa Chopina w sprawach politycznych. Uderzające jest w każdym razie — i chyba nieprzypadkowe — podobieństwo postaw Brodzińskiego i Chopina wobec Powstania Listopadowego. Obaj byli niechętni jego wybuchowi, ale kiedy już do niego doszło — całym sercem go poparli: Brodziński w kraju, a Chopin za granicą.

Brodziński był również jednym z tych, którzy rozbudzili w Chopinie zainteresowania folklorem.

Już po wyjeździe Chopina z Polski Brodziński opublikował „Wyjątek z pisma pt. *Piękność i wzniosłość*” (1834), w którym napisał (1964, t. I, s. 275–276):

Geniusz w czarodziejskim zwierciadle swoim objawia nam nie tylko piękny swój świat wewnętrzny i w nim ubóstwioną niejako naturę ludzką, ale razem całą czarną jej stronę, barwami piekła wzmocnioną: wystawia

umysł walczący między nieśmiertelnością a zniszczeniem, między żądzą a wolą, między mocą i słabością człowieka. [...] Wzniosłość wprawia nas w zadumanie, piękności dziwimy się. [...] Uczucie wzniosłe jest uczuciem pomieszanym. Jest to połączenie pewnego zasmucenia z radością, uznania razem naszej nicości i wielkości.

Słowa te brzmią dla nas dziś jak charakterystyka Chopina...



52. Jakub Tatarkiewicz (autoportret z żoną Antoniną i synem Franciszkiem Ksawerym, ok. 1855)

na dopiero w XX wieku; z pewnością jednak mówiło się w jego obecności o wyrażonych w tej rozprawie myślach, dotyczących zasad kompozycji dzieła sztuki i jego funkcji społecznych. A były to myśli następujące (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 450–451, 454–455):

Najpierwszą zasadą każdej kompozycji jest jasny i dokładny układ rzeczy. Układ ten powinien być takim, aby na pierwszy rzut oka nie utrudzał widza w rozpoznawaniu tego, co artysta chciał wyrazić; potem, aby każda część dzieła oddana była z ekspresją działającą na zmysły, dla wzniesienia

1.2.5. JÓZEF JAKUB TATARKIEWICZ

Na liście ważnych osób z warszawskiego otoczenia Chopina nie może się nie znaleźć Tatarkiewicz (1798–1854), rzeźbiarz i teoretyk sztuki, dobry znajomy Chopinów, późniejszy autor popiersia Fryderyka (1850).

Chopin nie mógł raczej znać rozprawy Tatarkiewicza *O rzeźbie*, gdyż za jego życia pozostawała ona w rękopisie i została opublikowana

całej mocy estetycznej w tymże widzu. Łatwość więc i niezagmatwanie przedmiotu jest pierwszą cechą dobrej kompozycji. [...]

Sztuki piękne, oprócz podobania się [...] i zrobienia przyjemności, powinny być pożyteczne społeczeństwu — główny ich cel jest poświęcać swoje usiłowania dwóm dobrom człowieka: cnocie i prawdzie. [...] Sztuki piękne wyobrażając doskonałość robią nas samych lepszymi — przez swój dobry gust, wybór, porządek, usposabiają nas do polepszenia moralnego bytu.

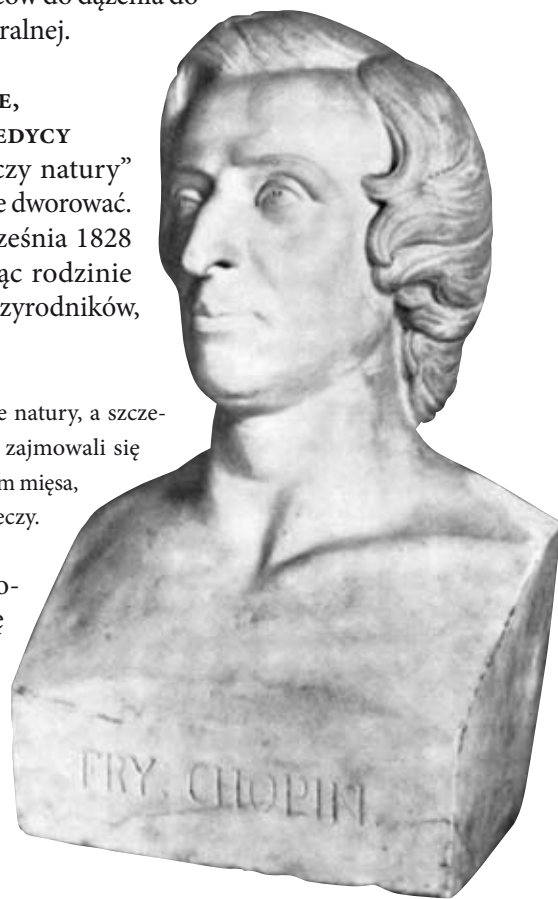
Chopin na pewno — i to świadomie — kładł nacisk w swych kompozycjach na przejrzystość ich struktury. Nie zamierzał jednak obarczać ich funkcją «wychowawczą» w sensie, o którym pisał Tatarkiewicz: aby swoją doskonałością formalną zachęcały odbiorców do dążenia do doskonałości moralnej.

1.3. BIOLOGOWIE, EKONOMIŚCI, MEDYCY
Z „panów badaczy natury” Chopin lubił sobie dworować. W liście z 27 września 1828 roku, relacjonując rodzinie berliński zjazd przyrodników, pisał:

Panowie badacze natury, a szczególnie zoologowie, zajmowali się głównie ukształceniem mięsa, sosów, rosółu itp. rzeczy.

Ale i z tego grona wywodziły się

53. Popiersie Fryderyka Chopina (Jakub Tatarkiewicz, 1850)



osoby, oddziałujące na Chopina i na jego otoczenie. Należeli do nich przede wszystkim: Jarocki, Skarbek i Dworzaczek.

1.3.1. FELIKS PAWEŁ JAROCKI

Jarocki (1790–1865) w latach 1819–1831 był profesorem zoologii Uniwersytetu Warszawskiego — ale także poetą: świadczą o tym jego *Pisma rozmaite wierszem i prozą*, opublikowane w 1830 roku.



54. Panu Skarbko-
wi, co mię głównie
namawiał na da-
nie koncertu [11
sierpnia 1829 roku
w Wiedniu], dzięki-
ję, bo to już wstęp na
świat (13.08.1829).
Fryderyk Skarbek
(Walenty Bułakow-
ski, 1837)

1.3.2. FRYDERYK SKARBEK

Profesorem ekonomii politycznej Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1818–1831 był Skarbek (1792–1866), członek Towarzystwa Przyjaciół Nauk.

Jak chyba nikt inny wpłynął na orientację polityczną Chopina. W rozprawie „O polityce” (1820) pisał m.in. (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 352, 355):

INTERES PRYWATNY jest pobudką czynności każdego człowieka; DOBRO NARODU jest celem życzeń i zamiarów wszystkich członków jego: pierwszy jest SIŁĄ działającą wewnątrz kraju, drugie SIŁĄ działającą zewnątrz w ogólnym społeczeństwie ludzkim. [...]

Głównym [...] dla narodów dążących do politycznego udoskonalenia zostanie to prawidłem: że opinii publicznej ani drażnić, ani gwałtownie zaczepiać nie należy, lecz ją z wolna i stopniowo do tego doprowadzić, ażeby się niewzruszoną pomyślnością i swobódą narodu ręką stała.

1.3.3. FERDYNAND DWORZACZEK

Bliskim znajomym Chopinów był doktor Dworzaczek (1804–1976), przeciwnik spekulacji teoretycznych w zakresie medycyny i wychowawca wielu znakomitych lekarzy — z Tytusem Chałubińskim na czele.

1.4. FILOZOFOWIE

Jeśli się chce zrekonstruować światopogląd Chopina, to niezbędne jest wysledzenie jego filozoficznych paranteli.

Wydaje się, że Chopin znał filozofię swoich czasów — zarówno polską, jak i obcą — w większym stopniu, niż skłonni byliby sądzić niektórzy historycy, z Władysławem Tatarkiewiczem na czele (1963, s. 735): że nie tylko znał osobiście niektórych filozofów, lecz i ich poglądy. Mikołaj z dumą mówił o Fryderyku w liście do niego z 26 kwietnia 1834 roku:

Otrzymałeś staranne wychowanie i [...] się zajmowa[łeś] nie tylko odczytywaniem nut.

Dlatego między tym, co za czasów Chopina działo się wówczas w filozofii — w każdym razie w obrębie pewnych jej nurtów — a tym, co działo się w jego głowie, były nie tylko synchronizmy i paralelizmy, jak skłonny jest sądzić Tatarkiewicz (1963, s. 735, 737), lecz również wyraźne, choć oczywiście jednokierunkowe, inspiracje.

Trzej filozofowie polscy nadawali ton Warszawie czasów Chopina: Szaniawski, Zubelewicz i Lach-Szyrma.

1.4.1. JÓZEF KALASANTY SZANIAWSKI

Najstarszym z nich był Szaniawski (1764–1843). W sprawach politycznych przeszedł

55. SZANIASIO, Polak dzisiaj
zabity, zajadał zrazy i ka-
pustę, jak zaręczam żaden
z karmelitów (26.12.1830).
Józef Kalasanty Szaniawski
(początek XIX w.)



drogę od lewego skrzydła uczestników Powstania Kościuszkowskiego do prawego skrzydła przeciwników Powstania Listopadowego (tuż przed jego wybuchem wyjechał do Wiednia, skąd wrócił dopiero po upadku Powstania).

Mimo tej ewolucji widać w jego działalności pewną stałą nić przewodnią: służenie na wszelki — w jego ocenie — dostępny, dopuszczalny i skuteczny sposób dobru cywilizacji i kultury polskiej. Kiedy ta ocena wypadała negatywnie — nie wahał się odsunąć od bieżącej polityki (tak było np., kiedy w 1839 roku podał się do dymisji jako członek Rady Stanu). Takie postępowanie było zgodne z jego subiektywistycznym *credo* epistemologicznym, które streścił w rozprawie *Co to jest filozofia?* (1802) (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 62):

W nas samych jedynie znajduje się ostatnia probiernia [*scil.* kryterium] bytu i prawdy.

Swoje *credo* historiozoficzne Szaniawski wyłożył w pracy *O naturze i przeznaczeniu urzędowań* (1808), w której podał „treść” czterech „najogólniejszych zasad społecznych” (Walicki & Sikora & Garewicz (red.), s. 256–258):

[1] Gdy wszelka całość być musi organiczna, a doskonały organizm zawisł na przyzwoitym ustopniowaniu, czyli na trafnym układzie symetrycznego umiaru członków lub indywiduów, oraz na dostatecznym każdej indywidualności rozwidnieniu — więc szanować należy w wielkim społeczeństwie organizmie wszelką indywidualność i wspierać zupełnie jej rozwijanie się [...].

[2] Kiedy zaś nawzajem byt, czerstwość i dzielność organicznego ciała każdego indywiduum zależy od organizmu całości, więc rzeczzone dopiero szanowanie i pielęgnowanie indywidualności tak daleko tylko posuwanym być powinno, ile nie sprzeciwia się dobru tamtej [...].

[3] NARÓD KAŻDY BYĆ MUSI REPREZENTANTEM ZIEMI, NA KTÓREJ GO OSADZIŁA NATURA. [...]

[4] Każdy człowiek, każdy naród, każde plemię i wszelka indywidualność społeczna jest (przez swój właściwy charakter) pod pewnym

względem wyraźniej oznaczonym ludzkości objawem. [...] Ci, co z tego lub owego narodu czerpane wzory chcieliby przenosić do wszystkich narodów, znajdują się w błędnym mniemaniu, biorąc jednostronną formę za doskonałą całość.

Na tych pryncypiach teoretycznych opierał Szaniawski następującą dyrektywę praktyczną (Walicki & Sikora & Garewicz (red.), s. 261):

ROZWIJAĆ CORAZ WYRAŹNIEJ I DZIELNIEJ PIERWOTNE ZNAMIONA WŁAŚCIWEJ NARODOWOŚCI NASZEJ, OSWOBADZAJĄC ONE Z NISZCZĄCEJ RDZY, KTÓRĄ JE CIĄGLE OKRYWA DWUWIECZNY WPŁYW ZEWNĘTRZNEGO DZIAŁANIA [...] [–] otóż jest cały zamiar, w którego dosięganiu znaleźć mamy szczęście i godność narodu, razem zostać dzielnymi uczestnikami wielkiego dla ludzkości przedsięwzięcia.

To było właśnie dla niego charakterystyczne: przekonanie, że dbałość o tradycje polskie nie tylko nie stoi w sprzeczności z interesami (powiedzielibyśmy dzisiaj) europejskimi, lecz także jest istotnym składnikiem tych interesów (Walicki & Sikora & Garewicz (red.), s. 262):

[Ten] usłuży sprawie ludzkości, [...] kto PRZYWRÓCI STAROŻYTNOŚĆ, a właściwą narodowość charakteru ludu, który (kochając nad wszystko swą ziemię, swe obywatelskie swobody, i na tych przestając darach) nie targnął się nigdy na święte prawa innych narodów ani korzystał kiedykolwiek z krytycznego położenia lub niemocy sąsiadów [...]; który jeszcze do sławy okazałych cnót publicznych łączył rzadkim wzorem ścisłą surowość cnót domowych i ten ujmujący genialnego ducha przymiot — SKROMNOŚĆ; co działając dobrze, żadnego ze swych czynów nie zaleca stugębnej renomie; ludu wreszcie, co cenić umiał gruntowne oświecenie i wszelką zasługę, był sprawiedliwym, bogobojnym, walecznym, istotnie obyczajnym, szczerym, otwartym, nienawidzącym wszelkiej poziomej rachuby i drobnych zabiegów zyskolubnej troskliwości, wspaniałym i uprzejmie gościnnym tak, JAK HOJNĄ JEST OJCZYSTA JEGO ZIEMIA.

W różnych wypowiedziach i zachowaniach Chopina można dostrzec echa zacytowanych wyżej historiozoficznych poglądów Szaniawskiego.

1.4.2. ADAM IGNACY ZUBELEWICZ

Z ideami etycznymi, dominującymi w Warszawie lat dwudziestych XIX wieku, mógł się Chopin zetknąć za pośrednictwem Zubelewicza (1784–1831), profesora Uniwersytetu Warszawskiego w latach 1818–1829. Pojęcie o nich daje m.in. publiczny odczyt uniwersytecki Zubelewicza „O zasługach Platona w filozofii”, odbyty i ogłoszony drukiem w 1821 roku.

Zubelewicz — za Platonem — etykę uważał za sedno filozofii (1821, s. 59):

Między wszystkimi częściami filozofii upatrywał Platon ścisły [...] związek. Wpływ dialektyki [*scil.* logiki] rozciągnął na całą filozofię i utrzymywał, że ta dopiero przez tamtą, która podaje sposoby filozofowania, umiejętną [*scil.* naukową] otrzymuje formę. Teologię [*scil.* tutaj metafizykę] uważał za najwyższą umiejętność dla teoretycznego rozumu. Etykę miał za najwyższą umiejętność praktyczną, bo uważał filozofię za poznanie, od którego moralne działanie, jako ostateczny cel człowieka, jest nieoddzielne. To wyobrażenie filozofii, jakie miał Platon, może tylko co do wyrazów [jest] różne od wyobrażenia dzisiejszych filozofów.

Podstawą etyki platońskiej był optymizm antropologiczny — przekonanie, że człowiek jest z natury dobry i będzie postępował dobrze, jeśli tylko sobie tę swoją naturę w pełni uświadomi (Zubelewicz 1821, s. 66):

Zasada, na której Platon opierał swoje badania [w zakresie etyki], a która nadała właściwe jego moralności piętno, była taka: „Własności woli, czyli jej naturą, jest dążenie do dobrego, a oddalanie złego”. Stąd wniósł (bez względu na wolność woli, która jest zasadą wszystkich moralnych działań człowieka), że nikt nie mógłby mieć woli czynienia dobrze, gdyby takowego czynienia nie uważał za coś dobrego. A ponieważ

rozmaite są gatunki dobrego, przeto Platon podał cechy najwyższego dobra, pod którym rozumiał obyczajność pochodzącą z posłuszeństwa ustawom rozumu.

Doskonałość etyczną jednostki utożsamiał z jej harmonią wewnętrzną (Zubelewicz 1821, s. 66–67):

Dla moralnego [...] postępowania (od którego zależy nasza szczęśliwość, która jest skutkiem cnoty, a której sami tylko cnotliwi i mądrzy dostąpić mogą) taką najwyższą podał ustawę: „Staraj się przez panowanie rozumu przywieźć do harmonii wszystkie siły twoje” — albo „Działaj stosownie do ideału doskonałości” — albo „Usiłuj o to, abyś się stał podobnym Bogu”. Z wyobrażenia obyczajności wyprowadził Platon cztery kardynalne cnoty, tj.: MĄDROŚĆ czyli poznanie tego, co podług sądu rozumu jest najlepszym, co czynić mamy a czego nie czynić, czyli poznanie powinności względem Boga i ludzi; UMIARKOWANIE czyli panowanie nad żądzami i skłonnościami; MĘSTWO czyli niezachwiane przedsięwzięcie stosowania się do ustaw rozumu i dawanie dzielnego odporu wszelkim zmysłowym natarczywościom; SPRAWIEDLIWOŚĆ czyli dopełnianie powinności względem drugih.

Co więcej — harmonię uważał Platon także za istotę doskonałości estetycznej. Zubelewicz relacjonował — z aprobatą — poglądy Platonskie w tej sprawie w następujących słowach (1821, s. 65):

Platon estetyczne ukształcenie uważał za przygotowujące do przyjęcia moralnego ukształcenia. Upatrywał powinowactwo między pięknnością a cnotą. Do tego wniosku przywiodło go zapewne dwojakie znaczenie wyrazu „piękny”, którego w życiu pospolitym często się używa do oznaczenia tego, co jest moralnie dobrym. Wyobrażenie piękności wraz z innymi wyobrażeniami zostało człowiekowi dane od Boga. Zawsze jest ono jedno i toż samo, i na żadnym przedmiocie w swej zupełności nie znajduje się. Służy nam tylko za prawidło do sądów naszych estetycznych, podług którego te tylko przedmioty nazywamy pięknymi, w których postrzegamy regularność, harmonię i symetrię, które mniej

lub więcej temuż wyobrażeniu odpowiadają. Z [za]uważaniem w nich regularności, harmonii i symetrii łączy się pewne upodobanie, które sąd nasz estetyczny poprzedzić musi. Takowe upodobanie powinno być nieinteresowne, i niczym innym nie jest, jak moralnym czuciem, które łączy się z estetycznym.

Musiały to być poglądy w Warszawie tamtych czasów rozpowszechnione, skoro wyrażają je — na swój sposób — również wspomniani wyżej artyści–estetycy: Aigner i Tatarkiewicz.

Warto jeszcze odnotować, że Zubelewicz dzielił z Szaniawskim subiektywizm — w każdym razie w zakresie ocen. Pisał na ten temat w cytowanej rozprawie (Zubelewicz 1821, s. 51):

Wielkość ludzka jest tylko względna; przeto znać wprzód potrzeba skalę, podług której taż wielkość oszacowana być może.

I warto zauważyć, że jednym z motywów wyjazdu Chopina za granicę było znalezienie „skali”, która mogłaby być — dla niego samego — miarą jego talentu. «Pomiar» — po początkowych wahaniach — wypadł korzystnie dla Fryderyka.



56. Krystyn Lach-Szyrma (połowa XIX w.)

Listopadowym jako komendant Akademickiej Gwardii Narodowej.

1.4.3. KRYSZTYN LACH-SZYRMA

Najwybitniejszym filozofem warszawskim tego czasu był z pewnością uczeń Zubelewicza, Lach-Szyrma (1790–1866), na którego wykłady — jak utrzymują niektórzy, np. Władysław Tatarkiewicz (1963: 735) — Chopin nie uczęszczał, ale z którym zetknął się osobiście i którego poglądy w zarysie przynajmniej nie były mu obce. Nie od rzeczy będzie odnotować, że Lach-Szyrma wziął udział w Powstaniu

Czego mógł dowiedzieć się Chopin z jego publicznych wypowiedzi i prac drukowanych — w szczególności z rozprawy *O związkach myśli* (1825)?

Zapewne zwrócił przede wszystkim uwagę na to, co Lach-Szyrma miał do powiedzenia w zakresie racjonalnie rozumianej «metafizyki» muzyki.

Lach-Szyrma pisał zaś np. o holizmie percepcji muzycznej (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 290–291):

Są [...] przypadki, w których myśl nie pojedynczo, lecz razem się tworzy i razem pojmuje: i nawet wtenczas, kiedy jest złożoną, zdolna powstać w umyśle. Muzyka orkiestry zawiera w sobie zbiór rozmaitych tonów pochodzących od rozmaitych instrumentów muzycznych, a wszelako słuchacze ją pojmują: gdyby nawet kto z nich chciał każdy ton z osobna pojąć, nie potrafiłby go od innych odłączyć, tak się z sobą spływają; a gdyby i potrafił, zepsułby przez takowy rozbiór całą przyjemność wynikającą z ich ogółu. Lubo [*scil.* chociaż] ten przykład zdaje się sprzeciwiać naszemu twierdzeniu, że dusza w jednej chwili o jednej tylko rzeczy myśleć może i jedną rzecz tylko pojmować — nie jest to tak. Powyższe prawidło daje się w całej rozciągłości i tu zastosować. Jakkolwiek bowiem muzyka orkiestry jest złożona, my słuchając jej, pojmujemy nie osobne jej części, lecz jej jedności, nie jak gwar krzykliwy zebranego na jedno miejsce ludu, lecz poniekąd tak jak w arytmetyce pojmujemy DZIESIĄTKI, STA, TYSIĄCE, MILIONY, albo jak w metafizyce — MYŚLI OGÓLNE I POWSZECHNE. Jak tu, tak i w muzyce są JEDNOŚCI PROSTE I JEDNOŚCI ZŁOŻONE. Więc i muzyka ma swoje — metafizykę i oderwane myśli. Łączenie ich dzieje się podług pewnych praw w naturze umysłu zawartych. Gdyby kompozytor onych nie przestrzegał, nie byłoby w akordach zgody; bez baczenia na nie darmo by usiłował sprawić wrażenie: ucho słuchaczów nie pływałoby w morzu harmonii, którego każda wznosząca się lub opadająca fala ma swoje tajemne znaczenie i wywiera przeważny wpływ na czucie.

Podobne idee zostały rozwinięte sto lat później przez psychologów niemieckich z kręgu Carla Stumpfa w postaci tzw. gestaltnizmu.

Lach–Szyrma pisał też np. o metaforyczności terminologii muzycznej (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 292–293):

Trudność wielka, jakiej umysł ludzki w pierwiastkach filozofii doświadczał w oznaczaniu umysłowych i oderwanych pojęć, była jedną z najważniejszych przyczyn zawikłania nauki o pojęciach i związkach myśli. Wiele pojęć, można powiedzieć, jest dotąd nienazwanych: najjawniejszym tego dowodem jest z postępem nauk stopniowe doskonalenie się języków; między pojęciami zaś, które zostały nazwane, wiele jest źle oznaczonych: przekonywają nas o tym najczęściej używane potoczne sposoby mówienia. Mówimy, [że] GŁOS jest CIENKI lub GRUBY. Lecz na jakich zasadach przypisujemy głosowi lub tonom cienkość i grubość? Jakie między głosem i tonami zachodzi powinowactwo i związek, kiedy ani głos żyjącej jakiejś istoty, ani tony muzyczne nie są tak materialne, żeby można je nazwać „cienkimi” lub „grubymi”, tak jak nazywamy DRZEWO? Z tej przyczyny, własności głosu i tonów można by nazwać jeszcze fałszywie oznaczonymi. Teraźniejszych na nie wyrażań „cienki”, „gruby”, „ostry” itp. nie może sobie inaczej wytłumaczyć, lubo metafizycy nad tym różnie rozprawiali, chyba tylko naznaczając im przyczynę w PRZENOŚNIACH, czyli METAFORACH, których lud dziki, do rozumowych badań nie nawykły, zwykłe używać do oznaczenia subtelniejszych oderwanych pojęć, chwytając między nimi a materią najodleglejsze związki lub podobieństwa. W nazwaniu tonów grubymi, cienkimi, ostrymi, człowiek nie uważał tyle na istotę tak subtelnej rzeczy, jaką jest ton, ile na kształt przedmiotów ton wydających, a podpadających pod jego zmysły. Ton nazwał cienkim, że [scil. gdyż] struna wydająca go była cienką, a grubym, że była grubą. Nim wynalazł struny, przypadkowe upadnięcie czego i stuk przez to sprawiony był mu w tym przewodnictwem. Znajdując się na rozleglejszym polu postrzegał, że wiatr przechodzący przez niskie zarośla, cienkie trawy inne wcale wydawał tony od uroczystego szumu lasów. Podobno [sil. podobnie] postrzegał on w lesie, że gałązki cienkie na drzewie inne wydają tony od tych, które wydają rozłożyste wiekuistych dębów konary. Od przedmiotów więc tony wydających jedne nazwał cienkimi, drugie grubymi. Z rzeczy, która była przyczyną, nadał nazwisko skutkom.

Za jedną z zasad życiowych wziął sobie Chopin sentencję Lacha–Szyrmy (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 309):

Porządnie myśląca głowa będzie i działać porządnie: nikt bowiem nie idzie wbrew swoim myślom, lecz postępuje podług ich natchnienia.

I z pewnością doświadczył na sobie boleśnie działania prawa pamięci, o którym pisał Lach–Szyrma (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 302):

Każdy przedmiot tym dobitniej i żywiej wydaje się w przypomnieniu, im z większą mocą i czuciem był pierwiastkowo pojęty. Świeące i rażące przedmioty dłużej się przypominają niż ciemne i obojętne. Wielka radość i wielki smutek trwają w pamięci przez całe życie: gdy tymczasem mało znacząca radość lub boleść, jak się co dzień rodzi, tak się co dzień zaciera.

Dodajmy, że w dziwny sposób skrzyżowały się drogi Chopina i Lacha–Szyrmy — w Szkocji. Opisując w *Pamiętniku mego życia* (1864/1872) swój pierwszy pobyt w Edynburgu w 1824 roku, Lach–Szyrma zanotował (1864, s. 8–9):



57. Zwiedziłem miasto przepiękne, którego najbrzydsze widoki na papierze posyłam (10.08.1848). Edynburg

Pamiętnym dla nas *meetingiem* (publiczne zebranie) był koncert z lekturą, a tym pamiętniejszy, że z umysłu [scil. rozmyślnie] dla nas

był dany. Wyprawił go był Janiewicz, Polak od dawna w Edynburgu zamieszkały [...]. Janiewicz wykonywał na skrzypcach sztuki swojej kompozycji, z pieśni naszych narodowych, a między innymi grał także wspaniałego *Poloneza* Ogińskiego. [...] W kilka dni potem dobry nasz rodak zaprosił nas do siebie na wieczorek, gdzie wyprawił nam drugi koncert domowy. Córka jego wybornie grająca na fortepianie, grała nam i śpiewała pieśni polskie i szkockie. Czas nam zszedł przyjemnie, jakby gdzieś w gościnnym domu nad Niemnem lub nad Wilią, bo Janiewicz był Litwin rodem, i chociaż od dziecinnych lat zostawał na obcej ziemi, przechował przecie w sobie wszystkie narodowe uczucia.

Nie jest wykluczone, że kiedy Chopin podróżował po Szkocji ćwierć wieku później, ożywała mu w pamięci postać warszawskiego profesora filozofii, który po upadku Powstania Listopadowego osiedlił się w Szkocji (najpierw w Edynburgu, a potem w Devenport). A może nawet spotkał go tam samego — we własnej osobie?

2. DZIAŁACZE I PISARZE

Spośród działaczy i pisarzy starszego pokolenia, którzy oddziałali najsilniej na Chopina, wymienić trzeba co najmniej Potockiego, Sowińskich i Hoffmanową.

2.1. STANISŁAW KOSTKA POTOCKI (1755–1821)

Osobą, która wywarła nieporównywalny z żadnym innym wpływ na stan ducha Polaków w końcu XVIII i na początku XIX wieku, był Potocki (1755–1821), wielki mistrz masonerii polskiej (do której należał przynajmniej od 1784 roku), bezpośrednio nadzorujący z ramienia władz działalność Liceum Warszawskiego (od 1805 roku).

Potocki łączył dwa — zdawałoby się wykluczające się — stanowiska teoretyczne: metafizyczny fatalizm i antropologiczny optymizm.

W jednym z felietonów, które ukazywały się w latach 1816–1817 pod tytułem *Świstek krytyczny*, w taki sposób dawał wyraz fatalizmowi (Potocki 1820, s. 3):



58. Stanisław Kostka Potocki (Johann Ferdinand Gottfried Krethlow, ok. 1820)

Świat cały jest wielką loterią, wśród której wygrywających tylko i przegrywających widzimy. Piękność, rozum, dowcip, urodzenie, bogactwo, potęga, talenta, zaszczyty, zdrowie nawet, słowem wszystko, cnotę jedną wyjąwszy, jest szczęśliwym loterii fantem.

Natomiast w „Mowie mianej przy otwarciu Liceum Warszawskiego” (1805) utrzymywał (Potocki 1816, t. II, s. 127–128):

Z rozmaitych dobrodziejstw, które rząd światły wylewa na poddanych swoich, za najpierwsze liczyć należy staranie jego o dobre wychowanie młodzieży, gdyż na nim właśnie gruntuje się Kraju pomyślność.

A w *Podróży do Ciemnogrodu* (1820) zauważał trzeźwo (Potocki 1820, 77):

Nie oświata, lecz namiętności i brak oświaty zakrwawiły i zhańbiły europejskie rewolucje. Nie można jednak temu zaprzeczyć, że wśród klęsk, które przyniosły, obaliły one wiele przesądów szkodliwych.

2.2. KATARZYNA I JÓZEF SOWIŃSCY

Bardzo bliskie stosunki utrzymywali Chopinowie z Katarzyną (1776–1860) i Józefem (1777–1831) Sowińskimi. Fryderyk spotykał ich w domu rodziców od wczesnego dzieciństwa.

Sowińska, kalwinka pochodzenia niemieckiego, była dla dzieci Chopinów wzorem działalności charytatywnej: najpierw sanitariuszka w Powstaniu Listopadowym, potem — po jego upadku — wspomagała rodziny powstańców prześladowanych przez władze carskie. Była też dla nich wzorem niezłomności: nie zaprzestała swojej działalności

mimo dwuletniego więzienia (w latach 1835–1837). Chopin dedykował jej *Wariacje E-dur* na temat piosenki tyrolskiej „Steh’ auf, steh’ auf, o du, Schweizer Bub”.

Sowiński — bohater Powstania Kościuszkowskiego i wojen napoleońskich (brał m.in. udział w oblężeniu Smoleńska i bitwie pod Borodino) — zaprzyjaźnił się z rodziną Chopinów jako komendant Szkoły Aplikacyjnej, w której wykładowcą był Mikołaj Chopin. Zginął podczas Powstania Listopadowego jako dowódca fortyfikacji na warszawskiej Woli. Chopin wspomniał ten fakt w *Albumie Stuttgarckim*:

Sowiński, ten poczwiwiec, w ręku tych szelmów [*scil.* Moskali]!



59. Sowiński, ten poczwiwiec, w ręku tych szelmów (po 16.09.1831).
Generał Józef Sowiński

W dzisiejszej polszczyźnie słowo „poczwiwiec” znaczy tyle, co „poczwiwina”. Na początku XIX wieku odnosiło się ono do człowieka wyjątkowo uczciwego i szlachetnego — i za takiego właśnie miał Sowińskiego Chopin i jego otoczenie.



60. Czyby Pan łaskawy
po dawnej znajomości
a niedawnym sąsiedz-
twie nie był tyle dobry
i nie pozwolił mi przyjść
do siebie jutro o jakiej
bądź godzinie? (Kle-
mentyna z Tańskich
Hoffmanowa, 1844).
Klementyna z Tańskich
Hoffmanowa

2.3. KLEMENTYNA Z TAŃSKICH HOFFMANOWA

Wielkim poważaniem cieszyła się u Fryderyka i (jak pamiętamy) jego siostr Hoffmanowa (1798–1845), oddana bez reszty — czynem i piórem — sprawom dobroczynności i równouprawnienia kobiet.

To jej śladami Chopin podążał w czasie zwiedzania Wieliczki i okolic Ojcowa.

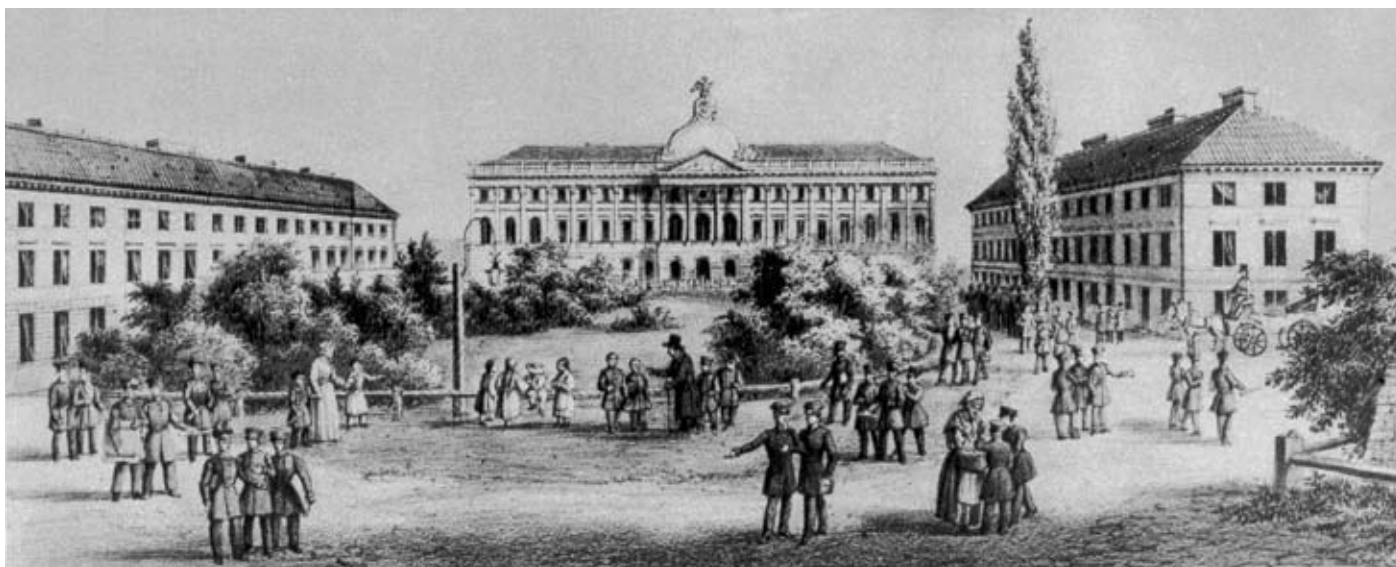
3. RÓWIEŚNICY I PRZYJACIELE

Ogromny wpływ na Chopina wywarła młodzież z różnych stron Polski (także z Litwy i Rusi), z którą zetknął się w pensji prowadzonej przez rodziców, a także zatrudnieni w niej wychowawcy.

Był to pensjonat cieszący się w ówczesnej Warszawie dobrą sławą. Sławę tę dawały mu dwa wzmacniające się wzajemnie walory: to, że wychowawcami w nim byli najznakomitsi stołeczni pedagogowie — i to, że umieszczano tam chłopców z «najlepszych rodzin» z całego kraju.

Dzięki temu młodziutki Fryderyk mógł stykać się z wyselekcjonowanymi w naturalny sposób rówieśnikami i ich doborowymi nauczycielami.

Chopin był absolwentem dwóch szkół warszawskich: Liceum Warszawskiego (w którym w 1823 roku rozpoczął naukę od IV klasy i które ukończył w roku 1826) i Szkoły



61. Pałac Kazimierzowski w Warszawie, który w latach od 1816 roku był siedzibą Liceum Warszawskiego (do 1839 roku) i Uniwersytetu (do dziś); na pierwszym planie — słuchacze obu uczelni (Jan Feliks Piwarski, 1824)

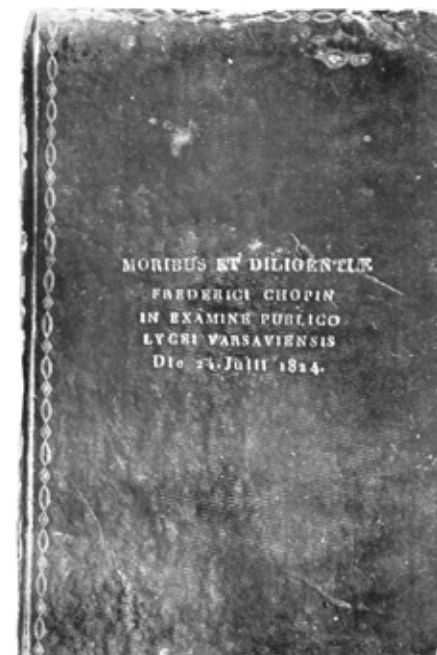


62. Pałac Kazimierzowski

Główniej Muzyki przy Uniwersytecie Warszawskim (którą ukończył w roku 1829).

W Liceum Warszawskim, jak zaświadcza Liszt (1852/1960, s. 130) — a przypomnijmy, że konsultował się on w tej sprawie z Ludwiką Chopinówną — Chopin

63. Egzemplarz *Wykładu statyki dla użycia szkół wydziałowych i wojskowych* Gasparda Monge'a (Warszawa 1820, Drukarnia Zawadzkiego i Węckiego), który Fryderyk Chopin otrzymał jako nagrodę po egzaminie w Liceum Warszawskim w 1824 roku





64. Kawiarnia przy Krakowskim Przedmieściu, w której bywał Fryderyk Chopin (Alojzy Misierowicz, druga połowa XIX w.)

przyjaźnił się m.in. z Borysem, Kalikstem i Włodzimierzem Czetwertyńskimi i został ulubieńcem ich matki, księżnej Idalii Ludwikowej Czetwertyńskiej; to właśnie dzięki jej protekcji zaczął bywać w salonach wielkiego księcia Konstantego i jego żony — Joanny Grudzińskiej.

Kolegą Chopina w Szkole Głównej Muzyki — który później wybił się najbardziej — był Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867).

Niezależnie od tego Chopin pozostawał w zażyłych stosunkach ze swoimi rówieśnikami ze środowiska literackiego Warszawy. Należeli do niego m.in.: Stefan Witwicki (1801–1847), Seweryn Goszczyński (1801–1876), Bohdan Zaleski (1802–1886), Maurycy Mochnacki (1803–1885), Antoni Edward Odyniec (1804–1885), Konstanty Gaszyński (1809–1866) i Dominik Magnuszewski (1810–1845). Jedną z rzeczy, która ich łączyła, było «słodkie» marzenie o sławie

połączone z gorzką świadomością jej ulotności. Goszczyński pisał w wierszu „Przeznaczenie geniusza” (1838, s. 169):

Na toż powstają geniusze
W wiecznej bytu zawierusze,
Aby błysnęły kometa,
I potem zgasty bez śladu?

Znajdowali się wśród nich zwolennicy (Goszczyński), ale i zdecydowani przeciwnicy walki zbrojnej o restytucję Rzeczypospolitej (Witwicki i Zaleski). Znamienne, że kiedy już Powstanie wybuchło, niemal wszyscy wzięli ostatecznie w nim udział (z wyjątkiem Witwickiego, który był bardzo słabego zdrowia, i Odyńca, który przed wybuchem Powstania wyjechał za granicę), a Mochnacki należał do jego przywódców i kronikarzy. Prawie wszyscy również (z wyjątkiem Odyńca i Magnuszewskiego) po upadku Powstania wyemigrowali do Francji i (poza Goszczyńskim) pozostali już

w niej — jak Chopin — do końca życia.

Byli to głównie poeci (przy czym Goszczyński i Zaleski należeli do tzw. szkoły ukraińskiej w poezji polskiej, nawiązując do kultury — w tym folkloru



65. Kamienica przy ul. Podwale w Warszawie, należąca do rodziców Józefa Rein Schmidta, w której odbyło się w 1831 roku przyjęcie pożegnalne w związku z wyjazdem Fryderyka Chopina za granicę

— południowo-wschodnich dzielnic Rzeczypospolitej). Wyjątek stanowił Mochnacki, który był pianistą i publicystą. Publicystyką parali się ponadto Witwicki i Gaszyński; Odyńiec i Magnuszewski uprawiali także dramatopisarstwo.



66. Pozwól, że się przypominę Twojej pamięci i podziękuję za śliczne piosenki (Stefan Witwicki, 6.07.1831). Stefan Witwicki

«szczerłość». Zbieżne wydają się też poglądy Mochnackiego i Chopina dotyczące funkcji semantycznych muzyki. W „Artykule, do którego był powodem *Zamek Kaniowski Goszczyńskiego*” (1829) Mochnacki pisał (Mochnacki 1987, s. 199):

Muzyk [...] ukazuje zakryte, niewidome myśli [...] systematycznym tonów układem.

Dodajmy, że Mochnacki miał szczególną wizję naukowej

67. Mochnacki w *Kurjerze Polskim* wychwalałszy mię pod niebiosa, a szczególnie „*Adagio*” [z *Koncertu f-moll op. 21*], na końcu radzi więcej *ENERGII* (27.03.1830). Maurycy Mochnacki (Antoni Oleszczyński, 1827)



krytyki artystycznej. Pisał w polemice z Brodzińskim w tekście „O krytyce i sielstwie” (1830) (Mochnecki 1987, s. 265):

Główną, najpierwszą powinnością krytyki umiejętnej jest: wybadać, rozświecić systema pojęć i wyobrażeń, czy zapadłej w przeszłość, czy obecnej cywilizacji. [...] Krytyk przysparza materiałów dziejopisarstwu. Zbiera, roztrząsa, porządkuje, świeci historii. Opowiada: „co było”, wystawia w istnej prawdzie: „co jest”. Ale nigdy nie rozkazuje, nie rządzi. Nie mówi: „że tak a nie inaczej ma być”.

O tym, że w młodym Chopinie Mochnecki dostrzegł wiele z tego, za co do dziś go cenimy, świadczy jego recenzja z *Kuriera Polskiego* ogłoszona 20 marca 1830 roku:

Trudno jest wyrzec, co w nim przeważa, czy talent kompozycji, czy mistrzowska egzekucja. Obok oryginalności piękny śpiew, świetne i śmiałe pasaże do natury instrumentu zastosowane, w żywy koloryt czucia i ognia przystrojone, wreszcie trafne tego wszystkiego w jedną całość połączenie — stanowią główną cechę jego kompozycji. [...] Ziemia, która mu życia dała swoim śpiewem, działała na usposobienie muzyczne i przebija się niekiedy w utworach tego artysty: niejeden dźwięk jego tonów wydaje się jakby odbicie szczęśliwe rodowitej naszej harmonii. Mazur prosty pod jego ręką poddaje się chętnie zmianom i modulacjom, zachowując właściwy wyraz i akcent. Żeby do wytwornej gry i genialnej kompozycji łączyć tak piękną prostotę rodzinnego pienia, jak ją sobie Chopin przyswoił, trzeba mieć odpowiednie czucie, poznać echa naszych pól i lasów, słyszeć piosenkę wieśniaka polskiego.

1.1. MAZOWSZE

Kraj lat dziecięcych Chopina — a ściślej dziecięcych i młodości — to oczywiście Polska.

Polskę Chopina wyznacza sześć miejsc: gdzie się urodził, gdzie stałe mieszkał, gdzie spędzał lato, gdzie odbywał krajoznawcze wycieczki, gdzie się leczył i gdzie grał na zaproszenie; trzy ostatnie miejsca częściowo na siebie zachodzą.

O miejscu urodzenia — Żelazowej Woli — była już mowa. To — rdzenne Mazowsze.

68. Zachodnie dzielnice Rzeczypospolitej inkorporowane w końcu XVIII w. do Austrii, Rosji i Prus





69. Mapa powiatu sochaczewskiego (Józef Michał Bazewicz, 1907)

Z miejscem urodzenia wiąże się ściśle miejsce chrztu — czasem to samo, co poprzednie. U Chopina był to Brochów — drogi dla niego też dlatego, że tutaj brali ślub jego rodzice i siostra Ludwika.



70. Mała ojczyzna Fryderyka Chopina — pogranicze Mazowsza, Wielkopolski, Pomorza i Kujaw

Była już też mowa o Warszawie — miejscu, gdzie stale mieszkał z rodzicami aż do wyjazdu za granicę. To — również rdzenne Mazowsze.

Letniskami Chopina były zaprzyjaźnione dwory. Trzeba przy tym wyraźnie powiedzieć, że był on rasowym mieszczuchem. Dwory były dla niego azylem wakacyjnym, miejscem



71. Staw w Brochowie



72. Kościół św. Rocha w Brochowie

romantycznych westchnień i obserwacji etnograficznych — ale wsi jako takiej nie lubił: ani polskiej, ani francuskiej. Pisał o tym otwarcie w liście z 18–20 sierpnia 1845 roku do rodziny:



73. Ołtarz główny w kościele św. Rocha w Brochowie

Nie stworzony ja jestem do wsi, jednakże używam świeżego powietrza.

Na rdzennym Mazowszu — dokładniej na Mazowszu płockim — letniskami Chopina były: Kowalewo k. Droбина (majątek hrabiego Ksawerego Zboińskiego) i Sanniki k. Gąbina (majątek Aleksandra Pawła

Prusaka). W Kowalewie Chopin był w 1827 roku, w Sannikach

74. Chrzcielnica w kościele św. Rocha w Brochowie



— w 1828 roku. Chopin w 1827 roku odwiedził także sam Płock.

1.2. ZIEMIA DOBRZYŃSKA

Najczęściej Chopin spędzał lato na Ziemi Dobrzyńskiej — części szeroko rozumianego Mazowsza, obejmującej mniej więcej terytorium między rzekami Wisłą, Skrwą i Drwęcą. Majątki, w których bywał, znajdowały się wokół trzech historycznych ośrodków Ziemi Dobrzyńskiej.

Pierwszym ośrodkiem jest Lipno (na południu), koło którego znajduje się Kikół — majątek hrabiego Karola Zboińskiego, w którego pałacu Chopin koncertował w roku 1827, a także wieś Obrowo, gdzie w roku 1825 grywał podczas zabaw z wiejskimi muzykantami.

Drugim ośrodkiem jest Rypin (na północnym wschodzie); koło Rypina położone są Ugoszcz (majątek Antoniego Borzewskiego) i Gulbiny (majątek Alojzego Piwnickiego), które Chopin odwiedzał podczas pobytu w Szafarni w roku 1824 i 1825.

Trzecim ośrodkiem jest Dobrzyń–Golub, a w jego okolicy znajdowały się: Szafarnia, majątek Juliusza Dziewanowskiego, ojca kolegi Chopina — Dominika; Sokołowo i Białkowo, majątki Antoniego



75. Organy w kościele św. Rocha w Brochowie



76. *Jest teraz rano [...], powietrze świeże, słońko ślicznie świeci, ptaszki świergocą* (6.07.1827). Rynek w Kowalewie



77. *Dziś więc w Płocku* (6.07.1827). Widok Płocka (Napoleon Orda, pierwsza połowa XIX w.)



Wybranieckiego, ojczyma kolegi Chopina — Jana Białobłockiego; wreszcie Dulsk, majątek rodziców innego kolegi Chopina — Józefa Wysockiego, którego

78. *Byłem [...] w Sannikach u Prusaków. Całe lato tam spędziłem* (9.09.1828). Pałac w Sannikach, w którym Fryderyk Chopin przebywał w 1828 roku



79. *Na zgromadzeniu muzycznym w Szafarni [...] J. P. Pichon, grał koncert Kalkbrennera* (19.08.1824). Pałacyk wybudowany w 1910 roku w majątku Dziewanowskich w Szafarni z pomnikiem Fryderyka Chopina (Roman Dantan, 2001)

Fryderyk odwiedzał podczas pobytów w Szafarni i Sokołowie w latach 1824 i 1825.

Najważniejszy dla Chopina — i dla badaczy jego twórczości — był pobyt w Szafarni, zrelacjonowany przez niego szczegółowo rodzicom w odręcznym żartobliwym piśmie *Kurier Szafarski*.



80. Dnia 14 m.b. kura okulaiała, a kaczor w pojedynku z gęsią nogę stracił (19.08.1824). Kurier Szafarski — żartobliwe piśmko wydawane przez Fryderyka Chopina w Szafarni — «numer» z 16 sierpnia 1824 roku

Oto dwa charakterystyczne fragmenty «muzyczne» z tego piśmka. Pierwszy pochodzi z «numeru» z 24 sierpnia 1824 roku:



81. Dożynki (Michał Stachowicz, 1821)

Przed dworem kaczk w błocie,
Nasza pani w samym złocie.
Przed dworem wisi sznurek,
Nasz jegomość kieby [scil. jak] nurek.
Przed dworem wisi wąż,
Nasza panna Marianna pójdzie za mąż.

Dnia 20 bm. W Obrowie było okężne [scil. rodzaj dożynek].

Cała wieś zgromadzona przede dworem szczerze się weseliła, szczególnie po wódce, a dziewczyny piskliwym semitoniczno-falszywym wyśpiewywały głosem:

Przed dworem leży czapa,
Nasza pokojówka kieby gapa [w dialekcie mazowieckim: gawron].

Drugi fragment pochodzi z «numeru» z 31 sierpnia 1824 roku:

Dnia 29 m.r.b. JPan Pichon [scil. Chopin] przejeżdżając przez Nie-szawę, usłyszał, usłyszał na płocie siedzącą Catalani, która coś całą gębą śpiewała. Zajęło go to mocno, a lubo usłyszał arie i głos, niekontent jednak z tego, starał się wiersze usłyszeć. Po dwakroć przechodził koło płotu, ale na próżno, bo nic nie zrozumiał, aż na koniec zdjęty ciekawością dobył trzech groszy, obiecał je śpiewaczce, byle by mu śpiewkę powtórzyła. Długo się kręciła, krzywiła i wymawiała, lecz zachęcona trzema groszami, zdecydowała się i zaczęła śpiewać mazureczka, z którego Redaktor [scil. Chopin], za pozwoleniem zwierzchności i Cenzury [scil. Ludwika Dziewanowskiej, najstarszej córki właścicieli Szafarni], na wzór jedną tylko zwrotkę przytacza:

Patsajze [scil. patrzajże] tam za gulami [scil. górami], gulami, jak to wilk tańcuje,

A wsakżeć [scil. wszakże] on nie ma zony, bo się tak frasuje (bis).

I jeszcze uzupełnienie z późniejszego o rok listu z 26 sierpnia 1825 roku do rodziców:

Tego samego dnia [scil. 25 sierpnia] okężne dwóch wsi się odbyło. Siedzieliśmy przy kolacji, ostatnią dojadali potrawę, gdy z daleka dały się usłyszeć chóry fałszywych dyskantów, już to z bab przez nosy [...] gęgających, już też z dziewczyn o pół tonu wyżej większą połową gęby niemiłosiernie piszczących złożone, z akompaniamentem jednych skrzypków, i to o trzech stronach [scil. strunach], które za każdą prześpiewaną strofą altowym, z tyłu, odzywały się głosem. Porzuciwszy kompanię, [...] wybiegliśmy na podwórze, gdzie cały tłum wolnym postępując krokiem, coraz bardziej do domu się zbliżał. JPanna Agnieszka Guzowska i JPanna Agnieszka Turowska-Bąkiewna pompacyjnie z wieńcami na głowach przewodniczyły żniwiarkom, prowadzone od dwóch mężatek JPani Jaśkowej i Maćkowej, z pęczkami w rękach.



82. *Jutro rano jedziemy do Turzna i nie mamy wrócić aż dopiero w środę (26.08.1835). Pałac Działowskich w Turznie, w którym w 1825 i 1827 roku koncertował Fryderyk Chopin*

Stanąwszy w takiej kolumnie przed samym dworem odśpiewali wszystkie strofy, w których to każdemu łatkę przypinają, a między innymi dwie następujące strofy na mnie:

Przed dworem [...] zielony kierz [scil. krzak],
Nasz warszawiak [scil. Chopin] chudy kieby pies.
Na stodole stoją jętki [scil. żerdzie],
Nasz warszawiak bardzo prędki.

[...] Domyśliłem się, że owa druga strofa jest konceptem dziewczki, którą na kilka godzin przedtem na polu z powrośłem goniłem. [...] Złożono wieńce i pęczki, a Fryc [scil. wiejski grajek] jak utnie dobrzyńskiego [scil. miejscowego mazura] na skrzypkach, tak wszyscy na dziedzińcu w taniec. [...]

Już była prawie jedenasta, gdy Frycowa basetkę przynosi, gorszą od skrzypcy, o jednej tylko stronie. Dorwawszy się zakurzonego smyka, jak zaczął bassować, takim tego dudlił, że się wszyscy zlecieli patrzeć na dwóch Fryców: jednego śpiący na skrzypkach, drugiego na jednostronnej, monokordycznej, zakurzonej [...] rzępolącego basetli.

Ileż beztroski i radości jest w tych malowniczych opisach Jaśnie Pana „Pichona”!



83. *Widziałem [...] dom Kopernika. [...] Widziałem Wieżę Pochyłą, ratusz sławny, tak zewnątrz, jako i wewnątrz, którego największą osobliwością jest to, iż ma tyle okien, ile dni w roku, tyle sal, ile miesięcy, tyle pokoi, ile tygodni, i że cała budowa onego jest jak najwspanialsza w guście gotyckim. To wszystko jednak nie przechodzi pierników (początek września 1825). Ratusz w Toruniu*

84. *Widziałem ją, prawdę, i całą fortyfikację ze wszystkich stron miasta, [...] widziałem sławną maszynę do przenoszenia piasku z jednego miejsca na drugie, [...] prócz tego kościoły gotyckiej budowy, od Krzyżaków fundowane, z których jeden [scil. św. św. Janów] 1231 roku zbudowany (początek września 1825). Katedra św. św. Janów w Toruniu*

1.3. ZIEMIA CHEŁMIŃSKA I POMORZE

Na zachód od Ziemi Dobrzyńskiej — między Wisłą, Osą i Drwęcą — ciągnie się Ziemia Chełmińska, pierwotnie, podobnie jak Ziemia Dobrzyńska, część Mazowsza, później składnik Państwa Krzyżackiego, inkorporowany wraz z nim ostatecznie do Rzeczypospolitej jako część polskich Prus Królewskich. W czasach Chopina Ziemia Chełmińska znalazła się poza granicami Królestwa Polskiego — w obrębie niemieckiego Królestwa Pruskiego.

Tutaj leży Turzno (majątek Augustyna Działowskiego), w których Chopin przebywał kilkakrotnie — w roku 1825 i później.

Tutaj także znajduje się Toruń, który Chopin zwiedził w 1825 roku — odnotowując w korespondencji charakterystyczne budynki toruń-





85. Największą impresję, czyli alias wrażenie, pierniki na mnie uczyniły. [...] Podług zwyczaju tutejszego piernikarzy, sklepy do pierników są to sienie obstawione skrzyniami na klucz dobrze zamykanymi, w których rozgatunkowane, w tuziny ułożone pierniki spoczywają (początek września 1825). Tradycyjny piernik toruński

skie: Krzywą Wieżę („Wieżę Pochyłą” — jak ją nazwał sam Chopin), ratusz i Dom Kopernika.



86. W moment w Gdańsku (6.07.1827). Wnętrze Dworu Artusa w Gdańsku (Johann Karl Schultz, po 1850)

Pozostałe historyczne dzielnice Polski — to zasadniczo miejsca turystyki, kuracji lub koncertów Chopina.

W charakterze turysty odwiedził Chopin w 1827 roku Pomorze — w owym czasie znajdujące się w granicach Królestwa Pruskiego — i jego perłę: Gdańsk.

Przy okazji wycieczki do Gdańska zatrzymał się w Kozłowie koło Świecia, majątku Ksawerego Zboińskiego, i w Wąplewie koło Sztumu, majątku Antoniego Sierakowskiego.

1.4. MAŁOPOLSKA I WIELKOPOLSKA

Również jako turysta w 1829 roku znalazł się Chopin w Małopolsce. Przez kilka dni zwiedzał dawną stolicę Polski,

87. Collegium Maius Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie

Kraków — w czasach Chopina mający status Wolnego Miasta (jako tzw. Rzeczpospolita Krakowska) — z *Collegium Maius* na czele.

Pojechał także do pobliskiej Wieliczki oraz do Ojcowa i Pieskowej Skały.



88. Baszta Senatorska na Wawelu



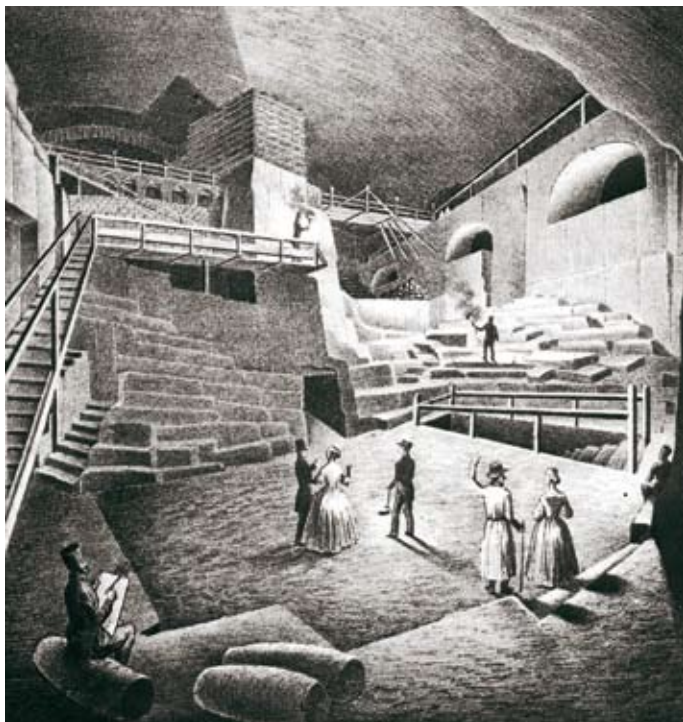
89. Wawel (Jan Nepomucen Głowacki, 1836)



90. *Kraków mię zajął tak, że mało chwil na myślenie o domu [...] Tobie poświęcić mogłem* (12.09.1829). Wawel od strony Wisły



91. Solanka w Wieliczce (Józef Fischer, 1843)



92. Wnętrze kopalni soli w Wieliczce (Ludwik Emanuel Hrdina, 1842)



93. Bryłki soli z Wieliczki



94. *Pan Indyk [...] dał nam pokoik pod skałą. [...] Tam, gdzie p. Tańska stała!* (1.08.1829). Widok Ojcowa (Fryderyk Krzysztof Dietrich, XIX w.)



95. *Ojców istotnie ładny* (12.09.1829). Maczuga Kraka w Pieskowej Skale koło Ojcowa



96. *Minąwszy miasto i piękne okolice Krakowa kazaliśmy naszemu woźnicy prosto jechać do Ojcowa (1.08.1829). Tam Chopin zwiedził m.in. Grotę Królewską, „w której niegdyś pod koniec XIII wieku, jak niesie ludowe podanie, król Łokietek ukrywał się przed nieprzyjaciółmi swymi”. Wyjście z Groty Królewskiej w Ojcowie*

Natomiast w Poturzynie koło Hrubieszowa przebywał w 1830 roku w majątku rodziców swego kolegi — Tytusa Woyciechowskiego.



97. *Pieskowa Skała koło Ojcowa*



98. *Woyciechowski do mnie pisał, żebym oratorium komponował. [...] Odpisałem, czemu fabrykę cukru zakłada, a nie klasztor kamedułów albo dominikanek (8.08.1839). Pozostałość po cukrowni na tle krajobrazu poturzyńskiego*



99. Poturzyn — widok dworu z okresu międzywojennego



100. Staw w Poturzynie



101. *Jakąś tęsknotę zostawiły mi Twoje pola* (21.08.1830). Ruina kuźni w Poturzynie



102. Młyn w Poturzynie



103. Kamień z inskrypcją: *Pamięci Fryderyka Chopina, który w Poturzynie gościł u przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego w 1830 r., tutejsze pieśni ludu uwożąc w sercu, gdy niebawem opuszczał kraj na zawsze* (Jan Bolesław Bulewicz, 1985)



Z miejscowości wielkopolskich, które odwiedził Chopin, najważniejszy był Antonin koło Ostrzeszowa, należący do księcia Antoniego Radziwiłła, przez którego został zaproszony w 1829 roku.

Odwiedził również Strzyżewo koło Ostrowa Wielkopolskiego, gdzie mieszkała Anna Wiesiołowska, jego matka chrzestna.

104. Figura Chrystusa z cmentarza prawosławnego w Poturzynie (Konstanty Hegel, 1864)



105. Było to w Poznańskim; w otoczonym wielkimi lasami zamku księcia Radziwiłła, w nielicznym, ale bardzo doborowym towarzystwie (listopad 1829). Pałac myśliwski Radziwiłłów w Antoninie



106. Fragment parku angielskiego w Antoninie



107. Tablica upamiętniająca wizyty Fryderyka Chopina w Antoninie w latach 1827 i 1829 (Józef Petruk, 2000)



108. W Antoninie u Radziwiłła [...] byłem [...] tydzień; nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było (14.11.1829). Filar wspierający strop w sali głównej pałacu Radziwiłłów w Antoninie



109. Rano polowaliśmy, wieczorem muzykowaliśmy (listopad 1829). Salonik w pałacu Radziwiłłów w Antoninie z fortepianem Fryderyka Buchholtza z epoki chopinowskiej



110. Fryderyk Chopin w salonie księcia Antoniego Radziwiłła (Rudolf Heinrich Schuster, 1888, według Henryka Siemiradzkiego, 1877)

W stolicy Wielkopolski — Poznaniu — zatrzymał się na krótko w 1828 roku, dając m.in. koncerty u arcybiskupa Teofila Wolickiego.



112. Ratusz w Poznaniu



111. Ratusz w Poznaniu (Fryderyk Krzysztof Dietrich, 1835)



113. Wieże katedry na Ostrowiu Tumskim w Poznaniu

Równie krótko — w 1829 roku — był w Żychlinie pod Koninem, na weselu koleżanki z Warszawy, Melanii Bronikowskiej.



114. Wracając byłem na weselu Panny Bronikowskiej [...]; śliczne dziecko, poszła za Kurnatowskiego [...]. Wystaw sobie, mój walek zgubiłem jadąc z wesela (12.09 i 3.10.1829). Pomnik Fryderyka Chopina przed pałacem Bronikowskich w Żychlinie (Magdalena Walczak, Marcin Mielczarek, 2010)



115. Kościół ewangelicko–reformowany w Żychlinie

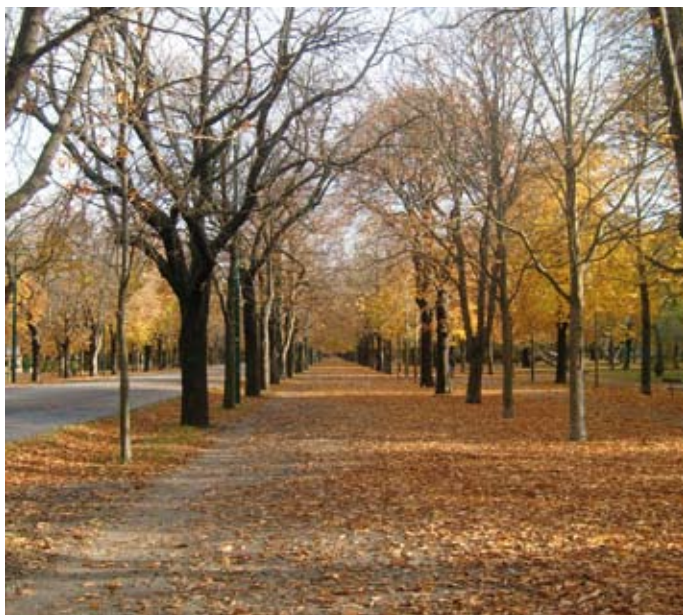


116. Tablica upamiętniająca pobyt Fryderyka Chopina w Żychlinie (Giotto Dimitrow, 1999)

Przejazdem był kilkakrotnie w Kaliszu, m.in. w 1830 roku, w drodze do Wiednia.



117. *Dziś było ślicznie na Praterze (1.05.1831).* Prater — park wiedeński



118. Prater — aleja

1.5. ŚLĄSK

W celach zdrowotnych przebywał Chopin w roku 1826 w Dusznikach–Zdroju na Śląsku, gdzie również dał koncert dobroczynny. Śląsk wchodził niegdyś w skład terytorium określanego mianem „Regnum Poloniae”, ale od późnego średniowiecza jego związki polityczne z Polską zaczęły się rozluźniać.



119. *Chodzę po górach, którymi Reinertz [scil. Duszniki] otoczone, często zachwycony widokiem tutejszych dolin (18.08.1826).* Budynek teatru w Dusznikach, w którym Fryderyk koncertował w 1926 roku

Śląsk nie był dzielnicą Rzeczypospolitej przedrozbiorowej — inkorporowany w drugiej połowie XIV wieku do Czech, na początku XVI wieku wraz z Czechami do Austrii; w połowie XVIII wieku został podbity przez niemieckie Królestwo Pruskie; przynależność do Niemiec zachował aż do końca II wojny światowej.

Poza Dusznikami — Chopin był jeszcze po 1825 roku trzykrotnie w stolicy Śląska — we Wrocławiu. Dał tam też dwa koncerty.



120. Ratusz we Wrocławiu (Wilhelm Loeillot, połowa XIX w.)



121. *Tym razem Wrocław lepiej mi się podobał* (9.11.1830). Ostrów Tumski we Wrocławiu



122. Figury pijaka i złotnicy z ratusza we Wrocławiu

2. DZIEDZICTWO

Na Chopina oddziaływało nie tylko WSPÓŁCZESNE mu warszawskie środowisko kulturalne, ale i niektórzy koryfeusze polskiej TRADYCJI muzycznej, literackiej i filozoficznej — w tym także czynni poza Warszawą.

2.1. TRADYCJA MUZYCZNA

2.1.1. ANTONI RADZIWIŁŁ

Wiele wskazuje na to, że Mikołaj Chopin czynnie zabiegał o to, aby księżę Radziwiłł (1775–1883), wiolonczelista i kompozytor, zaopiekował się synem (Iwaszkiewicz 1995, s. 71). Są

powody do przypuszczenia, że zabiegi te uwieńczone zostały powodzeniem — i książę Radziwiłł był dyskretnym (za pośrednictwem Antoniego Kożuchowskiego) mecenasem Fryderyka



123. Przyjmij, drogi Panie Chopin, [...] zapewnienia o szczerym zainteresowaniu, które wzbudził we mnie Pański talent (Antoni Radziwiłł, 4.11.1829). Książę Antoni Radziwiłł (początek XIX w.)

aż do swojej śmierci (Liszt 1852/1960, s. 124–125).

Podczas wizyty w domu Radziwiłłów w Antoninie Chopin miał okazję słyszeć utwory księcia — m.in. muzykę do *Fausta*, która zrobiła na nim duże wrażenie. Z kolei Chopin napisał dla Radziwiłła dwa utwory: *Trio g-moll* op. 8 i *Poloneza C-dur* op. 3. W podziękowaniu za dedykowany mu utwór, książę pisał w liście z 4 listopada 1829 roku do Chopina:

Mój drogi Chopinie! Przyjmuję z wielką wdzięcznością dedykację *Trio* Pana kompozycji, które chce mi Pan łaskawie poświęcić. Proszę, niech Pan zechce nawet przyspieszyć jego druk, ażebym miał przyjemność wykonania go z Panem podczas jego pobytu w Poznaniu w przejeździe do Berlina.

2.1.2. MARIA SZYMANOWSKA

Nie ulega wątpliwości, że Chopin śledził z uwagą działalność artystyczną Szymanowskiej (1789–1831) — i to zarówno w zakresie pianistyki, jak i kompozycji.

W związku z tym warto odnotować dwa fakty jej dotyczące. Po pierwsze — pozostawała ona w bliskich kontaktach z Franciszkiem Lesselem (a być może także była jego



124. Pani Szymanowska daje w tym tygodniu koncert. [...] Będę niezadowolnie (8.01.1827). Maria Szymanowska (Henri Benner, ok. 1824)

uczennicą) (ok. 1780–1838), który był jednym z najlepszych uczniów Haydna. Po drugie — jej twórczość obejmuje niemal wyłącznie te formy, które później uprawiał Chopin: preludia, nokturny, polonezy, waltze, mazurki, fantazje, wariacje oraz

pieśni; napisała także *Serenadę* na wiolonczelę i fortepian — zadedykowaną... księciu Radziwiłłowi.

2.2. TRADYCJA LITERACKA

W czasach Chopina najbliższym i najsilniejszym nurtem polskiej tradycji literackiej był sentymentalizm — w osobach Adama Naruszewicza, Karpińskiego i Antoniego Malczewskiego. Do wielbicieli poezji sentymentalnej należał Linde (podobno wiersze Naruszewicza i Karpińskiego miał zwyczaj recytować z pamięci uczniom Liceum Warszawskiego), co musiało pozostawić trwały ślad na literackich upodobaniach jego wychowanka.

2.2.1. ADAM NARUSZEWICZ

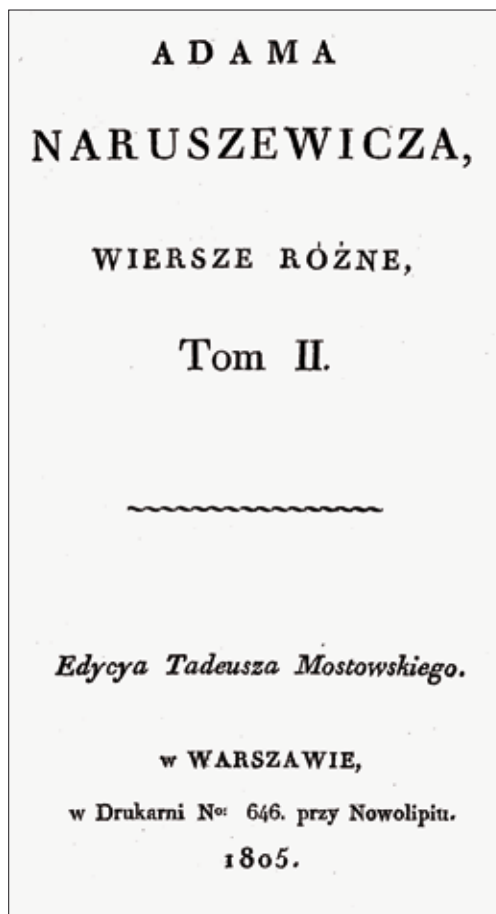
W Warszawie, w 1805 roku, staraniem Tadeusza Mostowskiego, ukazały się Naruszewicza (1733–1796) *Wiersze różne*. Miał je zapewne Linde, miał i Mikołaj Chopin — i jego syn, Fryderyk, zajrzeć musiał do dwóch tomów tej wspaniałej serii *Wyboru pisarzów polskich*. A jeśli tak, to zapamiętał na całe życie strofy sielanek i bajek Naruszewicza.

O „Przymierzu śmierci z miłością” (Naruszewicz 1805, s. 80):

Nie od rzeczy ten skotopas gwarzył,
Który miłość ze śmiercią skojarzył. [...]
Równa bladeść i smutek, czy kto kocha, czyli
Czeka na zgubnym łożu ostatecznej chwili.
Śmierci żaden czas, żadna moc zgładzić nie umi,
Szczerzej miłości żadna moc i czas nie stłumi.

O „Smutku” (Naruszewicz 1805, s. 59–60):

Kamieniu nielitośny, głazie nieużyty [...]
Jeśli cię żadna prośba, żaden głos nie wzruszy,
Byś mi wrócił połowę utraconej duszy,



125. Grzbiet okładki i strona tytułowa tomu II *Wierszy różnych* Adama Naruszewicza — w wydaniu Tadeusza Mostowskiego (Warszawa 1805)

Jeśli me narzekania, i żale codzienne,
Próżno się obijają o słuchy kamienne,
Tę mi łaskę przynajmniej chętny uczyn, proszę:
Niechaj dalej tak ciężkich smutków nie ponoszę;
Ażebym trosk pozbywszy z niezwykłym weselem,
W tobie razem z jedynym spoczął przyjacielem.

I o „Gilu i słowiku” (Naruszewicz 1805, s. 182):

Pan Gil, z Słowikiem [...]
Ledo, co weszli do boru oba,
I spojrzeć nie chce nikt na Słowika,
Wszyscy do Gila: to mi osoba!
A ten być nie wart za pacholika.
Lecz kiedy Słowik zaśpiewał czysto,
I wszyscy dali dank jego pieniu,
Zgasłeś, jak klecha przed organistą,
Mój panie Gilu w krasnym odzieniu

Echa tych siałanek i bajek będzie słyszał Chopin przez
całe późniejsze życie.

2.2.2. FRANCISZEK KARPIŃSKI

Bezpośredniemu obcowaniu z poezją Karpińskiego (1741–1825) zawdzięcza Chopin bogactwo słownictwa odnoszącego się do uczuć — zwłaszcza «sentymentalnych»: do tęsknoty, żalu i smutku. Poezja Karpińskiego na pewno wzmocniła też w nim uczucie miłości do ojczyzny. No i z pewnością śpiewał z rodziną — jak się śpiewa w Polsce do dziś — piękną «mazurkową» kolędę do jego słów:

Bóg się rodzi, moc truchleje,
Pan niebiosów obnażony.
Ogień krzepnie, blask ciemnieje,
Ma granice Nieskończony.
Wzgardzony okryty chwałą,
Śmiertelny król nad wiekami!
A Słowo Ciałem się stało
I mieszkało między nami.

2.2.3. ANTONI MALCZEWSKI

Wolno sądzić, że Chopin miał w rękę wydaną w 1825 roku *Marię* Malczewskiego (1793–1826): utwór stanowiący swego rodzaju poetycką analizę fenomenu tęsknoty i smutku.

Oto kilka fragmentów tej niezwykłej analizy (Malczewski 1825, s. 34–35, 36–37, 45 i 56):

Powstał — złożył swą lubą — dzikim ogniem
błysnął —
Białą omdlałą rękę do ust swych przycisnął,
Jak by w jej szczupłe, gładkie, rozkoszne
ugięcie
Chciał wrazić wszystkie czucia, w swych
uczuć zamęcie.

Już odszedł — wziął spokojność — przed wzrokiem, co czuwa,
Lśniąca, wyniosłą postać krok każdy usuwa;
Już w jego próżnym miejscu zadumana, błada,
Ciszę budząc westchnieniem, Samotność usiada
A na odłogu szczęścia Zgryzota korzeni
Swe kolczyste łodygi robaczliwej zdrzeni [...].

Wzniosła swą lekką postać do góry, do góry,
Nic nie widać — tylko wiatr szare goni chmury.
Zniżają się kolana, prośba ręce składa,
Z oczów w niebo utkwionych kroplami żal spada;
I cicho — jak modlitwa w łono Boga płynie —
I pusto — smutno — tęskno — jak gdy szczęście minie [...]

A gdy się troski do duszy wkradną,
Hucząc w niej chmury czarnymi,
A gdy nieszczęścia na kogo spadną
I postać wzniosłą, szlachetną, ładną,
Smutek nachyli ku ziemi;
O! niech na chwilę Złość się już schowa,
Ray sztyletem nie cuci...
Niech choć przy zgonie zabrzmią te słowa:
„Wróci spokojność — wróci!” [...]

Jest trosków — kolców — bólów — niemało w tym życiu



126. Antoni
Malczewski



127. *Czarne oczy spuszczone i żałobne szaty.* (Michał Elwiro Andriolli, druga połowa XIX w.)

I więcej niż na jawie płynie łez w ukryciu;
A kto się hucznym śmiechem wśród jęków odzywa,
Jak szalony w szpitalu — szczęsnym się nazywa.

Posłuchajmy po tych słowach *Ballady f-moll* op. 52. Dosłuchajmy cierpliwie do akordowego *pianissima* w taktach 203–210... Łatwiej wtedy odczujemy burzliwą «ucieczkę» kody...



128. *Śmierć miecznika* (Michał Elwiro Andriolli, druga połowa XIX w.)

2.3. TRADYCJA FILOZOFICZNA

W Uniwersytecie Warszawskim pierwszej połowy XIX wieku przeważał nurt filozofii antyspekulatywnej, odwołującej się do zasad zdrowego rozsądku. Nurt ten reprezentowali m.in. Zubelewicz i Lach-Szyrma; poza Warszawą najważniejszymi przedstawicielami tego nurtu byli Anioł Dowgird (1776–1835) i Michał Wiszniewski (1794–1865). Pierwszy był filozofem działającym w Wilnie (gdzie był m.in. nauczycielem logiki

Adama Mickiewicza), ale znanym dobrze w Warszawie (jako członek–korespondent warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk). Drugi był profesorem Uniwersytetu Jagiellońskiego, uprawiającym poza filozofią — a zwłaszcza metodologią — także psychologię i historię literatury.

2.3.1. FELIKS JAROŃSKI

Na szczególną uwagę zasługuje poza tym krakowski filozof Jaroński (1777–1827) — o którym była już mowa w związku z Brodzińskim, słuchaczem jego wykładów w Uniwersytecie Jagiellońskim — autor ważnego tekstu programowego *Jakiej filozofii Polacy potrzebują* (1810). Zawierał on trzy postulaty metodologiczne, swoiste dla filozofii zdroworozsądkowej.

Pierwszy postulat zalecał traktowanie filozofii jako logicznej podstawy całej wiedzy (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 13):

[Filozofia jest bowiem] umiejętnością ogólną albo wstępną do wszystkich rozgałęzionych umiejętności przewodniczącą.

Drugi był postulatem minimalizmu i praktycyzmu (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 15–16):

Któreż [...] są [...] granice [...] dla rozumu ostateczne? Oto: (1) Niech człowiek to tylko chce wiedzieć, co objęcia ludzkiego nie przechodzi. (2) Niech człowiek to, co umie, zastosowuje do większego siebie doskonalenia, to jest do zrządzenia sobie większej moralności i szczęścia. [...] Czym jestem? Co mogę wiedzieć? Czego się mam spodziewać? Co mi czynić wypada? Oto są pytania, na które filozofia każdemu odpowiedzieć powinna.

Zgodnie z trzecim postulatem szczególnym zainteresowaniem filozofów powinien być język (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 37):

[Albowiem] najobfitszym błędem źródłem są wady języków i używanie wyrazów pewnego znaczenia niemających.

Za pośrednictwem Brodzińskiego idee te trafiły do jego warszawskich słuchaczy — z Chopinem włącznie, który stosował te postulaty jako miarę wartości poglądów filozoficznych, z którym się zetknął po wyjeździe z Polski.

2.3.2. JÓZEF BYCHOWIEC

Z innych powodów warto odnotować filozofa wileńskiego Bychowca (1778–1845), który studiował przez pewien czas w Królewcu (gdzie zetknął się osobiście z Kantem) — późniejszego adiutanta Joachima Murata. W *Słódku o filozofii* (1816), znanym w kręgach intelektualnych, w których formowała się osobowość Chopina, wypowiadał się w znamienity sposób o potrzebie kształcenia smaku artystycznego (Tatarkiewicz (red.) 1970, s. 142):

Nie przestaje człowiek na poznaniu, jak ma swoje powinności pełnić; nie dosyć mu zaspokoić istotne potrzeby: chce mu się jeszcze z natury byt swój ile możności uprzyjemnić. Zachwycę go piękność i szlachetna górnosc (*le beau et le sublime*); szuka więc prawideł dla udoskonalenia w sobie smaku.

2.3.3. BRONISŁAW FERDYNAND TRENTOWSKI

Prawie rówieśnikiem Chopina był Trentowski (1808–1869), który słuchał — podobnie jak on — wykładów Brodzińskiego i Lacha–Szyrmy w Uniwersytecie Warszawskim. Chociaż ostatecznie poświęcił się tworzeniu romantycznych «narodowych» fantazji filozoficznych, bardzo krytycznie — podobnie jak Chopin — odnosił się do doktryny Towiańskiego (1799–1878), która wykoleiła tyle umysłów zwłaszcza w emigracyjnej Polonii paryskiej. Pisał w wydanej w 1845 roku *Rzeczy dotyczącej się towiańszczyzny* (Walicki & Sikora & Garewicz (red.), s. 280):

Każdy człowiek ze zdrowym rozsądkiem i uporządkowaną głową WIDZI w NIEJ [tj. w nauce proroków] SAM PRZEZ SIĘ — pomimo usposobienia rodaków do pięknych poetycznych umideł i do cudowności, pomimo

wszech pozorów znamienitej uczoności, umiejętności i genialności, pomimo wielu prawd rzeczywistych i czcigodnych, nocną stronę żywota ludzkiego rozjaśniających nam istotnie WYSOKI STOPIEŃ NAJOCZYSTSZEGO OBLĘKANIA.

Niemal w tych samych słowach wypowiadał się o mesjanizmie w ogóle, a o towiańszczyźnie w szczególności, Chopin — a brak osobistych kontaktów w okresie paryskim z samym Józefem Hoene-Wrońskim (1776–1853) czy Towiańskim (Tatarkiewicz 1963, s. 736) wyglądał na ostentację, chociaż np. o jednym ze zwolenników towiańszczyzny, Izydorze Sobąńskim, wyrażał się dużym uznaniem w liście z 11 września 1841 roku do Fontany:

O Mick[iewicz]a i Sob[ąńskiego] się nie boję; to tegie głowy i mogą jeszcze kilka emigracji przetrwać, [a] nie potracić rozumu ani energii.

3. ZA GRANICĄ

W Paryżu Chopin bardzo szybko znalazł się w centrum artystycznym i intelektualnym; niektórzy tłumaczą to m.in. rzekomym członkostwem Chopina w organizacjach masonskich (zob. np. Iwaszkiewicz 1955, s. 143). Szybko też — w roku 1833 — został oficjalnym członkiem polskiego Towarzystwa Literackiego.

Po wyjeździe z Polski Chopin nie stykał się już jednak z filozofami akademickimi: nie ma w szczególności żadnych śladów kontaktu z myślą czołowego filozofa francuskiego tamtych czasów, profesora Sorbony — historiozofa Victora Cousina (1792–1867). W kręgu Chopina znalazło się natomiast dwóch filozofujących polityków, dwóch filozofujących eseiistów — i dwóch filozofujących poetów; pierwsi czterej byli cudzoziemcami — dwaj pozostali emigrantami z Polski.

Dwóch filozofów–polityków — to byli: Joseph de Maistre (1753–1821) i Louis de Bonald (1754–1840). O wiele większe znaczenie dla światopoglądu i postawy twórczej Chopina miała pozostała czwórka.

3.1. FILOZOFUJĄCY ESEIŚCI

3.1.1. HUGUES FÉLICITÉ ROBERT DE LAMENNAIS

Z Lamennais'm (1782–1854) Chopin zapoznał się dzięki pani Sand, która była wielką admiratorką jego socjalistyczno–chrześcijańskiego programu politycznego. Pani Sand pisała o nim w *Dziejach mojego życia* (Sand 1859/1968, s. 302):

[Życie Lamennais'go było] postępowaniem inteligencji zrodzonej w więzach dawnych wierzeń i skazanej przez Opatrzność na to, że będzie je rozluźniać i zrywać wśród tysiąca udręk, pod wpływem logiki potężniejszej niż doktryna — logiki uczucia.



129. *Będę do dyspozycji Pani [scil. Jane Stirling] i pana Chopina od południa do godziny 5* (25.12.1846). Hugues Félicité Robert de Lamennais

Chopin, podobnie jak cała emigracja polska we Francji, szanował go za jego sympatię dla sprawy polskiej. Lamennais pisał w opublikowanym w 1831 roku esej „Wzięcie Warszawy” (Lamennais 1970, s. 119):

Bohaterski naród polski, opuszczony przez Francję, odepchnięty przez Anglię, padł w walce, którą wiodł tak chwalebnie w ciągu ośmiu miesięcy przeciw hordom tatarskim sprzymierzonym z Prusami. Moskiewskie jarzmo zaciąży znów na ludzie Jagiellonów i Sobieskich. [...] Tak więc, narodzie szlachetny, bracie nasz w religii i broni, kiedy walczyłeś o swoje życie, mogliśmy cię wspomagać tylko naszymi życzeniami; obecnie zaś, kiedyś leżał na arenie, możemy ci ofiarować tylko nasz płacz.

Lamennais był także autorem podniosłego „Hymnu do Polski”, przełożonego przez Niemcewicza. Uzupełnieniem „Hymnu” był piękny esej „Polska” z 1838 roku (Lamennais 1970, s. 283):

W stronie, kędy słońce na długich dniach wschodzi, ujrzałem rozproszone mnóstwo ludu na pięknej i bogatej ziemi, i wszędzie, gdzie się mój wzrok obrócił, były ponure czoła, zasępione lica, nieme usta i tylko same oczy — z których ciche łzy wymykały się ukradkiem — były jeszcze groźne.

Chopin podzielał również stanowisko Lamennais'go w sprawie zakłamania politycznego, przed którym w *Słowach wierzącego* (1834) tak ostrzegał (Lamennais 1970, s. 161):

Nie dajcie się oszukiwać próżnym słowom. Ten i ów będzie się starał was przekonać, że jesteście naprawdę wolni, napiszą bowiem na ćwiartkach papieru słowo „wolność” i rozlepią je na wszystkich rogach. Wolność nie jest afiszem, który czyta się na rogach ulic. Jest potęgą żywą, którą czujemy w sobie i wokół nas, geniuszem opiekuńczym ogniska domowego, gwarancją praw społecznych i z praw tych prawem najpierwszym. Ciemiężyciel, który zasłania się jej imieniem, jest najgorszym z ciemiężycieli. Łączy kłamstwo z tyranią, a niesprawiedliwość z profanacją; albowiem imię wolności jest święte.

Być może podpisałby się pod zdaniem z *Zarysu filozofii* (1840–1846), że (Lamennais 1970, s. 605):

Piękno [...] jest zewnętrzną formą Prawdy.

Jednakże najważniejsza dla Lamennais'ego idea — chrześcijańskiej utopii socjalistycznej — była dla Chopina równie nie do przyjęcia, jak wszelkie fantazje intelektualne podające się za program polityczny.

3.1.2. RALPH WALDO EMERSON

Filozofem, którego Chopin poznał osobiście w Paryżu i spotykał się przy różnych okazjach (także w czasie swego pobytu w Londynie), był Amerykanin Emerson (1803–1882). W liście z 18 sierpnia 1848 roku do Fontany prosił przyjaciela:



130. Jeżeli Emersona zobaczysz [...], przypomnij mu mnie (18.08.1848). Ralph Waldo Emerson

Jeżeli Emersona zobaczysz, sławnego Waszego [scil. tutaj: angloamerykańskiego] filozofa, przypomnij mu mnie.

Zdaje się, że poglądy Emersona przypadły Chopinowi do gustu — m.in. dlatego, że odpowiadały temu, co wyniósł z Warszawy: dystansowi wobec wątpliwych autorytetów i mętnych spekulacji, i przekonaniu, że w filozofii można i trzeba zaufać zdrowemu rozsądkowi.

Z Emersonem łączyło Chopina również wiele idei szczegółowych.

Należały do nich przede wszystkim poglądy dotyczące statusu artysty i funkcji sztuki. Oto uwagi na ten temat porozrzucane po różnych esejach Emersona.

Na temat statusu artysty Emerson pisał w „Prawach duchowych” i „Poleganiu na sobie” (1841–1844/1933, s. 72, 211, 218 i 216):

Każdy człowiek ma swoje własne powołanie. Powołaniem tym jest talent. Jest jeden kierunek, w którym otwiera się przed nim cała przestrzeń. Ma zdolności, które zapraszają go w tym kierunku właśnie do używania ich bez końca. [...]

Wierzyć własnej myśli, wierzyć, iż to, co dla kogoś w jego własnym sercu jest prawdą, jest także prawdą dla wszystkich — to znaczy być geniuszem [...].

Wielkim człowiekiem jest ten, kto wśród tłumu zachowuje z doskonałą słodyczą niezależność samotności.

Rzucam ojca i matkę, żonę i brata, kiedy mnie woła mój geniusz [...].

Zarówno Emerson, jak i Chopin, mieli świadomość tego, że twórczość — dziedzina, wydawałoby się, marzenia, imagineracji — wymaga nadzwyczajnego skupienia, koncentracji.

Uwagi na temat funkcji sztuki, pod którymi podpisałby się Chopin, znalazły się w esejach „Historia” i „Sztuka” (Emerson 1841–1844/1933, s. 14 oraz 345 i 336):

Prawdziwy poemat — to dusza poety [...].

Najsłodsza muzyka nie tkwi w oratorium, ale w ludzkim głosie, kiedy z własnego momentalnego życia mówi tonami czułości, prawdy lub odwagi [...].

Artysta musi używać symbolów, używanych przez swoją epokę i naród, aby móc swoim współczesnym przekazać ten wzmógłony sens. Tak nowość w sztuce zawsze kształtuje się ze starego materiału.

Chopin i Emerson mieli podobne przekonania w zakresie przeznaczenia, obowiązków wobec bliźnich i wiary.

O przeznaczeniu Emerson tak pisał w eseju „Historia” (Emerson 1841–1844/1933, s. 14):

Gdybyśmy mogli stworzyć człowieka, spostrzeżlibyśmy w nim przyczynę najdrobniejszego zakrętu i zawinięcia jego dzieła, jak każdy grzebień i odcień muszli morskiej istnieje już z góry w wydalniczych organach ryby.

Obaj zajmowali zbliżone stanowisko w sprawie dwóch naj-istotniejszych relacji międzyludzkich: miłosierdzia i przyjaźni. Emerson wyraził je niezwykle sugestywnie w esejach „Poleganie na sobie” i „Przyjaźń” (Emerson 1841–1844/1933, s. 216 i 331):

Nie mówcie mi [...], że jestem zobowiązany doprowadzić wszystkich nędzarzy do dobrobytu. Czy są to moi nędzarze? [...] Żałuję [...] nawet centa danego ludziom, którzy do mnie nie należą [*scil.* nie są ze mną związani] i do których ja nie należę. [...]

Przyjaźń traktuje przedmiot swój jak boga, aby móc ubóstwić obu przyjaciół.

Podobnie jak Emersonowi — Chopinowi obca była wiara «roszczeniowa», której podstawą jest modlitwa błagalna. Podobne było stanowisko Emersona, który w eseju „Poleganie na sobie” pisał (Emerson 1841–1844/1933, s. 236–237):

Modlitwa — to kontemplacja faktów życia z najwyższego punktu widzenia. Jest to monolog patrzącej i radującej się duszy. Jest to duch Boży ogłaszający, że jego dzieła są dobre. Ale modlitwa jako środek do osiągnięcia osobistego celu jest nikczemnością i kradzieżą. [...]

Inny rodzaj fałszywych modlitw stanowią nasze żale. Niezadowolenie jest brakiem polegania na sobie; jest to słabość woli. [...] Nasze współczucie jest tak samo niską rzeczą.

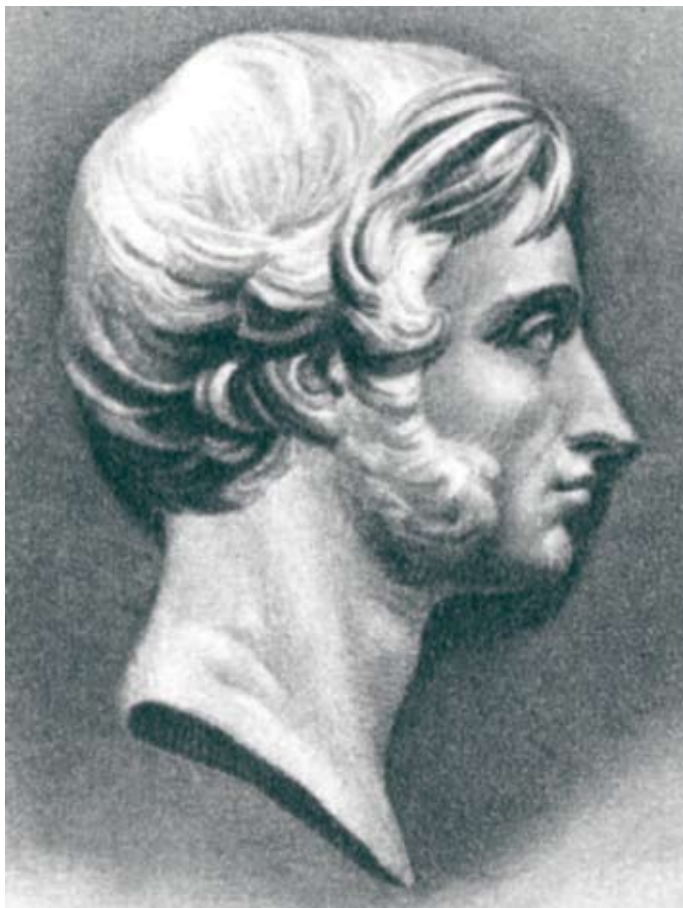
Żal obecny w życiu i dziele Chopina — to nie było z pewnością uzalanie się nad sobą.

3.2. FILOZOFUJĄCY POECI

3.2.1. ADAM MICKIEWICZ

Dziwnym zbiegiem okoliczności coś w rodzaju systematycznego kursu historii filozofii dał Chopinowi poeta — Mickiewicz (1798–1855). W swoich wykładach o literaturze słowiańskiej, mianych w latach 1841–1843, Mickiewicz zawarł zarys dziejów filozofii europejskiej, głównie filozofii polityki i filozofii historii, od Platona — a w Polsce od Witelona — do XIX wieku (ze stosownymi wzmiankami o Descartesie, Kancie itd.). W wykładach znalazły się też odniesienia do Emersona, dalekie jednak od aprobaty (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VIII, s. 345):

Emerson, filozof amerykański, w opiniach religijnych bardzo podobny do Leroux [...]. [...] Człowiek Emersona nie ma ziemi pod nogami, unosi się gdzieś niewiedomo w jakiej godzinie.



131. *Działalności Twojej polecam się. Życzliwy prześladowca* (Adam Mickiewicz, czerwiec–lipiec 1842). Adam Mickiewicz (Antoni Oleszyński według płaskorzeźby Pierre'a Jeana Davida d'Angers, 1829)

Chopin — który bardzo cenił Mickiewicza, a jego twórczość uwielbiał — zapewne ze szczególną uwagą słuchał tego, co Mickiewicz mówił w tych wykładach o patriotyzmie i sprawach polskich.

Usłyszał zaś m.in. o miejscu patriotyzmu w światopoglądzie Polaków (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VI, s. 22), o ich

pojęciu ojczyzny (1841–1843/1858, t. VI, s. 23) oraz o wadze instytucji narodowych (1841–1843/1858, t. VIII, s. 348):

U Polaków patriotyzm jest dogmatem rodzajnym całego duchowego i umysłowego ukształcenia. [...]

Ojczyzna Polaków żyje i działa wszędzie, gdzie biją wiernie serca jej synów. [...]

Jak obrządki religijne usposabiają nas do łatwiejszego pocucia i po-wzięcia prawdy, tak instytucje narodowe nie są niczym innym tylko zbiorem pomocy danych człowiekowi na to, aby łatwiej mógł czucie w czyn zamienić.

Usłyszał też o tym, co — zdaniem Mickiewicza — wyróżnia Polaków negatywnie i pozytywnie: o ich wrodzonej zawiści (1841–1843/1858, t. VII, s. 59) z jednej — i umiłowaniu wolności osobistej z drugiej strony (1841–1843/1858, t. VIII, s. 46):

Oto jak [Długosz] kreśli charakter narodowy [Polaków], z doskonałą jego znajomością: „Każdy naród ma swoje przymioty i wady, które można by nazywać narodowymi. Polacy szczególniejsze skłonni są do zazdrości, wyszydzań i ogadywania.” [...]

Cóż [...] było w Polsce [...] *veto*? Jak je pogodzić z trwałością społeczeństwa? Wiadomo, że zdaniem filozofów, społeczeństwo jest skutkiem tej powszechnej zgody jego członków, mocą której każdy z nich zrzeka się części praw osobistych na korzyść ogólną. [...] Wedle nich [*scil.* wyobrażeń polskich] każdy człowiek będący częścią całości politycznej, nie przestaje nigdy praw swoich używać; wolen jest zawsze wyjść ze społeczeństwa: jest to wolność osobista podniesiona do najdoskonalszego kresu.

Od Mickiewicza dowiedział się Chopin, że tradycja porządnego myślenia — powiedzielibyśmy dziś: filozofii analitycznej — sięga w filozofii polskiej co najmniej epoki renesansu, tj. czasów Grzegorza z Sanoka (ok. 1407–1477) (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VII, s. 102) i Jana z Głogowa (1445–1507) (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VII, s. 103):

Spomiędzy uczonych [...] epoki [jagiellońskiej] wspomnimy tutaj Grzegorza z Sanoka [...]. Mąż ten rzadkiego geniuszu, w owym czasie, kiedy filozofia scholastyczna zwracała wszystkim głowy, przeniknął jej próżność; dialekt[yk]ę, szermierstwo za pomocą syllogizmów, całą tę mądrość kleconą tylko z układanych wyrazów, nazywał otwarcie „marzeniem na jawie”; [...] radził czerpać prawdziwą umiejętność w przyrodzonych jej źródłach; [...] wchodził [...] na tor analizy krytycznej.

Chlubą [...] Akademii Krakowskiej był [w tych czasach] sławny uczony Jan z Głogowa [...]; wedle ówczesnego obyczaju zajmował się szczególnie filozofią Arystotelesa; widać wszakże, że szukał nowych dróg do wyjścia z oschłej gmatwaniny scholastycznej.

Na myślicieli obcych Mickiewicz patrzył w dużym stopniu przez pryzmat ich stosunku do Polski — stąd jego bardzo krytyczne uwagi na temat Montesquieu (1689–1755), Voltaire’a (1694–1778), Gibbona (1737–1794), Saint-Simona (1760–1825) i Fouriera (1772–1837) (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VII, s. 309–310, 313):

Filozofowie, stojący [...] [w epoce rozbiorów Polski] na czele ruchu europejskiego, reprezentanci filozofii materialistowskiej, [...] gwałtownie i złośliwie nastawiali na Polskę. Najślawniejszy spomiędzy nich, Wolter, fałszował dzieje, żeby usprawiedliwić jej rozbiór [...]. Gibbon [...] mógłby być [...] przytoczony jako wielbiciel systemu mongolskiego [*scil.* moskiewskiego]. [...] Monteskiusz [...] nie pokazuje dla [...] [Polski] żadnej sympatii.[...]

[Są] filozofie [trzymające] środek między katolicyzmem i materializmem [...]. Wspomnimy tu na przykład szkołę saint-simonistów. Uczniowie Saint-Simona nie przypuszczają narodowości, jednakże ich naczelnicy wielbią Rosję jako reprezentantkę siły, w nadziei, że gdy tę siłę potrafią nawrócić, wszystkie ludy jej podległe przejdą pod zarząd saint-simonizmu. Fourieryci, którzy również odrzucają wszelką myśl narodową i historyczną, i chcą założyć społeczeństwo nowe, powołują także Słowian.

Stąd też — z drugiej strony — słowa warunkowego uznania dla Maistre’a (1753–1821) (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VII, s. 314):

Pomiędzy filozofami katolickimi, jeden z ludzi głęboko myślących, Józef de Maistre, widział wyraźnie niesprawiedliwość wyrządzoną Polsce; posądził o ciemnotę narody, które opowiadały jej dzieje; wszakże jako emigrant francuski, jako legitymista, i że cesarstwo Rosji opierało się tylko na legitymizmie, nie miał dla Polski nic więcej prócz uzaleń próżnych. [...] Jakimś instynktem powszechnym, przez jakiś pociąg osobliwszy, każde systema filozoficzne obraca się na Północ.

W swoich wykładach Mickiewicz szczególnie wiele miejsca poświęcił XIX-wiecznej filozofii niemieckiej, wyrażając się o niej, a szczególnie o Heglu (i — nie całkiem słusznie — o jego polskich zwolennikach, tj. m.in. o Trentowskim i Auguście Cieszkowskim), bardzo krytycznie (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VII, s. 311–312):

Systema, które przeżyło inne [...], postawił Hegel. Rozważymy tylko jego część polityczną, starając się wysłowić po prostu główną myśl autora, zagmatwaną w wyrażenia ciemne i niełatwo dające się odgadnąć. [...] Podług Hegla [...] nie masz innego Boga osobistego prócz człowieka [...]

Zgoła nie mamy zamiaru obracać rzeczy w śmieszność. [...] [Jednakże] z wyobrażeń Hegla to wypada, że państwem najdoskonalszym, pod jakim Bóstwo mogłoby się przedstawiać, jest Królestwo Pruskie.

Z problematyki metafizycznej w węższym sensie było w wykładach Mickiewicza niewiele. Najważniejsza może była wzmianka o kryterium pewności (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VIII, s. 340):

W czym na koniec filozofowie uznali *criterium* pewności? To jest, co może dawać człowiekowi ostateczne przeświadczenie, że to lub owo uczucie jest niemylnym, ten lub ów sąd jego prawdziwy? Bez tej pewności bowiem, bez tego przeświadczenia, że to lub owo uczucie jest niemylnym, ten lub ów sąd jego prawdziwym? Bez tej pewności bowiem, bez tego przeświadczenia, nie masz działania, nie masz czynu; a właśnie mamy mówić o zastosowaniu filozofii do życia.

Chopina musiały z pewnością zainteresować idee estetyczne Mickiewicza — zwłaszcza jego poglądy na muzykę (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VIII, s. 73, 71–72):

Bez muzyki [...] nie masz prawdziwej poezji lirycznej. [...]

Cóż to jest [...] [bowiem] poezja liryczna bez liry? Co znaczą ci poeci, którzy niby śpiewają, nie tylko nie układając muzyki do swoich pieśni, ale zgoła nie słysząc jej w sobie? Muzyka w utworach lirycznych, to nie przygrywanie, ale główna, istotna część poezji; ona jest ich duszą, życiem, światłem. Tu dopiero okazuje się ważność muzyki narodowej, śpiewu narodowego. Widzimy teraz przyczynę, dlaczego w krajach, gdzie lud przestaje śpiewać, poeci muszą przestać tworzyć poezje prawdziwe. Cóż zatem jest ta muzyka narodowa? Oto piosenki ludu rodzące się w chwilowym uczuciu osób częstokroć bardzo prozaicznych, ale wzruszonych rzetelnym natchnieniem, są mnóstwem rozsypanych tonów czyli motywów, a zbiór ich stanowi muzykę narodową. Skądże pochodzi to natchnienie muzyczne? Słusznie owe tony oddzielne, wydobywające się nagle i niespodziewanie z piersi natchnionych, nazywano „motywami”. *Motivum* jest to coś, co sprawuje ruch, nadaje popęd, jest to pierwiastek ruchu. [...] Niekiedy muzycy bardzo uczeni bywają ubodzy w motywy; szukają ich pod drzwiami karczmy, podsluchując wiejskiego skrzypka. Lud słowiański posiada ogromny skarb tych motywów jeszcze niepoznanych i nieużytych przez kompozytorów.



132. Cyprian Norwid (Franciszek Siedlecki, przed 1834)

3.2.2. CYPRIAN KAMIL NORWID

Drugim filozofującym poetą — z którym Chopin zetknął się dopiero w ostatnich latach swego życia — był Norwid (1821–1883).

Norwid swój światopogląd wyrażał w sposób zawołowany i mało komunikatywny — nie dziwi więc rezerwa wobec Norwida trzeźwego w tych sprawach Chopina, który pisał do Delfiny Potockiej z właściwym sobie humorem (Chopin 1949, s. 306–308):

Na pewno łatwiej było tańczyć niedźwiedziom Radziwiłła,³ jak mnie do Norwida pisywać. Sam piszę, jak wiesz, prosto z mostu i jego proszę, aby mi, o co mu chodzi, łopata do łba wykladał. Ale to urodzony myśliciel, co wszystko tak w sosie filozofii topi, że ani pojąć, o co chodzi. Tak rzecz najzwyklejszą zaplączę, że mózg ci o łba ściany jak ptak w klatce się tłucze, a wszystko na nic, bo zrozumienie za trudne. Niech ręka Boska broni, jeżeli on tak mówi, jak pisze, bo i któż się z nim o co dogadać zdoła? To już trzeci filozof, co się w naszych czasach w polskim narodzie objawił; cieszę się tym zamiast się turbować, że nie z moją mózgownicą filozofów rozumieć. [...]

Z jego filozofią nie pójdziesz w tory [*scil.* nie nadążysz] i może ja za głupi, żeby do fundamentu jego myśli się dokopać.

Nie przeszkadzało to jednak, z jednej strony, zadzierzgnięciu się ostatecznie silnych więzów duchowych między oboma artystami; nie przeszkadzało też, z drugiej strony, bardzo wysokiej ocenie twórczości Norwida przez Chopina i twórczości Chopina przez Norwida.

Chopin cenił Norwida, bo „dokopawszy” się jednak w końcu — w wyniku długich rozmów z Norwidem — „do fundamentu jego myśli”, znalazł tam co prawda pierwiastki romantyczne, ale o charakterze nie mesjanistycznym, lecz jeśli nie intelektualnym, to w każdym razie emocjonalno–estetycznym. A taki intelektualny, a zarazem emocjonalno–estetyczny stosunek do rzeczywistości, miał zarówno Norwid, jak i Chopin (Tatarkiewicz 1963, s. 737).

Norwid zaś o twórczości Chopina pisał w 1850 roku, a więc już po jego śmierci, w *Promethidionie* (Norwid 1971–1976, t. III, s. 661–662):

Podnoszenie ludowych natchnień do potęgi przenikającej i ogarniającej ludzkość całą, podnoszenie LUDOWEGO do LUDZKOŚCI nie przez

³ Chodzi o księcia Krzysztofa Radziwiłła (1734–1790), zwanego od charakterystycznego powiedzenia «Panie Kochanku», który miał słabość do tych zwierząt: specjalnie tresowanych niedźwiedzi używał do obsługi urządzanych w swoim pałacu wystawnych uczt oraz jako zaprzęgu do obwożenia gości po swoich dobrach.

stosowania zewnętrzne i koncesje formalne, ale przez wewnętrzny rozwój dojrzałości — oto jest, co wysłuchać daje się z muzy Fryderyka jako zaśpiew na sztukę narodową. Myśli, które jeszcze nie nadleciały na widnokrąg, szumią z dala skrzydłami niby arfy eolskie — i w tym to wieszczba jest MUZYKI. [...] NARODOWY ARTYSTA ORGANIZUJE WYOBRAŻNIĘ.

W POLSCE od grobu Fryderyka Chopina rozwinie się sztuka, jako powoju wieniec, przez pojęcia nieco sumienniejsze o FORMIE ŻYCIA, to jest o kierunku pięknego, i o TREŚCI ŻYCIA, to jest o kierunku dobra i prawdy.

WTEDY ARTYZM SIĘ ZŁOŻY W CAŁOŚĆ NARODOWEJ SZTUKI.

Ostatnie zdanie Norwid opatrzył sam takim autokomentarzem (1971–1976, t. III, s. 662):

Długo, długo myślałem i szukałem, gdzie jest przystań dla sztuki polskiej, tego dziecka NATCHNIEŃ, a matki PRAC, tego momentu WYTCHNIEŃ. Przekonałem się, że uczucie harmonii między treścią a formą życia będzie u nas posadą sztuki. Przekonałem się, że SZTUKA wyłącznie HARMONIĄ TREŚCI I FORMY zatrudniona i nad ROMANTYZMEM (to jest TREŚCIĄ) przychodzi do oczyszczenia wpierw bagnetem FORMY całospołecznej, bo najwyższa sztuka jest HEROIZM!

Jak widać, zarzuty niepotrzebnej zawiałości stylu, stawiane przez Chopina Norwidowi, były jak najśluszniesze. Czy treści swoich myśli Norwid nie mógłby ująć w prostsze słowa: że zasługą Chopina jest wprowadzenie do kultury ogólnoludzkiej pierwiastków ludowej muzyki polskiej — nie poprzez wtłoczenie jej w ramy istniejących struktur, lecz poprzez rozwinięcie jej oryginalnej wewnętrznej formy?

CZĘŚĆ II

OSOBOWOŚĆ

*Byłem u Ciebie w te dni, Fryderyku!
Którego ręka... dla swojej białości
Alabastrowej — i wzięcia — i szyku —
I chwiejnych dotknięć jak strusiowe pióro —
Mieszała mi się w oczach z klawiaturą
Z słoniowej kości...*

Cyprian Kamil Norwid
„Fortepian Chopina”

1. WYGLĄD

Wzrost średni (170 cm) — stąd zapewne pani Sand nazywała Chopina familiarnie „moim małym”; budowa ciała smukła, szczupła, krucha („suchotnicza”); ramiona lekko uniesione („na sposób polski po wojskowemu”, jak odno-



133. Fryderyk Chopin (Eliza Radziwiłłówna, 1826)

tował Georges Mathias; Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 389); pod koniec życia zgarbiony, z głową wysuniętą do przodu; twarz pociągła, owalna; cera blada, przezroczysta; włosy zaczesane do tyłu, kędzierzawe, bujne, jasne, o odcieniu złotawo-brunatnym z pasemkami rudawymi; brwi i zarost również jasne; czoło wysokie; policzki lekko zapadnięte; oczy szaroniebieskie z plamkami piwnymi; nos wydatny, orli; usta małe; szczęka zaokrąglona; dłonie (z „czwartym palcem niewyrobnym”) i stopy małe. Do tego: ruchy wytworne; spojrzenie mądre, czasem dowcipne, czasem uduchowione i rozmarzone („melancholiczne”); uśmiech miły; głos płynny, zazwyczaj łagodny, cichy, przytłumiony.

Na tle jednego szczegółu urody — wydatnego nosa — Chopin miał, zdaje się, trwały kompleks, chociaż pokrywał go żartami. W liście z 19 sierpnia 1824 roku do Wilhelma Kolberga pisał:

Muchy mi często na wyniosłym siadają nosie.

W *Kurjerze Szafarskim* z 27 sierpnia 1824 roku donosił:

[Pan Pichon [scil. Chopin] doznaje wielkich przykrości z powodu kuzynów [scil. komarów], których w Szafarni bardzo wiele zastał. Gryzą go jak mogą, dobrze jednak, że nie w nos, bo by miał jeszcze większy aniżeli ma.

A w liście z 8 lipca 1825 roku do Białobłockiego pisał:

Examen blisko, [...] już pod nosem (ZA PASEM dawniej Polacy mówili, że zaś ja pasa nie noszę [...], tylko nos duży, przeto masz jasną przyczynę, dla której Ci piszę, że examen pod nosem).

Nb. Problematyka «nosistyczna» dręczyła go do końca życia. W liście z 18 sierpnia 1848 roku do Fontany pisał:

Co mi się zostało, to duży nos i czwarty palec niewyrobniony.

Tak oto można zrekonstruować wygląd Chopina na podstawie świadectw pisemnych i malarskich.

Ze świadectw pisemnych najważniejsze są: rysopis z paszportu francuskiego z 1837 roku (Sikorski–Mysłakowski 2000: 37–38), charakterystyka podana w *Kurjerze Warszawskim* w nrze 288 z 31 października 1849 roku i dużo późniejszy opis Liszta (1852/1960, s. 102).

Za najbardziej „trafione” świadectwa malarskie uważano — za życia Chopina — portrety z dwóch medalionów: wspólnego z Ferdinandem Hillerem z 1835 roku, nieznanego autorstwa, i samego Chopina z 1837 roku, którego autorem był Jean François Antoine Bovy — oraz z litografii Banku

Polskiego, sporządzonej przez Pawła Bolesława Podczaśzyńskiego na podstawie rysunku zrobionego przez Kwiatkowskiego w chwili śmierci Chopina, o czym zawiadamiał *Kurier Warszawski* nr 331 z 15 grudnia 1849 roku.

2. ZDROWIE

Chopin był od dzieciństwa słabowity.

Ale dopiero po wyjeździe z kraju zdrowie jego uległo wyraźnemu pogorszeniu — tak że Hector Berlioz mógł powiedzieć nie bez racji o Chopinie, że „całe życie był umierający” (Tomaszewski 2010, s. 16) — z zastrzeżeniem: całe życie spędzone poza Polską. Bywał często przeziębiony — później zaczął płuć krwią.

Różni lekarze stawiali różne diagnozy co do choroby, która doprowadziła do jego przedwczesnej śmierci: najczęściej gruźlica i chroniczne schorzenie krtani. Grzymała pisał, że po sekcji zwłok, której dokonano na życzenie samego Chopina,



134. Księżna Eliza [...] dwa razy mię w sztambuchu zrobiła i ile ludzie gadali, bardzo podobnie (14.11.1829). Fryderyk Chopin (Eliza Radziwiłłówna, 1826)

„przekonano się, że nie chorował na to, co przypuszczano”. Siostrzeniec, Antoni Jędrzejewicz, utrzymywał, że Chopin „umarł wskutek anemryzmu serca”.

Osobliwy był jego stosunek do własnej choroby. O roli, jaką odgrywała w życiu Chopina walka z chorobą, świadczy m.in. liczba uwag o zdrowiu, zawarta w zachowanej korespondencji. Od wczesnej młodości czuł na plecach «oddech śmierci». Co najmniej od zgonu siostry Emilii musiał wiedzieć, że jego życie może się skończyć właściwie w dowolnym momencie. Pisał w liście z 12–26 grudnia 1845 roku do rodziny:

Im więcej zdrowia zwykle się ma, tym mniej cierpliwości w cierpieniu fizycznym. Na to nie ma lekarstwa na całym świecie — nawet rozum na nic się nie zda.

O lekarzach i ich praktykach wyrażał się czasami z niechęcią, a nawet nieukrywaną ironią. W liście z 3 grudnia 1838 roku do Fontany zwierzał się poirytowany:

Ledwo żem wstrzymał, żeby mi [lekarze] krwi nie puszczali i żadnych wizykatorii [*scil.* leków miejscowych] nie stawiali ani zawłok [*scil.* nacięć] robili, a *grâce* [*scil.* dzięki] Opatrzności dziś jestem po staremu.

W liście z 18 czerwca 1849 roku do Grzymały pisał:

Nie wyjeżdżam, tylko czasem do Lasku Bulońskiego — jestem mocniejszy, bom się podjadł i odrzucił lekarstwa, ale tak samo dyszę i kaszlę, tylko że znoszę łatwiej. Grać jeszcze nie zacząłem — komponować nie mogę — nie wiem, jakie siano będę jadł niedługo.

Z kolei w liście z 3 grudnia 1838 roku do Fontany ironizował:

Chorowałem przez te ostatnie dwa tygodnie jak pies: zaziębiłem się mimo 18 stopni ciepła, róż, pomarańcz, palm i fig. 3 doktorów z całej

wyspy najślawniejszych: jeden wachał, com pluł, drugi stukał, skądem pluł, trzeci macał i słuchał, jakim pluł. Jeden mówił, żem zdechł, drugi — że zdycham, trzeci — że ZDECHNĘ.

Podkreślano jego cierpliwość w zmaganiach z chorobą, chociaż udręczenie — związane z silnym kaszlem i wzrastającymi trudnościami w oddychaniu — prowadziło go stopniowo do zupełnego zniechęcenia. Najbardziej paraliżowała go słabość fizyczna. Zwierzał się Delacroix, że najdotkliwiej odczuwa brak zajęcia (Delacroix 1932, cz. I, s. 178: zapissek z 14 kwietnia 1849 roku):

Nuda jest dlań najokrutniejszą udręką. Zapytałem, czy nie znał przedtem uczucia owej nieznośnej pustki, którego doświadczam niejednokrotnie. Odrzekł, że zawsze umiał znaleźć sobie coś do roboty. Najbliższe nawet zajęcie wypełnia czas i rozprasza wapory. Co innego zmartwienia.

Czekał na śmierć, a jednocześnie miał chyba jakieś fobie z tym związane. Kilkakrotnie wspominał (z niejasną intencją) o śmierci w szpitalu — najpierw w liście z 9/10 sierpnia 1841 roku do Fontany, a po latach w liście z 30 października 1848 roku do Grzymały:

Niegdyś śniło mi się, żem umarł w SZPITALU, i tak mi to w głowie utkwiło, że zdaje mi się, że wczoraj. Jeżeli mnie przeżyjesz, dowiesz się, czy w sny wierzyć trzeba. [...]

Mogę w SZPITALU zdechnąć, ale żony bez chleba po sobie nie zostawię. Zresztą niepotrzebnie Ci to wszystko piszę, bo wiesz, że tak myślę...

Tuż przed śmiercią miał powiedzieć (Sydow (red.) 1955, t. II, s. 317):

Gdy ten kaszel mnie zadusi, zaklinam Was, każcie otworzyć ciało moje, żebym nie został pochowany żywcem.

Kiedy podczas pobytu w Anglii miał groźny wypadek — napisał w liście z 4–9 września 1848 roku do Grzymały, że wizja kalectwa byłaby dla niego nie do zniesienia:

Przyznam Ci się, żem widział spokojnie ostatnią godzinę, ale myśl nóg i rąk połamanych bardzo mnie przeraża. Jeszcze by mi KALECTWA trzeba.

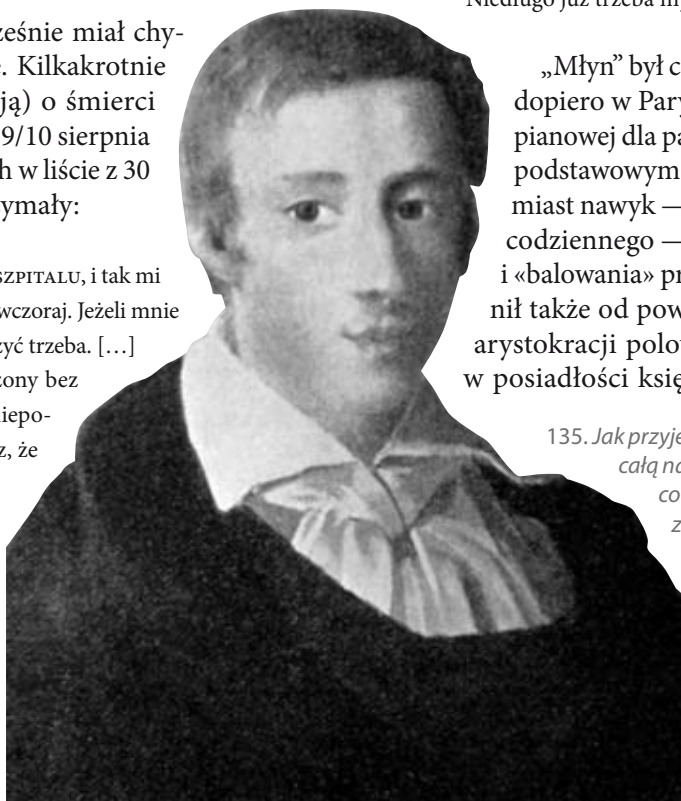
3. SPOSÓB BYCIA

Swoją czas Chopin dzielił głównie między bogate życie towarzyskie, bardzo go wyczerpującą twórczość oraz rozległe obowiązki nauczycielskie, o których pisał w liście z 11 października 1846 roku do rodziny:

Niedługo już trzeba myśleć o młynie, to jest o lekcjach.

„Młyn” był czymś, co stało się koniecznością dopiero w Paryżu, ponieważ lekcje gry fortepianowej dla panien z zamożnych domów były podstawowym źródłem jego dochodów. Natomiast nawyk — w niektórych okresach niemal codziennego — biesiadowania, muzykowania i «balowania» przywiózł z Polski, gdzie nie stronił także od powszechnych w domach polskiej arystokracji polowań (uczestniczył np. w nich w posiadłości księcia Radziwiłła w Antoninie).

135. *Jak przyjedziesz na przyszły miesiąc, zobaczysz całą naszą familię malowaną; nawet Żywny, co Cię często wspomina, zrobił mi surprizę, kazał się malować i Miroszesio tak go trafił, że do zadziwienia podobny (13.10.1829). Fryderyk Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829)*



W młodości był to trochę nawyk «wbrew sobie». W liście z 4 września 1830 roku do Woyciechowskiego pisał:

Jak za najświętszą rzecz uważam związki towarzyskie z jednej strony, tak z drugiej strony utrzymuję, że to diabelski wynalazek i lepiej by było, żeby ludzie na świecie nie znali pieniędzy, melszpyzów [*scil.* legumin], butów, kapeluszków, befsztyków, naleśników itp., jakże ludzie to wszystko znają [*scil.* nazywają].

Z biegiem czasu nawyk ten zaczął być obsesją, wpływającą destrukcyjnie na jego organizm. Nie pomagały przyjacielskie napomnienia Woyciechowskiego w Warszawie ani później ostrzeżenia przyjaciół paryskich: delikatne Mickiewicza i mniej delikatne pani Sand.

Sprawę komplikowało dodatkowo to, że cechowała go rzecz rzadka w środowiskach, w których się obracał: nieabsorbowanie innych swoimi osobistymi sprawami, «dostrajanie się» do oczekiwań partnerów i całkowita dyskrekcja. Jak pisał Liszt (1852/1960, s. 101):

W stosunkach towarzyskich i rozmowach zdawał się zawsze interesować wyłącznie tym, co obchodziło innych.

Tę postawę — wolną od konwersacyjnego narcyzmu i towarzyskiego plotkarstwa — Chopin zajmował świadomie, zwłaszcza wobec przyjaciół. W liście z 31 sierpnia 1830 roku do Woyciechowskiego pisał:

A mnie cieszy, że w moim sercu utopiła się tajemnica, że we mnie koniec tego, czego u Ciebie początek. Ty się cieszy, że ze mnie masz przepaść, w którą wszystko bez obawy rzucać możesz, jakby do drugiego siebie, bo twój duch dawno tam na samym dnie leży.

Atrakcyjność salonową Chopina powiększała jeszcze łatwość nawiązywania znajomości, wytworna kokieteria językowa ujawniająca się w „gadaniu o niebieskich migdałach”,

połączona z umiejętnością zjednywania sobie uznania u statecznych panów, a wręcz uwielbienia u egzaltowanych dam.

W konsekwencji nie tylko on szukał ciągłe kontaktów towarzyskich, ale sam był w środowiskach arystokracji i plutokracji mile widziany; co więcej — środowiska te wręcz zabiegały o jego obecność na salonach. Mówiono o nim, że jest — i rzeczywiście był — „bożyszczem”, „zepsutym dzieckiem” salonów i „pieszczochem księżniczek”.

Nie bez znaczenia były tu jego wykwintne maniery. Liszt pisał (1852/1960, s. 102):

Sposób bycia [Chopina] nacechowany [był] tak arystokratyczną wytwornością, że mimo woli traktowało się go jak księcia.

Narażało go to zresztą nieraz na tortury znoszenia towarzystwa ludzi mierznego umysłu i prostackiego sposobu bycia. Skarżył się np. w liście z lata 1837 roku do Grzymały:

Mam muzykancki obiad, któremu się nie mogę wywinąć mimo całej PISKORZOWATOŚCI mojej.

Na przedłużających się przyjęciach nie mógł się więc często uchylić od kieliszka i niechętny mu Juliusz Słowacki mógł o jednym z takich przyjęć napisać w liście z 3 września 1832 roku do matki (Sydow (red.) 1955, t. I, s. 217):

Na tym wieczorze nudziliśmy się śmiertelnie od dziesiątej do drugiej w nocy — pod koniec jednak Szopen upił się i prześliczne rzeczy improwizował na fortepianie.

Nie tyle wrodzony, ile wyniesiony z domu wdzięk (według pani Sand posiadany przez Chopina „z przyzwyczajenia”) i naturalną dystynkcję umiał uzupełniać eleganckim strojem.

Emilia Hoffmannowa w swoich *Wspomnieniach* zauważyła nie bez przygany (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 419):

Obracając się prawie wyłącznie wśród najwyższych sfer towarzyskich, sam miał przyzwyczajenia wielkopańskie.

Warto jednak dodać, że do siebie zapraszał zasadniczo tylko przedstawicieli «arystokracji ducha». Czytamy u Liszta (1852/1960, s. 77–78):

Najznamienitsze umysły Paryża wielokrotnie spotykały się w salonie Chopina.

Ten wyniszczający tryb życia przerwała dopiero krytyczna faza choroby. Jak pisał Liszt (1852/1960, s. 114–115):

Wycofując się [...] z wiru życia towarzyskiego, Chopin przeżywał swe smutki i radości w kręgu rodziny i przyjaciół lat młodości.

Przyjmijmy dla uproszczenia, że umysłowość człowieka określają jego zdolności — intelektualne, inwencyjne i wolicjonalne — oraz usposobienie i skłonności. Gdyby próbować krótko i dobitnie określić te składniki umysłowości u Chopina, należałoby powiedzieć, że miał on wyjątkowo wielostronne zdolności,

wyjątkowo wrażliwe usposobienie i wyjątkowo wyraziste skłonności. Jednym słowem — był człowiekiem o wyjątkowej umysłowości. Wyjątkowość ta tkwiła i w tym także, że Chopin bardzo szybko rozwijał się umysłowo i dlatego bardzo wcześnie nastąpiła krystalizacja jego lotnego rozumu, bogatej



136. *Był u mnie Hummel z synem; kończy mój portret, tak podobny, że nie można lepiej* (22.12.1830). Fryderyk Chopin (Carl Hummel, 1830–1831)

wyobraźni i silnej woli, a także wrażliwej emocjonalności oraz wyrazistych inklinacji.

1. ZDOLNOŚCI

Jak zauważył trafnie Tadeusz Kotarbiński (1960, s. 392):

Żaden wysiłek pracy systematycznej, najrozumniej nawet zorganizowanej, nie jest zdolny sprostać genialnemu uzdolnieniu.

Chopin miał przede wszystkim niepospolite zdolności muzyczne — ale poza tym był także uzdolniony lingwistycznie, aktorsko i malarsko.

1.1. TALENT LINGWISTYCZNY

1.1.1. DOŚWIADCZENIA DZIECIĘCE

Chopin już w dzieciństwie wykazywał skłonności do pisania wierszy — i trzeba przyznać, że jego dziecięce próby były wcale udane.

Kazimierz Władysław Wójcicki miał w ręku jedną z takich prób — w postaci żartobliwego poemaciku, nazwijmy go „Balem u pułkownikowej”, liczącego 42 strofy (każda mająca 4 sześćcio- i ośmiozłotkowe wiersze), z wplecionymi w tekst kilkoma wstawkami francuskimi. Poemacik ten opowiada, jak jego czternastoletni autor został wraz z rodzicami zaproszony na imieniny znajomej pułkownikowej, a nie mając odpowiednich butów, kupuje je na tę okoliczność w jednej z jatek (czyli kramów) szewskich. Na miejscu, w salonie, zastają bardzo już zmęczoną pułkownikową, grającą na pantalionie (będącego czymś pośrednim między fortepianem a ksylofonem). Szarmancki Fryderyk ofiarowuje się z pomocą:

Permettez! To ja wyręczę,
Bo się nie tak prędko męczę.
Mais non! Lecz jednak puściła,
Chociaż długo się wadziła.

Po dłuższym przygrywaniu tańczącym — autor włącza się w taniec. Odańczywszy walca kotylionowego i kontredansa — przy mazurze nieszczęśliwie się poślizgnął i upadł...

Co to? Podnieść się nie mogę?
Pewnom złamał lewą nogę.
Co to? Wszyscy pomieszani.
„To kurcz!” — woła jedna pani.

Przelekła się mama,
Zawołano papę,
Jakaś druga dama
Woła: „Na kanapę!”

Wszyscy mię z ziemi podnoszą
I na kanapę wynoszą.
A ktoś tam niemiłosiernie,
Gniecie kolano niezmiernie.

W mazurku ustali,
Szkoda wielka, szkoda;
Doktora szukali,
Przyszedł golibroda!

Opatrzony przez cyrulika — au-
tor wraca dorożką do domu, gdzie
czeka go rekonwalescencja:

Oj długo leżałem!
Lecz to już minęło,
Państwu zaśpiewałem
Skąd to się poczęło!
Żeby nie owa przyczyna,
To byłbym zdrow chłopczyńa!

1.1.2. WRAŻLIWOŚĆ JĘZYKOWA

Chopin w dosłownym tego słowa znaczeniu językiem „władał”. Doskonale się polszczyznę posługiwał spontanicznie,

ale też często — posługując się nią — przyglądał się «udatności» swego narzędzia. W jego listach znajdujemy liczne «analizy krytyczne» używanych wyrazów i zwrotów. Oto przykład z listu z 18 września 1830 roku do Woyciechowskiego:

BOSKIE JĘZYKI! Jakie nieszczęśliwe wyrażenie, tak jak boski pępek albo boska wątróbka; to strasznie materialno-brzydkie.

Wiele jest w listach zabawnych neologizmów, żartów językowych, gry słów. W liście z 8 sierpnia 1829 roku do rodziny pisał np.:

Nie wiem, co to jest, ale Niemcy mi się dziwią, a ja im się dziwię, że oni się mają czemu dziwić.

Były dwa źródła wielkiej sprawności i wrażliwości językowej Chopina.

Jedno źródło związane było z francuskim pochodzeniem Mikołaja Chopina: dwujęzyczność ojca z pewnością musiała wpłynąć na to, że Fryderyk miał od dzieciństwa świadomość wagi języka jako środka komunikacji.

Drugim źródłem była obecność w jego najbliższym otoczeniu Lindego — wybitnego filologa i leksykografa, u którego siłą rzeczy wycucie znaczeniowe musiało być niepospolite. Linde



137. *Mój fortepian nie słyszał tylko mazury* (16.07.1831). Mazur (Antoni Kurzawa, 1897)

pisał zresztą we „Wstępie” do swojego *Słownika* (1807–1815, t. I, s. I):

Mowa ludzka, ten najdoskonalszy tłumacz wyobrażeń i uczucia człowieka [...], jest w pewnym względzie jedna; bo jest zasadzona na jednomyślne prawidła rozumu, stosownych do natury rzeczy, na jednakim sposobie myślenia, i uczuciach serca ludzkiego. [...] Każdy człowiek ma swój szczególny sposób myślenia, w miarę wyobrażeń swoich; atoli każde jestestwo, imieniem człowieka zaszczycone, ma ogólne a niezaprzeczone prawidła rozumowania, które stanowiąc osnowę logiki i filozofii, są duszą wszystkich nauk i umiejętności.

I dalej wyznawał (Linde 1807–1815, t. I, s. XIV):

Winszować sobie nie przestanę, jeżeli dzieło moje będzie pomocne orzeźwieniu duchowi narodowemu, do nadania świetności temu najdroższemu dla naszego klejnotowi, tj. językowi ojczystemu.

Częste u Chopina narzekanie, że ma trudności z pisaniem — było częstą wymówką: po prostu istotnie chyba nie lubił pisać listów. W liście z 27 lipca 1825 roku do Białobłockiego wyznawał szczerze:

Zobaczmy się niedługo; wiesz, że ja wiele bazarzać nie lubię, chyba na 4 ręce.



138. Kałamarz Fryderyka Chopina

Świadczą o tym też częste narzekania rodziny i równie częste przeprosiny ze strony Chopina, że „znowu” długo milczał.

Zdaje się, że wyjątkowo w tej dziedzinie był leniem;



139. List Fryderyka Chopina napisany 18–20 lipca 1845 roku w Nohant do rodziny w Warszawie

mogą o tym świadczyć dziwaczne usprawiedliwienia, którymi swoje lenistwo chciał ukryć przed bliskimi i przed samym sobą. W liście pisanym między 29 marca a 19 kwietnia 1847 roku do rodziny wyznał:

Najdroższe kochania! Jeżeli zaraz się nie odpisze, tak potem ani się zabrać i sumienie odpycha od papieru zamiast zapędzać.

Wcześniej — w liście z 23 kwietnia 1840 roku do Fontany pisał:

Kocham Cię, ale wiesz, że pisać nie umiem.

Podobnie pisał w liście z 4 września 1848 roku do Grzymały:

Daruj mi wszystkie bazgraniny: wiesz, co za męka dla mnie czasem pisać, pióro mi się pali pod palcem, włosy mi z głowy padają i nie mogę napisać tego, co bym chciał, tylko tysiąc niepotrzebnych rzeczy.

W istocie — pióro miał świetne.

Jego polszczyzna była najwyższej próby: bogate słownictwo szło w parze z uderzającą celnością doboru słów i związków frazeologicznych, zdolnych ujawnić najdrobniejsze niuanse myśli. Była to przy tym polszczyzna — co dopiero *ex post* można przecież stwierdzić — niezwykle nowoczesna. Kiedy się dziś czyta jego korespondencję, ma się wrażenie, że jest ona pisana całkiem współczesną nam, elegancją polszczyzną inteligencji warszawskiej — o wiele nowocześniejszą niż polszczyzna niejednego pisarza drugiej połowy XIX wieku.

Oto kilka dobrze to ilustrujących *bon-motów* Chopina:

O sobie w listach kolejno — z 26 grudnia 1830 roku do Woyciechowskiego, z 9/10 sierpnia 1841 roku do Fontany i z 9 listopada 1846 roku do Augusta Franchomme'a:

W salonie udaję spokojnego, a wróciwszy piorunuję po fortepianie. [...]

Co innego mi się śniło, ale się nie wyśniło. [...] I teraz śnię na jawie; sąłki-opałki, jak to powiadają; dlatego Ci takie głupstwa piszę. [...]

Pracuję trochę. Kreślę dużo. Kaszlę wystarczająco.

O Wiedeńczykach w liście z 29 stycznia 1831 roku do Elsnera:

Oni tu walce „dziełami” nazywają! A Straussa i Lannera, którzy do tańca im przykrywają — „kapelmistrzami”!

O paryskich artystkach operowych w liście z 15 kwietnia 1832 roku do Józefa Nowakowskiego:

Poznasz z bliska te divy, które coraz mniejsze, im się jest bliżej.

O Sigismundzie Thalbergu w liście z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego:

Tęgo gra, ale nie mój człowiek.

O Clarze Wieck (Tomaszewski 2010, s. 70)

Jedyna kobieta w Niemczech, która potrafi grać moje utwory.

O swojej miłości do Marii Wodzińskiej — jak relacjonował jej brat, Antoni, w liście z października 1835 roku do matki, Teresy Wodzińskiej (Sydow (red.) 1955, t. I, s. 266):

Powiedz tam, że ich wszystkich strasznie, ale to strasznie kocham.

Inna sprawa, że sam Chopin nie był zadowolony z siebie pod tym względem. Pisał w liście z 14–18 września 1833 roku do Franchomme'a:

Na nic by się zdało tłumaczyć się z mojego milczenia. Żebyż moje myśli same mogły się przenieść na pocztę, bez rzucania ich na papier!

Warto dodać jeszcze, że listy Chopina — w każdym razie zachowane (a trzeba pamiętać, że o wielu niezachowanych wiemy, że istniały — tylko zostały albo przez Chopina spalone, albo zaginęły w niewyjaśnionych okolicznościach) — dotyczyły spraw zwykłych, codziennych, robiły wrażenie pospiesznych zapisków z bieżąco dokonywanych spostrzeżeń

i rzadko miały zwartą konstrukcję właściwą mistrzom «odświętnej» sztuki epistolarnej. Chopin miał jednak od czasu do czasu aspiracje do uprawiania i takiej sztuki. Pisał np. w liście z 8 lipca 1825 roku do Białobłockiego:

Ten list jest jak pole, w którym groch z kapustą pomieszany. Nie ma logiczności...

1.1.3. JĘZYKI OBCE

Spośród języków obcych, którymi władał Chopin, ze zrozumiałych względów najbliższy był mu język francuski — czyli język ojca. Władał nim znakomicie, ale mógł jak Mickiewicz powiedzieć o swojej francuszczyźnie (Mickiewicz 1841–1843/1858, t. VI, s. 1):

Jestem cudzoziemcem, muszę tłumaczyć się językiem, który nie ma nic wspólnego z tym, jaki zwyczajnie służy za organ moim myślom.

Nic dziwnego, że współcześni mu odnotowywali ten stan rzeczy. Hiller, pianista i wielki przyjaciel Chopina, pisał np. (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 245):

[Język francuski] rozumiał [...] w najszybszych odcieniach, ale nie mówił [...] dość płynnie, szukając więcej, aniżeli znajdując, wyrażań do swych bystrych uwag i spostrzeżeń. [...] Nie umiał [też] nigdy dobrze pisać po francusku.

Liszt zaś dodawał (Liszt 1852/1960, s. 115–116):

140. *Pocziwy Hiller, chłopiec z ogromnym talentem* (12.12.1831). Medalion Fryderyka Chopina i Ferdinanda Hillera (1835)



Językiem francuskim władał bardzo dobrze [...]. Jednakże mowa francuska mu nie odpowiadała; zarzucał jej brak dźwięczności i ciepła wewnętrznego. [...] Słowom francuskim — według mniemania rodaków Chopina — brak bądź to dostojeństwa, bądź namiętności, bądź wdzięku [a wiele słów polskich uważają oni za nieprzetłumaczalne na język francuski].

Sam Chopin skarżył się pani Sand i jej córce Solange — po niemal dwudziestu latach codziennej konwersacji francuskiej w Paryżu — że nieraz brak mu odpowiednich słów w tym języku do wyrażenia tego, co by chciał wyrazić, i że aby uniknąć błędów językowych musi zaglądać do słownika. W liście z 14 sierpnia 1843 roku pisał do pani Sand:

Jutro, jeżeli Pani POZWOLI, napiszę znowu. [...] Bouli [scil. Maurice Dudevant], ściskam Cię serdecznie. (Muszę dobierać słowa, których znam ortografię.)

W liście z jesieni 1845 roku do Marie de Roziérs usprawiedliwiał się:

Piszę do Pani bez słownika.

Podobnie w listach z 2 października i z 24 listopada 1847 roku do Solange:

Proszę ode mnie uścisnąć rękę mężowi i poprawić moją francuszczyznę, jak niegdyś. [...]

Duszę się, mam ból głowy, toteż przepraszam Panią za moje poprawki i francuszczyznę.

Z innych języków obcych znał jeszcze niemiecki — podobno w równym stopniu jak francuski. O angielskim — w czasie pobytu w Wielkiej Brytanii — pisał w liście z 19 sierpnia 1848 roku do rodziny:

Nie umiem, a uczyć się ani czasu, ani ochoty ku temu.

1.2. TALENT AKTORSKI

Wszyscy, co znali osobiście Chopina, podkreślają, że miał wielki talent aktorski. Przejawiał się on w dzieciństwie i wczesnej młodości bezpośrednio — gdyż Chopin często uczestniczył jako aktor w różnych inscenizacjach teatralnych; przez całe życie zaś przejawiał się w umiejętności naśladowania — a zwłaszcza parodiowania (trzeba dodać z ogromnym taktem) — innych ludzi.

Nie możemy z aktorstwem Chopina obcować wprost — jak możemy czytać jego partytury i korespondencję. Warto więc może przynajmniej przytoczyć najobszerniejszą relację w tej sprawie, pochodzącą z czasów mu współczesnych. Oto co pisał na ten temat Wójcicki w *Cmentarzu Powązkowskim* (1858, t. II, s. 18–19):

W roku 1828 już po śmierci siostry Emilii, na teatrze domowym u Pani [Marianny] Pruszkowej przedstawiono komedię L.A. Dmuszewskiego wierszem p.n. *Barbara Zapolska*. Uczył róż nieodżałowanej pamięci znakomity artysta Piasecki i sam w czasie przedstawienia suflerował. Fryderyk grał rolę Baltazara, szatnego księcia Ostrogskiego, a młodsza jego siostra Izabela Marynę, powiernicę hrabianki Barbary Zapolskiej. W scenie ostatniej aktu I, kiedy się wita z Maryną, Fryderyk, który licząc na swoją pamięć był przylenny do pilnego wyuczenia się, po wypowiedzeniu pierwszego powitania zapomina roli, na próżno ogląda się na pomoc suflera. Tymczasem Piasecki zajęty jego postacią, którą zmienił do niepoznania, i grą wyborną, zapomniał także poddawać słowa. Szopen widząc się opuszczonym przez niego, nie traci przytomności i zaczyna improwizować. Siostra jego czeka na ostatnie słowa roli, aby mu odpowiedzieć, ale nadaremnie. Spozstrzega się wreszcie Piasecki, poddaje mu wiersze i składnie kończy się akt pierwszy. Całej tej mieszaniny nie zmiarkowali słuchacze, bo Fryderyk gęstą miną swoją, śmiałością i stosowną improwizacją otumaniał wszystkich. [...]

Był w Warszawie wtedy znakomity artysta dramatyczny francuski Hervé. Kiedy na domowych teatrze grano francuską sztukę, Fryderyk wybrał tę samą rolę, którą grał sam Hervé. Ten śledząc tak grę jego, jak każdy ruch, uściśnął młodzieńca z zapalem i przyznał mu znakomity



141. Kościół ewangelicko-augsburski p.w. Świętej Trójcy w Warszawie, gdzie Fryderyk Chopin grał przed carem Aleksandrem I w 1825 roku na aeolomelodykonie konstrukcji Karola Fidelisa Brunnera (połowa XIX w.)

talent artysty dramatycznego. Szczególniej unosił się w scenie, gdy mówiąc o bogaczu, co z krawca został panem, nieznacznie a z nieporównaną mimiką palcami ukazał krajanie nożycami. [...]

Jak w rolach granych na teatrzykach domowych odmieniał postać swoją do niepoznania, tak ten dar zachował w posiedzeniach domowych, a w Paryżu w wyższym nawet stopniu, nie używając żadnych do tej zmiany przyborów. Był w Warszawie pastor ewangelicki Tetzner, który co drugą niedzielę miewał kazania polskie. Nie umiając dobrze mówić po polsku, łamanym językiem je wygłaszał. Fryderyk przed wyjazdem za granicę, przywdział ruda perukę, z taką prawdą i z taką komicznością naśladowując go, powtarzał te kazania na pół z niemiecka, że słuchacze kładli się od śmiechu.

Kiedy Szopena odwiedził w Paryżu znany szacownie w świecie muzycznym Józef Nowakowski i prosił, aby go poznał ze sławnym Lisztem i Pixisem, Fryderyk odzywa się do niego: Poczekaj, pokażę ci obu, ale każdego z osobna. I w tej chwili przybiera postać najprzód Liszta, siada i gra jak Liszt; na następnie przedstawia Pixisa. Musiało być podobieństwo wielkie, kiedy nazajutrz w teatrze Nowakowski, gdy go chwilowo opuścił Szopen zbliża się do siedzącego przed sobą, i biorąc go za Fryderyka udającego Pixisa, uderza po ramieniu i mówi „No! Daj pokój, tu już nie udawaj”. Zerwał się z gniewem nieznanomy powitany zbyt poufale, był to

bowiem sam Pixis. Na szczęście znalazł się Szopen zaraz, który tę omyłkę wytłumaczył, a nasz artysta przy przeprosinach poznał się zarazem z tym, do którego pragnął się zbliżyć. [...]

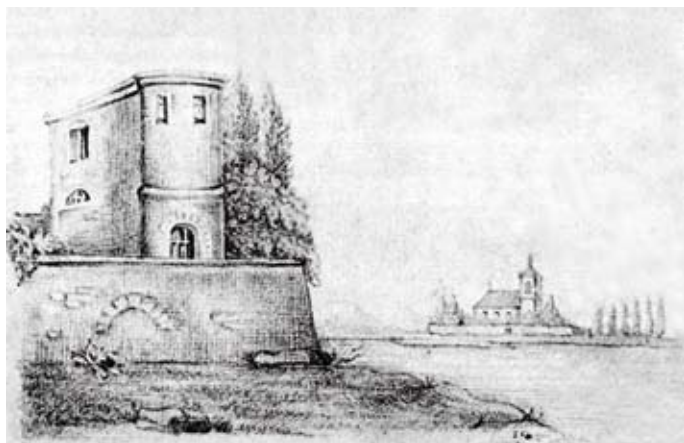
Szczególnym obdarzony gustem, układał szarady polskie i francuskie z dwóch lub trzech obrazów z żywych osób, stosownie do wybranego wyrazu. Nie mając pod ręką innych przyborów jak tylko zwyczajne, domowe, tak malowniczo te obrazy i ozdobnie układał, że powszechne podziwienie i oklask budziły.

Zdolności aktorskie Chopina potwierdza m.in. Niemcewicz, tak wspominając pobyt w Mariańskich Łąźniach w 1836 roku (Tomaszewski 2010, s. 73):

Chopin, jeden z pierwszych pianistów w Europie, wesoły, dowcipny, umiejący przedrzeźniać każdego, bawił nas znakomicie.

1.3. TALENT MALARSKI

Chopin miał też niemałe zdolności plastyczne — a dokładniej rysunkowe. Jego nauczycielem rysunku był nie byle kto: wybitny malarz polski, Zygmunt Vogel — uczeń Bernarda Bellotta (Canaletta).



142. Pejzaż z zameczkiem (rysunek Fryderyka Chopina)



143. Pejzaż z wiatrakiem (Fryderyk Chopin, przed 1830)



144. Pejzaż z mostkiem (Fryderyk Chopin, przed 1830)

O zdolnościach rysunkowych Chopina świadczą, po pierwsze, jego zachowane pejzaże ołówkowe; niestety jest ich niewiele, nie są datowane i nie wiadomo, czy są rysunkami z natury — czy fantazjami malarskimi.

Po drugie — zachował się udany portret Lindego, który Chopin narysował w zeszytce szkolnym podczas jednej z lekcji; Linde, w którego ręce wpadł ów zeszyt, zobaczywszy portret miał opatrzyć go żartobliwą adnotacją: „Kajet dobrze namalowany”.



145. *Ecce homo! Oto i człowiek przybył wczoraj na świat. Linde, Linde dostał sukcesora. Wszystkich to nas ucieszyło* (20.06.1826). Samuel Bogumił Linde (Fryderyk Chopin, 1829)

że były karykaturami okolicznościowymi i rysowane były w pośpiechu.

2. USPOSOBIENIE

Chopin! Dusza wybrana, czarujący umysł, wesoły w chwilach, gdy fizyczne cierpienia pozwalały mu odrobinę odetchnąć. Wrodzona dystynkcja, doskonałe maniery. Geniusz wzniosły i melancholiczny! Prawość, nieposzlakowana uczciwość, wyrafinowana delikatność. Pełna umiaru skromność, bezinteresowność, wspaniałomyślność, niezachwiane oddanie. [...]

Jego charakter ukształtowała choroba. Wesoły, serdeczny, ożywiony, kiedy zbytnio nie cierpiał. Melancholijny i zniechęcony, gdy powalała go niemoc. Jak jego muzyka był czuły i namiętny. Zdradzał dziwactwa, niewytłumaczone uprzedzenia, skryte, ale uparte antypatie, kiedy indziej znowu — umiłowania, które nie opuszczały go przez całe życie. Gdy już bowiem raz się zaangażował, nigdy tego nie cofał. [...] Taktownie,



*Kochanemu Panu Elżbiecie
poświęcony wiersz
Fryderyk Chopin
Paryż 1839.*

146. Fryderyk Chopin (Pierre-Roché Gineron, 1833)

z nieomylną intuicją potrafił odróżnić rzadkich prawdziwych przyjaciół od szukających korzyści lajdaków. [...] Trzeba przyznać, że rozeznanie nigdy go nie zawodziło. O ile wobec rzeczywistych trosk okazywał dobroć, współczucie, gotowość pomocy, o tyle trudno było zwieść go płaczliwością czy udawaniem. Bardzo uprzejmy, miewał napady kaszlu, które pozwalały mu wymknąć się, gdy do salonu wchodziła nieмила mu osoba.

Tak wspominała Chopina Solange w 1895 roku (Eigeldinger 1978/1980, s. 42–44).

Wszystko, co wiadomo skądinąd o Chopinie, pasuje do tej celnej wizji.

Uspodobienie jakiejś osoby jest to jednak tak bardzo złożony konglomerat fenomenów psychicznych, że łatwiej o wizję niż uporządkowany opis za pomocą beznamiętnych, «obiektywnych» środków językowych.

Spowodowane jest to m.in. tym, że poszczególne warstwy usposobienia — temperament, sfera emocjonalna, sfera wolicjonalna i (nazwijmy to tak) styl — zachodzą na siebie i na sąsiednie sfery psychiki, a także tym, że siatka pojęciowa, którą do opisu tych fenomenów dysponujemy, jest z jednej strony bardzo bogata, z drugiej zaś w dużej części znaczeniowo niedostatecznie określona.

Szczególnie trudno jest opisać usposobienie Chopina. Zauważył to Liszt, pisząc (1852/1960, s. 100):

Osobowość jego rysuje się mgliście, jak gdyby przesłonięta błękitną mgiełką, nieuchwytną dla chłodnej analizy.

Są tego następujące powody.

Otóż różne osoby w różny sposób usposobienie Chopina oceniały. Zapewne niektóre z nich się myliły, ale w większości wypadków różnice brały się stąd, że osoby te podnosiły do rangi usposobienia chwilowe nastroje z różnych faz jego życia — lub z tych samych faz, ale z różnych momentów lub w różnych okolicznościach zewnętrznych przeżywane. Tymczasem usposobienie Chopina w niektórych swoich

składnikach — jak u wielu ludzi — podlegało w ciągu jego życia wyraźnej ewolucji, a jego nastroje pod niektórymi względami ulegały zmianie w zależności od różnych, często trudnych do dokładnego uchwycenia czynników. Zauważał to sam Chopin. Trafna jest w tym wypadku uwaga Jana Kleczyńskiego (1879, s. 25):

Innym jest człowiek w sprawach codziennych, innym w chwili, gdy zstąpi nań boski promień natchnienia.

Liszt co prawda utrzymywał (1852/1960, s. 102):

Wszystko w nim było harmonijne.

Rację chyba jednak miała pani Sand, pisząc o Chopinie (1859/1968, s. 347):

Był kondensatem wspaniałych, rządzących się własną logiką niekonsekwencji.

Trzeba się więc pogodzić z tym, że nie da się określić niektórych stron usposobienia Chopina w sposób «jednobarwny»: było ono po prostu niejednorodne i można — i trzeba — powiedzieć, że wahało się ono między nieraz odległymi bardzo od siebie biegunami. W wypadku biegunów dodatnich były to — chciałby się powiedzieć — nie skrajności, lecz doskonałości. Zauważyła to pani Sand i doszukiwała się w tym tragicznego fatalizmu. Pisała w liście z 26 kwietnia 1839 roku do Charlotte Marliani (Tomaszewski 2010, s. 84):

Jego dobroć, czułość i cierpliwość niepokoją. [...] To istota zbyt subtelna, zbyt niezwykła i zbyt doskonała, by żyć długo.

Niektórzy przypisywali tę dwoistość jego pochodzeniu. Kleczyński np. pisał (1879, s. 6, 20):

Urodzony z ojca Francuza i z matki Polki, Fryderyk Szopen miał w sobie wiele z jednej i drugiej narodowości. Z natury obdarzony usposobieniem głęboko czułym i wrażliwym, skłonny do marzeń i smutku, posiadał jednak przy tym niepospolitą żywość umysłu i dowcip. Dwa te wprost przeciwne sobie czynniki zlewały się w jego istocie w cudną harmonię i uwydatniały kolejno, tak w życiu jak i w dziełach. [...]

Dwa żywioły: słowiańska rzewność i smętność — oraz francuska żywość i wesołość, składały się na duchową istotę Szopena.

Może tak było w istocie, ale czyż mazurki — jedne rzewne, inne pogodne, a jeszcze inne radosne — nie nawiązywały wyłącznie do swojskich kujawiaków, mazurów i oberków? Może chodziło raczej o to, że w jego duszy stałe ścierały się dwa pierwiastki: męski i żeński.

Tak czy inaczej — nie sposób już dziś chyba ustalić rzeczywistej genezy «muzyki» jego duszy...

2.1. TEMPERAMENT

2.1.1. TRZEŻWOŚĆ CZY MARZYCIELSKOŚĆ

W sprawach «życiowych» właściwa była Chopinowi rozważna, nieco podejrzliwa — «warszawska» (jak by niektórzy może powiedzieli) — trzeźwość (zob. Iwaszkiewicz 1955, s. 10). Jak słusznie zauważył Ryszard Przybylski (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (red.) 2009, s. 19):

Trzeźwość jego umysłu jest równie urzekająca, jak poetycki wzlot jego muzycznego geniuszu.

Ta trzeźwość sprawiała, że np. dystansował się — z humorem — od mody na mesmeryzm. W liście z 15 sierpnia 1848 roku do Camila Pleyela żartował sobie z «duchów»-zjaw:

Niczego tu [*scil.* w zamku szkockim, w którym wtedy mieszkał] nie brak — jest nawet czerwona czapeczka, która się podobno UKAZUJE. Po tym wszystkim, co się stało na kontynencie, przypuszczam, iż duch zajmuje się zmianą nakrycia głowy — poczytywałby sobie za hańbę, gdyby ktoś miał go wziąć za jednego z waszych złych duchów — gdyż od pewnego czasu nikt go nie widział.

Za to kiedy ustalił — w swoim mniemaniu — że jakiś «jasnowidz» odnalazł przesылkę od «jego» Szkotek z 25 tysiącami franków dla niego, wyznał w liście z 28 lipca 1849 roku do Grzymały:

Wierzę teraz w magnetyzm.

Natomiast w sprawach «dusznych» był raczej naturą marzycielską. Skrodzki tak wspominał rok 1823, spędzony w towarzystwie Fryderyka (*O Chopinie* 2010, s. 41):

Nieraz słyszałem go nucącego sobie na samotnych przechadzkach w ogródku.

Sam Chopin przyznawał, że często znajdował się w stanie marzeń, kiedy — jak pisał w liście z 18 sierpnia 1848 roku do Fontany — „nic rozsądnego w głowie nie mam”. W tym samym liście pisał:

Marzę to o domu, to o Rzymie, to o szczęściu, to o obiedzie.



147. Fryderyk Chopin (Jean François Antoine Bovy, 1837)

2.1.2. POGODA CZY ŻAŁ

I pogoda, i żał miewają różne odcienie.

Z tych różnych odcieni pogody — a zwłaszcza żalu — sam Chopin zdawał sobie doskonale sprawę (Liszt 1852/1960, s. 68):

[Mówił, że] nawiedzają go wprawdzie przelotne chwile beztroskiej wesołości, nigdy jednak nie może się uwolnić od uczucia stanowiącego właściwe podłoże jego serca, a dla którego znajduje określenie jedynie w mowie ojczystego kraju, żaden inny bowiem język nie posiada odpowiednika polskiego słowa „żał”; słowo to powtarzał wielokrotnie, jakby ucho jego nie mogło się nasycić dźwiękiem tego wyrazu, mieszczącego całą gamę uczuć wywołanych przez głęboką boleść — od skruchy do nienawiści; błogosławione lub zatrute owoce jego gorzkiego drzewa.

W relacji Liszta dalsze wyjaśnienia Chopina miały wygłądać następująco (Liszt 1852/1960, s. 68–69):

„Żał!” Dziwny [to] rzeczownik, o dziwnie różnorodnym zakresie i jeszcze dziwniejszej treści filozoficznej. Naginający się do przeróżnych form gramatycznych, mieści w sobie wszystkie odcienie pokornej uległości i wzruszeń wypływających ze smętnej rezygnacji, gdy chodzi o fakty i rzeczy zewnętrzne; jeśli tak rzecz można, z całą łagodnością chyli głowę wobec nieubłaganych zrządeń Opatrzności. Z chwilą jednak, gdy przedmiotem tego uczucia jest człowiek, wyraz „żał”, zmieniając oblicze i formę gramatyczną, oznacza ferment głębokiej urazy, buntowniczy protest, obmyślanie zemsty, nieubłaganą groźbę nurtująca w głębie serca w oczekiwaniu odwetu lub karmiącą się jałową goryczą!

Nie jest wykluczone, że Chopin oparł się w swoich wywodach na *Słowniku języka polskiego* Lindego — swego autorytetu filologicznego. Można tam było m.in. przeczytać pod hasłem „żał” (Linde 1807–1815, t. VI, cz. II, s. 796–797):

Żałowanie, żałość, ból serca, umysłu [...]. Żał straty, kosztu, przykre uczucia z poniesionej straty, złożonego kosztu [...]. Żał uczynku, żałowanie postępowania swego, sprawowania się, prowadzenia się, zachowywania

się, sposobu życia; kajanie się, cf. skrucha. [...] Żał, użalenie, litość, politowanie [...]. Narzekanie [...]. Żał do kogo, żał na kogo, uczucie żałości z odniesionej krzywdy.

Uporządkujmy te odcienie znaczeniowe pogody i żalu na własną odpowiedzialność.



148. Żał. Nagrobek Hermanów (Bolesław Syrewicz, 1880) na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie

Otóż jest pogoda szczęścia, pogoda bliskości, pogoda ufności i pogoda bez troski.

Jest żal–smutek — „żał srebrzysty” (Liszt 1852/1960, s. 69) sprzęgnięty z poczuciem niespełnienia. Jest żal–tęsknota — „żał szary” sprzęgnięty z poczuciem osamotnienia. Jest żal–wyrzut — „żał płomienny” (Liszt 1852/1960, s. 69) sprzęgnięty z poczuciem doznanego z czyjejś strony zawodu. Jest wreszcie żal–bezzadność — „żał czarny” sprzęgnięty z poczuciem rozpacz.

Udziałem Chopina bywały wszystkie odcienie zarówno pogody, jak i żalu, chociaż w korespondencji pojawiają się częściej słowa na oznaczenie tego ostatniego.

Pogoda — szczęścia, bliskości i ufności — sięgająca bez troski przeważała w okresie warszawskim. Nieprzypadkowa jest jego parafraza przysłowia „Starość nie radość, młodość NIE uciecha”. W wierszyku zadedykowanym Ignacemu Maciejowskiemu (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (red.), s. 335) z przysłowia tego znika „nie”:

Starość nie radość dla starego,
A młodość uciecha dla młodego.

Pogodne usposobienie Frycka potwierdzają liczne świadectwa. Józefina Wodzińska wspominała (*O Chopinie* 2010, s. 39):

To, że mały Frycek już wtedy uchodził za najlepszego w Warszawie fortepianistę mniej mu nadawało uroku w naszych oczach niż to, że żaden z chłopców nie był tak skory do zabawy i figlów jak on.

Jeden z żartów Chopina opisuje Wójcicki (1858, t. II, s. 19):

Sąsiad dóbr *Szafarni*, gdzie wydawał swego *Kuriera*, obywatel Rumocki zamieszkały w Obrowie, sprzedał Żydowi pszenicę; Fryderyk układa w imieniu kupca list na wpół polski, na wpół żydowski, że się zrzuca z kontraktu, a doskonale naśladowując koszlawość pisma, oddaje go swemu przyjacielowi, aby takowy w Obrowie doręczył. Pan Rumocki

wpadł w gniew wielki po przeczytaniu tego listu pewnym będąc, że go naprawdę kupiec ów pisał i gdyby był pod ręką, niezawodnie by mu policzył boleśnie żebra.

W tych żartach było wiele z humoru typowego dla Warszawiaków, starających się dostrzegać we wszystkim rysy zabawne (Iwaszkiewicz 1995, s. 10) — nawet w chorobie przyjaciela. Pisał w liście z 12 marca 1827 roku do chorego Białobłockiego:

Jeżeliś umarł, to mi donieś; powiem kucharce, bo od czasu, jak się dowiedziała o tym, ciągle pacierze odmawiała [...]. Wszyscy Cię ściskają po rezurekcji.

Skłonność do żartów była skądinąd jedną z najtrwalszych właściwości jego psychiki. Nie utracił jej i w wieku dojrzałym — mimo rujnującej mu organizm choroby. Pani Sand pisała (1859/1968, s. 347):

Miał najsztubtelniejsze poczucie humoru.

Oto świadectwo z listu z 29 września 1839 roku do Fontany:

Jasiowi [Matuszewskiemu] daj na śniadanie ode mnie wąsy sfinksowe i cynadry papuzie z sosem pomidorowym osypane jajecznikami świata mikroskopijnego. Sam się wykąp w infuzji balenowej [*scil.* w wywarze wielorybim]. [...] P. [Marii] Platerowej dmuchnij gdzieś ode mnie, a P. Paulinie [Plater] kichnij. [...] Wsadź sobie palec w Oślowskiego i zatrąb Niemcewicza młodego przeplatane Ordą.

Zaczęło się ono jednak stopniowo zabarwiać melancholijną autoironią. W liście z 26 lipca 1841 roku do Fontany pisał:

Wystaw sobie, że mam nos coraz dłuższy, a rozum coraz krótszy — że jeszcze 30 lat, a ani słychu, ani widu.



149. *Niech żyje Krakowskie Przedmieście!* (27.10.1841). Widok Krakowskiego Przedmieścia ku ulicy Nowy Świat w Warszawie (Fryderyk Krzysztof Dietrich, 1823)

Ta sama melancholijna autoironia widoczna jest m.in. w liściach z 27 października 1841 roku i z 18 sierpnia 1848 roku do Fontany oraz z 1 października 1848 roku do Grzymały:

Stara łysa głowa Twoja niech się spotka ze zwiędniałym nosiwem moim i zaśpiewajmy sobie: *Niech żyje Krakowskie Przedmieście!* na nutę Bogusławskiego, tenorem Krzysztofowicza, akompaniamentem śp. Lenza. [...]



150. Zamek Królewski w Warszawie (Alfons Matuszkiewicz, połowa XIX w.)

Jesteśmy stare cymbały, na których czas i okoliczności swoje tryliki nieszcześnie powygrały. [...]

[Nocą] wolno mi dyszeć i marzyć aż do rana.

Bardziej tę autoironię tonował w stosunkach z cudzoziemcami. Do Franchomme'a w liście z 6–11 sierpnia 1848 roku pisał np.:

Czuję się jak np. osioł na balu maskowym albo jak struna skrzypcowa E na basetli — zdziwiony, zbity z pantałyku, oszołomiony.

W okresie paryskim — kiedy w liście z 3 grudnia 1838 roku do Grzymały oddawał stan swego ducha słowami „ziemia czarna — jak moje serce” — przeważał żal. Ale i wtedy długie okresy żalu przeplatały się z krótkimi okresami pogody. Tak o tym pisała pani Sand w liście z 24 lipca 1839 roku do pani Marliani (Tomaszewski 2010, s. 85):

Kiedy tylko czuje w sobie trochę siły, jest wesoły; kiedy zaś ogarnia go melancholia, rzuca się do fortepianu i komponuje piękne stronic.

W Polsce Chopin czuł się szczęśliwy; we Francji poczuł szczęśliwości utracił na rzecz poczucia niespełnienia.



151. Plakat VII Wieczoru Kameralnego, który odbył się 17 marca 1910 roku w ramach obchodów setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina zorganizowanych przez Instytut Muzyczny w Krakowie — z portretem według Eugene'a Delacroix (1838)

Pisał o tym przełomie w językowo niepospolitym liście z 22 września 1830 roku do Woyciechowskiego:

Żyjesz, czujesz, jesteś żyty, jesteś czuty [*scil. odczuwany*] przez innych, więc jesteś nieszczęśliwo-szczęśliwy.

Sam analizował ten żal-smutek po 8 września 1831 roku w *Albumie Stuttgarckim* następująco:

Suchy smutek od dawna mnie ogarnął. Ach — długo płakać nie mogłem. — Jakże mi dobrze... tęskno! Tęskno i dobrze! — Jakież to uczucie? Dobrze i tęskno. — Kiedy tęskno to niedobrze, a jednak miło! — Jest to stan dziwny — Ale i trup tak. Dobrze i niedobrze mu razem w jednej chwili. Przenosi się w szczęśliwsze życie i dobrze mu, żałuje przeszłego opuszczać i tęskno mu. To trupowi musi być tak, jak mnie było w chwili, gdy skończył płakać. [...]

Było to widać jakieś skonanie momentalne uczuć moich — umarłem dla serca na moment! Albo raczej serce umarło dla mnie na moment.

Z tym „suchym smutkiem” sprzęgnięty był żal-tęsknota. Chopin pisał o niej w listach z 12 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego i z lipca 1848 roku do Grzymały:

Ledwo nie zwariuję z tęsknoty, szczególnie, kiedy deszcz. [...]

Mam rozigrane nerwy; cierpię na jakąś tęsknotę głupią i mimo całej rezygnacji mojej nie wiem, ale niespokojny jestem, co z sobą zrobię.

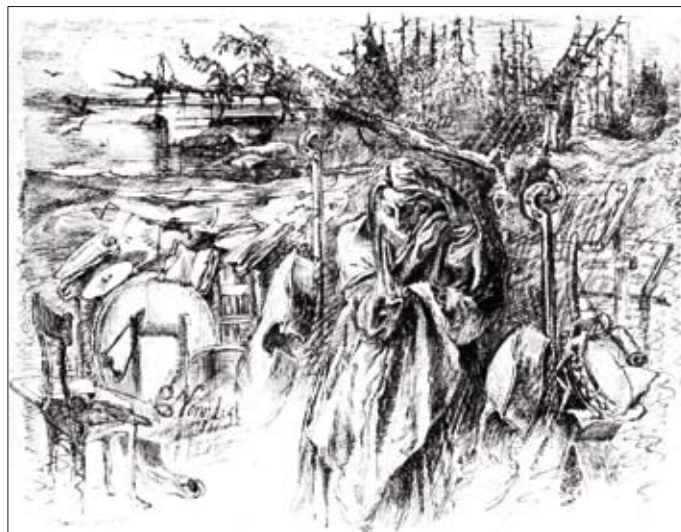
W tle było oczywiście poczucie wzrastającego osamotnienia, które opisał jeszcze w liście z 3 października 1829 roku i z 25 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego, a potem w liście z 9 września 1848 roku do Grzymały:

A jak to przykro nie mieć pójść do kogo rano, podzielić z nim smutku, radości; jak to niego godziwie, kiedy coś cięży, a nie ma gdzie złożyć [...].

Chciałbym Cię tu, nie uwierzysz bo, jak mi tu smutno, że nie mam komu się wyjęzyczyć. Wiesz, jak łatwo zabiorę znajomość, wiesz, jak lubię z nimi gadać o niebieskich migdałach, otóż takich znajomości mam po

uszy, ale z nikim razem westchnąć nie mogę. — Zawsze jestem, co się tycze uczuć moich, w synkopach z innymi. [...]

Czuję się sam, sam, sam, chociaż otoczony.



152. *Solo — Melancholia* (Cyprian Norwid, 1861)

W miarę pogarszania się stanu zdrowia coraz częściej pojawiał się żal-wyrzut i poczucie zawodu („Zły jestem”) i żal najtragiczniejszy: żal-bezradność i poczucie rozpacz. Żegnając się ze Stanisławem Koźmianem w kwietniu 1848 roku powiedział krótko (Iwaszkiewicz 1955, s. 234) :

Mój zawód publiczny jest skończony; macie we wsi kościółek, dacie mi na resztę dni moich kawałek łaskawego chleba, a ja wam za to wygrywać będę na organach hymny na cześć królowej korony polskiej.

Była to rozpacz — jeśli tak wolno powiedzieć — „wzniosła”, nie zaś „chorobliwa”. Taką rozpacz wysłyszeć można — według Kleczyńskiego — w *Marszu żałobnym* (Kleczyński 1879, s. 27–28):

Kompozycją, która na pozór całe morze rozpacz odslania, jest ów sławny *Marsz pogrzebowy*. Odgłos dzwonu, uparcie się powtarzający, duszę zgrozą przenika; ponad nim płynie melodia tak smutna, że serce rozdziera — ale któż z nas ośmieli się twierdzić, że to kompozycja chorobliwa? Kto choć raz jeden w życiu znajdował się w położeniu, przez tę muzykę tak dramatycznie uplastycznionym, ten pojmie niezawodnie, ile wielkości w tym strasznym jęku, ile majestatu w tym bólu się mieści.

W tym samym mniej więcej czasie, co Kleczyński, pisała podobnie Solange (Eigeldinger 1978/1980, s. 44):

Drgający bólem marsz ten grywa się teraz — absolutnie go nie rozumiejąc — na przypadkowych pogrzebach i uroczystościach pułkowych. Ten głos rozpacz wznoszący się ku niebu nie jestże rozdzierający i wspaniały?

2.1.3. PRYZYWCZAJENIA I NOWOŚCI

Pani Sand pisała o Chopinie (1859/1968, s. 328):

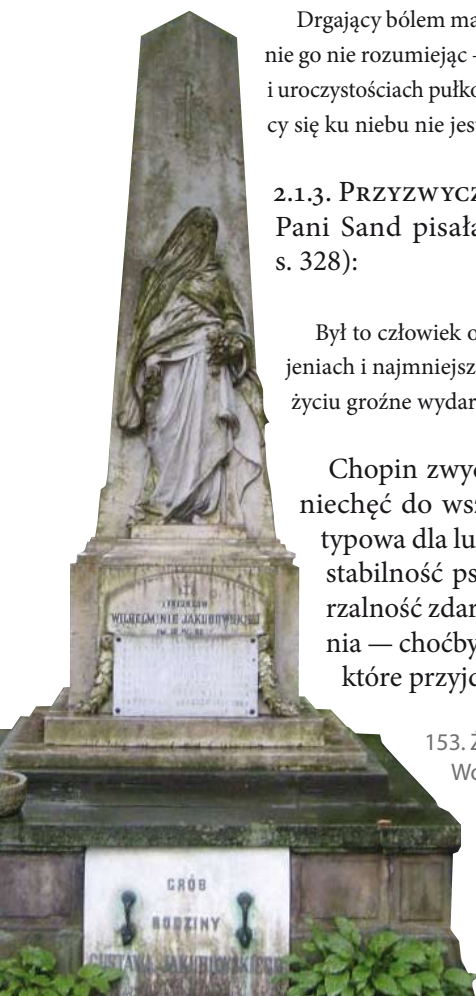
Był to człowiek o nadzwyczaj silnych przyzwyczajeniach i najmniejsza nawet ZMIANA stanowiła w jego życiu groźne wydarzenie.

Chopin zwyczajnie bał się zmian. Taka niechęć do wszelkiej zmiany jest zresztą typowa dla ludzi nadwrażliwych, którym stabilność psychiczną zapewnia powtarzalność zdarzeń i możliwość przewidzenia — choćby w pewnym stopniu — tych, które przyjdą.

153. Żal. Nagrobek Jakubowskich (Jan Woydyga, ok. 1898) na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie



154. Fryderyk Chopin (Fritz Hendrich Rumpf, ok. 1840)





155. Nagrobek Antoniego Karola Kolberga na cmentarzu ewangelicko-augsburskim w Warszawie

2.2. SFERA EMOCJONALNA

2.2.1. OBOJĘTNOŚĆ CZY WRAŻLIWOŚĆ

Na to, co się działo wokół niego, Chopin był niezwykle wrażliwy: mało było rzeczy, wobec których przechodził obojętnie. Tak było i w Polsce, i we Francji.

O swoim pobycie w Poturzynie Chopin pisał w liście z 21 sierpnia 1830 roku do Woyciechowskiego:

Szczerze Ci powiem, że mi przyjemnie wspomnieć na to wszystko — jakąś tęsknotę zostawiły mi Twoje pola — ta brzoza pod oknami nie może mi wyjść z pamięci.



We Francji — jak pisała pani Sand (1859/1968, s. 347):

156. Fryderyk Chopin — kamea w agacie (Luigi Isler, 1842)

[Wrażeniom ulegał] z niesłychaną łatwością i powolnością. [...] [Był] wrażliwy na każde piękno, każdy powab, każdy uśmiech.

Jego wrażliwość przejawiała się także w stosunku do tego, co sam robił. W czasie własnych recitali tak bardzo «przeżywał» własną interpretację, że po koncercie był zwykle krańcowo wyczerpany i „nie widział po prostu, co się z nim dzieje” (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 271); uspakajał się dopiero po dłuższym czasie.



157. Ta brzoza pod oknami nie może mi wyjść z pamięci (21.08.1830). Brzózka

2.2.2. POWŚCIĄGLIWOŚĆ CZY URAŻLIWOŚĆ

Był raczej z natury urażliwy — chociaż starał się swojej urażliwości zbyt nie okazywać. Był bardzo czuły na punkcie tego, jak jest oceniany przez innych: to był zapewne jeden z powodów, dla których najchętniej grywał w gronie osób, o których wiedział, że bardzo go cenią.

O urażliwości Chopina pisała pani Sand (1859/1968, s. 333):

Dziwna rzecz: wielki ból nie łamał go tak jak drobna przykrość.

Nic dziwnego, że osoba, która własne życie traktowała dość lekko (a nawet je fabularyzowała) nie mogła w tym punkcie zrozumieć Chopina. Uważał on, że takie „drobne przykrości” są czymś wyjątkowo małostkowym u tego, kto mu je sprawia: jakoś deprecjonujemy osobę, wobec której się od takiej małostkowości nie umiemy powstrzymać.

2.2.3. OSCHŁOŚĆ CZY CZUŁOŚĆ

Można być wrażliwym na wartości ujawniające się w świecie i drażliwym na punkcie własnej wartości, a zarazem wobec ludzi — nawet najbliższych — oschłym. Na pewno nie dotyczyło to Chopina.

O Chopinie z czasów warszawskich — z 1827 roku — pisał Stephen Heller (*O Chopinie* 2010, s. 42):

Ze Stefanem Witwickim często gościliśmy u Fryderyka. [...] Chopin, wtedy wesoły, młodziuchny, wygrywał przed nami swe cudne utwory. Genialnego umysłu, bystry, dowcipny, czuły.

Solange pisała podobnie o nim — i o sobie — w okresie paryskim (Eigeldinger 1978/1980, s. 53):

Weszła [scil. Solange] po ciemku i rzucając się na poduszkę wybuchnęła płaczem. [...] Chopin, który odgadł, co się z nią dzieje, [...]



158. *Dziś muszę pójść do Scheffera pozować na mój portret* (28.03–19.04.1847). Fryderyk Chopin (Ary Scheffer, 1847)

nie znajdując być może odpowiednich słów, [...] przemówił językiem aniołów, by uciszyć jej ból. Grał długo. Co improwizował w tym ciemnym salonie? Niewątpliwie arcydzieło czułości i miłosiernego serca. Mała bowiem zbliżyła się, skuliła u jego stóp i słuchała z zachwytem. Kiedy się upewnił, że przestała płakać, ujął w dłonie jej głowę i złożył na jej włosach pocałunek. Łza spłynęła na czoło dziewczynki. O święta łzo litościwego geniusza, łzo chrześcijańska, łzo boska! Nie padło ani jedno słowo...

Jarosław Iwaszkiewicz (1955, s. 32), wyjaśnia tę czułość dość prostacko tym, że Chopin wychował się „między babami”. To prawda: w domu rodzinnym przeważały licznie „baby”; ale, po pierwsze, tylko o Izabeli i Emilii można z całą pewnością powiedzieć, że były stereotypowo «kobiece»; po drugie zaś, ojciec Chopina miał opinię człowieka raczej oschłego niż czulego.

Uczuciowość Chopina nie miała — podkreślmy to — nic wspólnego z sentymentalną czułościowością. W liście z 16 sierpnia 1838 roku do rodziców naśmiewał się szczerze z pewnej „niemieckiej Korinny⁴, pełnej ACHÓW, JAÓW, NAJÓW”, ofiary lukrowanej romantyczności.



159. Fryderyk Chopin (fotografia dagerotypu autorstwa Louis-Antonie Bissona, najpóźniej 1847)

umieją «zamrozić» swoją porywczosć. Coś podobnego było — według relacji Liszta — u Chopina (Liszt 1852/1960, s. 104):

⁴ Aluzja do poetki starogreckiej.

**2.2.4. OZIĘBŁOŚĆ
CZY KOCHLIWOŚĆ**
Mówiono o Chopinie, że był kochliwy, że miał liczne miłostki i romanse, i że był niestały w uczuciach.

Ile w tym prawdy — niełatwo dociec.

2.3. SFERA WOLICJONALNA

**2.3.1. Opanowanie
czy porywczosć**
Często bywa, że ludzie o temperamencie cholerycznym uchodzą za opanowanych: tak



160. Fryderyk Chopin (Antoni Kolberg, 1847/1848)

Nawet w chwilach najwyższego przejęcia zachowywał całkowite panowanie nad sobą. [...] Owo stałe trzymanie w ryzach wrodzonej gwałtowności charakteru przywodziło na myśl pełną melancholii wyższość istot, które czerpią siłę z powściągliwości i odosobnienia.

Podkreślano zwłaszcza jego opanowanie w ostatnich chwilach życia, kiedy było dla niego całkowicie jasne, że nieuchronnie zbliża się śmierć. Księżna Marcelina Czartoryska pisała w liście z 17 października 1849 roku do Józefa Kalasantego Jędrzejewicza:



161. Fryderyk Chopin (Ferenc Liszt, 1849)

Biedny nasz przyjaciel skończył życie — dużo on cierpiał nim doszedł do tej ostatniej chwili, ale cierpiał z cierpliwością i z anielską rezygnacją.

2.3.2.

CIERPLIWOŚĆ CZY

KAPRYŚNOŚĆ
Iwaszkiewicz (1955, s. 52) dostrzegł w duszy Chopina kapryśność — skutek «rozpieszcze-

nia», a później choroby.

Dominowała jednak u Chopina cierpliwość.

Miał przy tym nadzwyczajną umiejętność koncentracji. Pisał w liście z 22 września 1830 roku do Wojciechowskiego:

Jeśli coś mam przed oczyma, co mię interesuje, mogą mię i konie rozjechać i nie będę wiedział.

Jednakże Mikołaj Chopin w liście z 26 kwietnia 1834 roku do syna odnotował, że zdarzały się okresy dekoncentracji:

Sam wyznajesz, że bywasz czasem roztargniony.

2.3.3. DOSKONAŁOŚĆ CZY BYLEJAKOŚĆ Chopin był perfekcjonistą.



162. Chopin na łożu śmierci (Teofil Kwiatkowski, 1849)



163. Subskrypcja na jego [scil. Chopina] pomnik może każdej chwili dopełnić potrzebną sumę: Pleyel, Eug. Delacroix, Franchomme, Albrecht — Kwiatkowski, malarz Polak — Herbreault (Wojciech Grzymała, 9.11.1849). Fryderyk Chopin w stroju domowym (Teofil Kwiatkowski, po 1849)

Raziły go nawet... drobne rysy na suficie. Kompozycje swoje cyzelował tygodniami. Pani Sand pisała (1859/1968, s. 346–347):

Trawiło go marzenie o ideale nietłumione ani filozoficzną, ani pełną miłosierdzia tolerancją dla spraw tego świata. Nigdy nie chciał paktować z naturą ludzką. Nie przyjmował niczego z rzeczywistości. Tu była jego słabość i jego moc, jego wielkość i jego nędza. Nieubłagany dla najmniejszej skazy, okazywał ogromny entuzjazm dla najmniejszego światelka, w którym siłą swej egzaltowanej wyobraźni chciał widzieć słońce.



164. Fryderyk Chopin (Tytus Maleszewski, 1892)

2.3.4. STANOWCZOŚĆ CZY CHWIEJNOŚĆ

Ojciec wyrzucał Fryderykowi brak stanowczości. W liście z 9 lutego 1835 roku pisał:

Skarżysz się na swych wydawców; znam Ciebie: wyszukują Twoje zaufanie; wiedzą, że nic nie umiesz odmówić [...]. Nie jesteś dość stanowczy, by umieć się targować.

Mikołaj Chopin uważał, że zdecydowanie jest do pogodzenia

z taktownością. Pisał do syna w liście z 21 marca 1842 roku:

Wyznaję, że nie spodziewałem się po nim [*scil.* Liszcie] tego, co mi o nim piszesz [...]. Co robić podobnych okolicznościach? Oto działać ze zwykłą Ci przezornością i delikatnością, nie ustępując ani na krok. Możesz zachować się z godnością i postarać się, by wszystko spadło na niego.

Niekiedy Fryderyk sam narzekał na swoje niezdecydowanie. Pisał o tym w liście z 22 września 1830 roku do Woyciechowskiego i w liście z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego:

Jeszcze w jednym Cię nie naśladowuję — to jest w decydowaniu się raptownym. [...]

Wiesz, że jestem istotą **NAJNIEZDECYDOWAŃSZA** w świecie, i raz tylko w życiu dobrze wybrać umiałem.

A w liście z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego formułował to jeszcze dosadniej:

Rodzice każą mi to robić, co ja chcę, a ja tego nie lubię. Do Paryża [jechać]? Tutejsi radzą mi jeszcze czekać. Wrócić? — Siedzieć tutaj? — Zabić się?

Niezdecydowanie miało dwa skutki.

Po pierwsze, jak pisał o sobie Chopin w liście z 18 lipca 1834 roku do Feliksa Wodzińskiego:

Zawsze[m] wszystko za późno robił.

Po drugie, jak zauważyła pani Sand w liście do Pauliny Viardot w liście z 18 kwietnia 1841, Chopin miał trudności w zmianie raz powziętej decyzji:

Trudno o coś bardziej zabawnego, bardziej żalęknionego i niezdecydowanego niż Chip Chip [Chopin], który nie może już zmienić zdania.

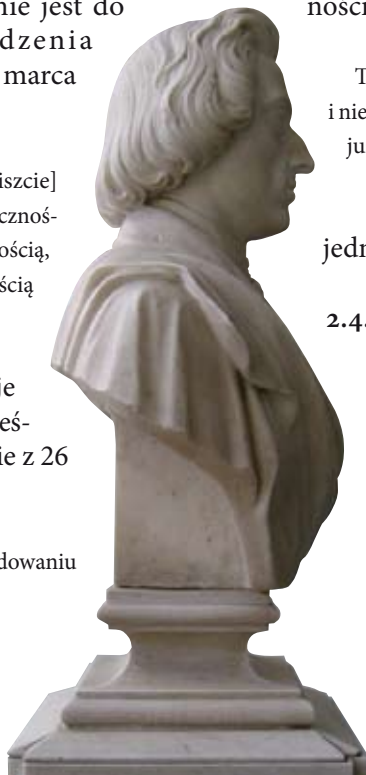
W rzeczywistości ważnych sprawach umiał jednak decyzje podejmować błyskawicznie.

2.4. STYL

2.4.1. WYNIOSŁOŚĆ CZY SKROMNOŚĆ

Było w duszy Chopina dziwne połączenie przekonania o własnej wartości (a nawet — genialności) z naturalną skromnością.

165. Popiersie Fryderyka Chopina (Bolesław Syrewicz, 1892) w gmachu Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie



Liszt pisał (1852/1960, s. 73):

Chopin miał bardzo mocną świadomość własnej wyższości [*scil.* tutaj: wartości]

Sam Chopin pisał w liście z 18 września 1830 roku do Woyciechowskiego:

Umiałbym wyższym być nad wszystko tam, gdzie idzie o moje ja.

Dlatego zapewne niepotrzebne były mu konwencjonalne — a ostentacyjne — pochwały. Jak zauważył Liszt (1852/1960, s. 74):

Nieraz widać było, że pochwały go drażnią.

Przekonanie o własnej wartości idzie nieraz w parze z pewną władczością. Zdaniem François-Josepha Fétisa — chyba przesadzonym — tak właśnie było z Chopinem: miał według niego skłonność do tyranizowania otoczenia, w tym — nawet przyjaciół (Czartkowski & Jeżewska 1947, s. 379).

Chopin żywił też płynącą z przekonania o własnej wartości — jak to tym razem bez wątpienia trafnie ujęła pani Sand — „słuszną dumę” (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 474), objawiającą się przede wszystkim poczuciem honoru. Liszt pisał (1852/1960, s. 99):

Analizując najdokładniej charakter Chopina, nie znajdziemy w nim ani jednego odruchu, ani jednego najdrobniejszego impulsu, który nie byłby podyktowany przez najsztubtelniejsze poczucie honoru i najsztubtelniejszy spłot uczuć.

Źródłem „słusznej dumy” była u Chopina świadomość wartości swojego dzieła. Był on przekonany zarówno o doskonałości swoich wykonń, jak i — przede wszystkim — o genialności swoich kompozycji. Był świadom, że jako

genialne — najprawdopodobniej nie zostaną docenione jak należy za jego życia. Pisał do Potockiej — zastrzegając się niby, że nie o sobie pisze, ale nie bardzo wiadomo, kogo innego mógłby mieć na myśli (Chopin 1949, s. 309):

Najdziwniejszym z ludzi jest geniusz; ten tak daleko w przyszłość wybiega, że ginie z oczu ludzi z nim żyjących, a nie wiadomo, które pokolenie pojąć go zdoła. Geniusz ma wielki nos i świetny wACHALITIS, którym kierunek wiatru przyszłości wyczuwa. Nie myśl, że się na geniusza sztyftuję, mając ogromne nosiwo; rozumiesz, że o innym nosie mowa.

Recenzje z jego koncertów, na których wykonywał swoje utwory, nie zawsze były pochlebne (*vide*: powściągliwość Niemców, zmiana w ocenie Schumannna *etc.*), a jednak przecież Chopin nigdy nie miał wątpliwości co do tego, jak tworzyć. Nie było też w jego twórczości żadnej znaczącej *volty* (poza tym, że w miarę upływu lat jego muzyka wyrażała coraz więcej cierpienia, a tzw. język muzyczny był coraz bardziej skomplikowany — co jest jednak tendencją właściwie naturalną). Ponadto nie ulegał presjom zewnętrznym: mógł przecież zdecydować się na napisanie tej opery, na którą wszyscy tak czekali — ale nigdy tego ostatecznie nie zrobił.

A jak przejawiała się jego skromność?

Chopin się nigdy nie «sadził», nie lubił reklamy, nie miał ciągłot megalomańskich *etc.* W liście do Woyciechowskiego z 27 marca 1830 roku pisał:

Nie mam ochoty, żeby we mnie masło owijano, tak jak się to z portretem Lelewela stało.

Gdy w liście do Woyciechowskiego z 22 września 1830 roku pisał o swoich sukcesach — radość i duma mieszały się z zakłopotaniem:

Rondo efektowne, Allegro mocne. O, przekłeta miłości własna! Ale jeżeli komu, to Tobie, egoisto, winien jestem zrozumenie o sobie; z jakim



166. *Noty w tłumok, wstążeczka do duszy, dusza na ramieniu i w dylizans* (22.09.1830). Dylizans (Piotr Michałowski, 1830–1831)

kto przestaje, takim się staje. [...] Mam szczerą chęć po cichu, nic nie mówiąc, zdecydować się wyjechać od soboty za tydzień, bez pardonu, mimo lamentów, płaczu, narzekania i padania mi do nóg. *Noty w tłumok, wstążeczka do duszy, dusza na ramieniu i w dylizans*. [...]

Żebym był jeszcze głupszy, myślałbym, że jestem na szczycie mojej kariery; tymczasem widzę, ile jeszcze mam przed sobą, a widzę to tym bardziej, iż żyję ściśle z pierwszymi artystami i wiem, czego każdemu nie dostaje. Ale aż mnie wstyd tylu banialuk, com popisał; pochwaliłem się jak dziecko albo jak ten, co czapka na nim gore i sam się zawczasu broni; zmazałbym, ale czasu nie mam drugiej pisać kartki; zresztą, możeś

jeszcze mego charakteru nie zapomniał, to sobie przypomnisz tego, co taki dziś, jak wczoraj, z tą różnicą, że z jednym faworytem, drugi nie chce rosnąć i nie chce.

Przejawem skromności była także skłonność do autoironii. Pisał np. w liście z 12 sierpnia 1829 roku do rodziny:

Jeżeli w gazetach mię tak wychłoscza, że nie będę mógł się więcej światu pokazać, zdecydowałem się malować pokoje, bo pędzlem przez papierek najłatwiej ciągnąć, a zawsze się jest synkiem Apollina.

Skłonność do autoironii była zresztą u Chopina fragmentem skłonności ogólniejszej. Jak wspominała Solange (Eigeldinger 1978/1980, s. 50):

Chopinowi [...] nie brakowało ironii.

Potwierdzał to Liszt (1852/1960, s. 74):

Umiejętnie władał wyrafinowaną ironią i dowcipem.

2.4.2. OTWARTOŚĆ CZY SKRYTOŚĆ

Kleczyński pisał o Chopinie (1879, s. 15):

[Chopin] mało komu pozwolił zajrzeć do swej duszy, mało przed kim się wywnętrzał.

Zwierał się kilku najlepszym przyjaciołom — także z tego, że ukrywa zwłaszcza własne cierpienia. W liście z 25 grudnia 1831 roku pisał do Woyciechowskiego:

Serio mówiąc, moje zdrowie nędzne; wesoły jestem zewnątrz, szczególniej między swoimi (swoimi nazywam Polaków), ale w środku coś mnie morduje — jakieś przeczucia, niepokoje, sny albo bezsenność — tęsknota — obojętność — chęć życia, a w moment chęć śmierci — jakiś słodki pokój, jakieś odrętwienie, nieprzytomność umysłu, a czasem dokładna pamięć mnie dręczy. Kwaśno mi, gorzko, słono; jakaś szkaradna mieszanina uczuć mną miota! Głupszym niż kiedy.

Podobnie jak w wielu innych wypadkach, szedł tutaj w ślady ojca, który pisał w jednym z listów z początku 1834 roku:



167. Pomnik Fryderyka Chopina w Łazienkach Królewskich w Warszawie (Wacław Szymanowski, 1926)

Tak zwany wielki świat, [...] widziany z bliska, jest bardzo mały, lecz trzeba go brać takim, jakim jest, i milczeć.

Skrytość stanowiła swego rodzaju uzupełnienie jego dyskrecji, o której była już wyżej mowa. Zauważył to Liszt — pisząc (1852/1960, s. 25):

Życzliwy dla innych, łatwy w pożyciu, zawsze równy i pogodny, umiejętnie ukrywał przed okiem innych poruszające go przeżycia wewnętrzne.

Potwierdza to Solange (Eigeldinger 1978/1980, s. 49):

Nie miał zwyczaju się zwierzać.

Pani Sand pisała — jak zwykle w sposób przejawiony (Tomaszewski 2010, s. 15 i 87):

Duchowe życie Chopina w niczym nigdy nie objawiało się na zewnątrz. [...] Nawet w kręgu najbliższych pozostawał zamknięty w sobie. [...] Zwiera się naprawdę jedynie swemu fortepianowi.

Jest to [...] najbardziej skryty z geniuszów.

Oczekiwanie, że wszystko, co mówimy o sobie innym, to najszczerze wyznania — jest dziecinadą; wiara, że tak jest, jak wtedy mówimy — to łatwowierność. Chopina drażniła bardzo taka dziecinada i łatwowierność. Pisał o tym Liszt (1852/1960, s. 27):

Ludzie, których z Chopinem łączyły bliższe i zażyłsze stosunki, mieli sposobność dostrzec w pewnych chwilach zniecierpliwienie i niechęć, jakie wywoływał w nim fakt, że nazbyt pochopnie wierzone mu na słowo.

Trzeba jednak pamiętać, że jest pewien rodzaj skrytości — mianowicie niemówienie innym, co o nich myślimy — który czasem niebezpiecznie zbliża się do hipokryzji, a więc

mówienia im czegoś przeciwnego względem tego, co o nich myślimy. Niestety korespondencja Chopina ujawnia, że niekiedy zbliżał się on bardzo do tej niebezpiecznej granicy — kiedy np. wdzięczył się do niektórych przedstawicieli arystokracji lub plutokracji, mimo że ich nie znosił.

2.4.3. WSPANIAŁOMYŚLNOŚĆ CZY PAMIĘTLIWOŚĆ

O wspaniałości Chopina pisała Solange. Liszt zauważył jednak, że wspaniałości zewnętrznej towarzyszyła wewnętrzna pamiętliwość (1852/1960, s. 104–105):

Chopin umiał szlachetnie wybaczać i w sercu jego nigdy nie pozostawał bodaj najłżejszy cień żalu do osób, które go uraziły; jednakże wszelkie urazy zapadały mu w duszę głęboko, zaszczipiając tam ferment głuchego bólu i wewnętrznych cierpień w takiej mierze, że nieraz przyczyna ich dawno zatarła się w pamięci, a artysta wciąż jeszcze odczuwał tajemną duchową udrękę.



168. Głowa Fryderyka Chopina (Stefan Kergur, przed 1949)

Wspaniałość można łączyć z pamiętliwością — i tak właśnie było zdaje się u Chopina.

3. UPODOBANIA

3.1. PREDYLEKCJE ARTYSTYCZNE

Chopin miał wyraźne upodobania nie tylko w dziedzinie muzyki, ale i w zakresie innych dziedzin sztuki.

Jeśli chodzi o literaturę — nie lubił Shakespeare'a,

natomiast cenił Voltaire'a (Tatar-kiewicz, s. 736) i przede wszystkim poezję polską, a zwłaszcza twórczość Mickiewicza. Liszt odnotowywał (1852/1960, s. 144):

Lubił słuchać nowych poezji, które przywozili do Paryża podróżujący Polacy, a jeśli słowa tych wierszy podobały mu się, niejednokrotnie podkładał pod nie melodie, które niesłuchanie szybko rozpowszechniały się w kraju, nieraz jako utwory nieznanego autora.

Zachwycił się architekturą gotycką. Na wnętrzu katedry św. Stefana w Wiedniu zareagował w liście z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego:

Nie da się opisać ta wspaniałość, ta wielkość tych ogromnych sklepień.



170. Stanąłem w najciemniejszej kącie u stóp gotyckiego filara (26.12.1830). Kolumny w katedrze św. Stefana w Wiedniu

Jeśli chodzi o malarstwo — od młodości chadzał na wystawy. Oto świadectwo z listu z 29 września 1825 roku do Białobłockiego:

Expozycje w Warszawie się zaczynają, tak w Ratuszu [*scil.* gdzie były urządzone wystawy], jak i w salach Uniwersytetu [*scil.* gdzie eksponowano m.in. współczesnych malarzy polskich].

Nie omijał też okazji, aby w odwiedzianych miastach obejrzeć galerie; odnotował m.in. wizytę w Grönes



169. Pomnik Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli (Józef Gosławski, 1955)



171. Nie da się opisać *ta wspaniałość, ta wielkość tych ogromnych sklepień — cicho było* (26.12.1830). Sklepienie w katedrze św. Stefana w Wiedniu



172. *Za mną grób, pode mną grób... Tylko nade mną grobu brakowało. Ponura rola mi się harmonia* (26.12.1830). Detal z nagrobka w katedrze św. Stefana w Wiedniu

Gewölbe w Dreźnie i w Galerii Wiedeńskiej.

Na obrazy patrzył oczyma muzyka. Pisał w liście z 14 listopada 1830 roku do rodziny:

Istnieją obrazy, na których widok zdaje mi się, że słyszę muzykę.

Pani Sand pisała karcąco o smaku Chopina (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 324):

Nie pojmuje ani malarstwa, ani rzeźby. Michał Anioł go przeraża. Rubens odstrasza. Nienawidzi [Delarcoix jako] malarza.

I wyjaśniała to z właściwą sobie pewnością siebie:

Wszystko, co mu się wydaje ekscentryczne — gorszy go. Zamyka się w ciasnym konwencjonalizmie.

Jakże jednak subtelny i «kruchy» Chopin mógł zachwycać się ich dziełami, wypełnionymi po brzegi przedstawieniami ciężkich, zwalających i zmysłowych postaci ludzkich?

Ważne świadectwo daje Solange (Eigeldinger 1978/1980, s. 45):

Podziwiał Rafaela, Perugina, Fra Angelica, Sassoferrato. Nie rozumiał ani Rubensa, ani Michała Anioła. O pierwszym mówił: „To malarz grubych pośladków”. O drugim: „Jego modele mają kolkę. Skręcają się w strasznych bólach”.

Dodajmy do listy ulubionych malarzy jeszcze Murilla i szkołę hiszpańską. W liście z 1 października 1848 roku do Grzymały pisał o właścicielu zamku w Stirling w Szkocji:

Piękne ma tutaj bardzo i liczne obrazy — Murilla i Hiszpanów wiele.

Uderzające są dwie rzeczy. Po pierwsze, na tej liście artystów od XIV do XVII wieku: Włosi Fra Angelico, Perugino, Rafael i Sassoferrato oraz Hiszpan Murillo — są to malarze obrazów głównie lub prawie wyłącznie (Fra Angelico) religijnych. Po drugie, postacie na ich obrazach są lekkie, wysmukłe, uduchowione. Należą do świata apollinijskiego, a nie dionizyjskiego.

Chopin w sztuce nie tolerował werystycznej orgiastyczności. Oto, co napisał o Augustie Clésingerze w liście z 8 czerwca 1847 roku do rodziny:

Na świecie paryskim [...] ten *mariage* [scil. Solange z Clésingerem] niedobre wrażenie zrobił — bo statua jego, co na ekspozycji była, wystawia kobietę naga w najindecentniejszej [scil. najnieprzyswoitszej] pozycji — tak, że aż *pour motiver sa pose* [scil. aby uzasadnić pozę] trzeba jej było przypiąć węża do nogi — tak się wykręca, że aż strach. Jest to po prostu obstalowana statua przez Mosselmana [...], wystawiająca jego metresę. Jego i innych *car c'est une femme entretenue très connue dans Paris* [scil. bo to kobieta lekkiego prowadzenia, bardzo znana w Paryżu]. Więc dziwię się, że młoda osoba, jak Sol[ange], pasjonowała się do sztukmistrza, co takie dzieła wulptyczne [scil. lubieżne], *pour ne pas dir* [scil. żeby nie powiedzieć] bezwstydne, wystawia. Ale w sztuce nie ma wprawdzie nic bezwstydnego — i istotnie wypuczony brzuch i piersi bardzo pięknie modelowane — zaręczam, że na przyszlą ekspozycję publiczność będzie oglądać pod postacią nowej statuy brzuch i piersi żony jego. Delaroche wszędzie swojej żony nieboszczki malował — a ten będzie zadeczek Sol[ange] z marmuru białego skulptował — *il est de cette force* [scil. to taki typ]. — Pani S[and] mi o nim ze wsi pisała: *il est hardi, lettré, actif et ambitieux* [scil. jest śmiały, wykształcony, czynny i ambitny] — to NIBY ZALETY!

[...] Wszyscy ją [scil. panią Sand] uwielbiają. [...] Tylko czasem nieprawdę mówi, ale to wolno romancierowi [scil. powieściopisarzowi].

List ten — co znamienne — jest rzadkim wypadkiem, kiedy Chopin wtrąca frazy francuskie w liście do rodziny w Warszawie.



173. Uczące się dzieci. Winieta z książki Ludwika Chopin-Jędrzejewiczowej *Podróż Józia z Warszawy do wód śląskich przez niego samego opisana* (Warszawa 1844)

kował się też chętnie małą córeczką pani Viardot, która z matką gościła Nohant w 1843 roku. Według słów pani Sand (Tomaszewski 2010, s. 99):

Dobry Chopin stale o Was [scil. o Solange i Maurycym] mówi i robi wszystko, żeby siebie i mnie rozerwać. [...] [Córeczka pani Viardot] tańczy, śmieje się, szczebiocze, mówi z Chopinem po polsku, z Françoise po berysońsku, a z Pistoletem sanskrytem.⁵

3.2.2. UPODOBANIA «DOMOWE»

Chopin przywiązywał ogromną wagę zarówno do stroju, w którym się pokazywał, jak i do miesz-

⁵ Dialektem berysońskim — czyli z francuskiej prowincji Berry — dziewczynka prawdopodobnie rozmawiała z Françoise, a więc pokojówką w Nohant; „Pistolet” zaś — to chyba imię miejscowego psa.

3.2. PREDYLEKCJE WITALNE

3.2.1. SKŁONNOŚCI OPIEKUŃCZE

Chopin lubił dzieci: skłonności opiekuńcze wyniósł z domu rodzinnego.

Wiadomo, że dawał wyraz swojej miłości do siostrzeńca.

Spędzał wiele czasu z dziećmi pani Sand: córką Solange i synem Maurycym. Opie-



174. Jutro w nocy jedziemy do Paryża za mieszkaniem (27.07.1842). Salon w mieszkaniu Fryderyka Chopina przy Square d'Orleans 9 w Paryżu

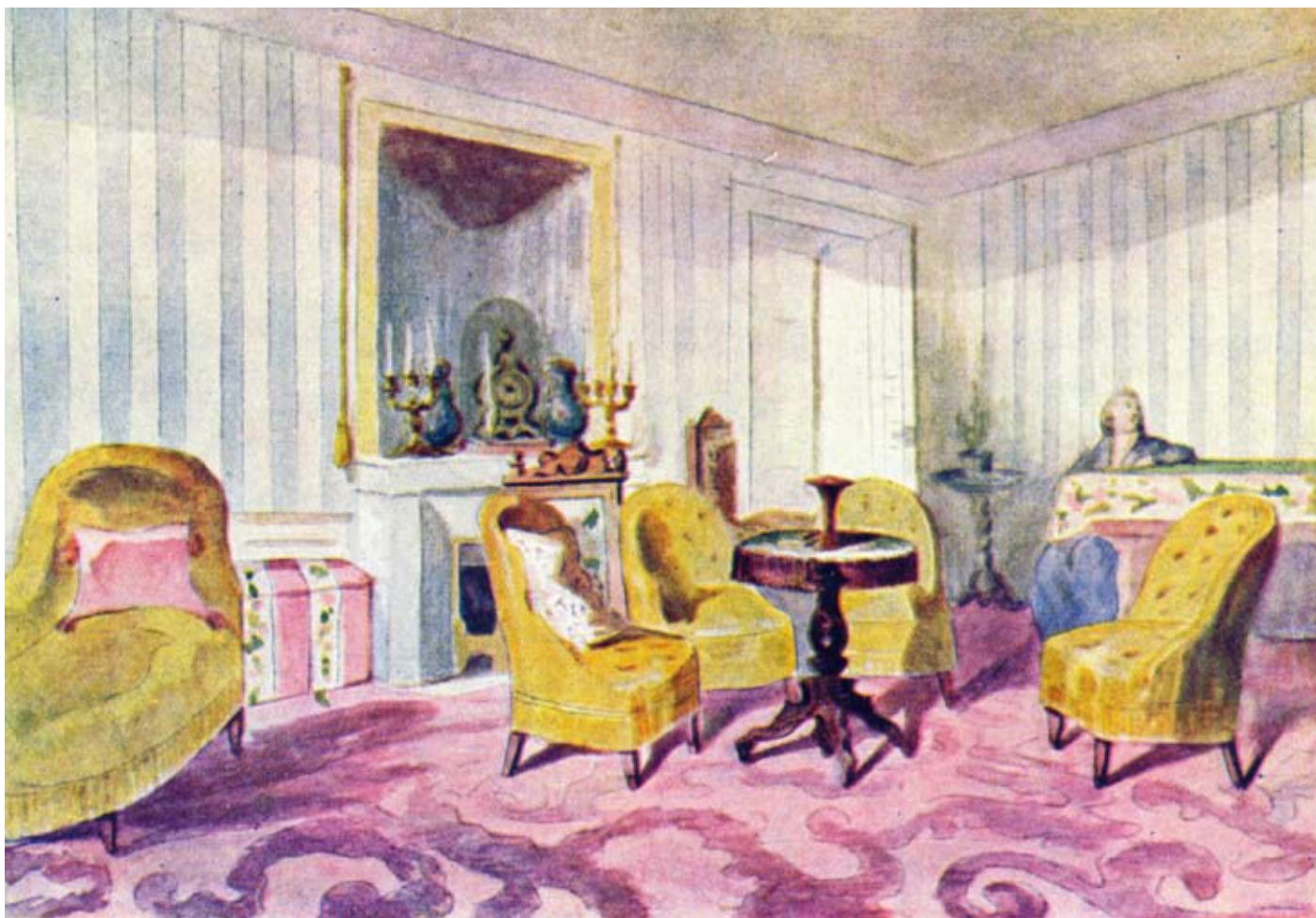
kania, w którym przebywał i gościł znajomych i przyjaciół.

Mieszkania Chopina były przestronne i zbytkownie — a przy tym ze smakiem (co przecież nie zawsze idzie w parze) — urządzone: stylowe meble, luksusowe dywany, eleganckie bibeloty. Do tego — ulubione kwiaty, fiołki (Liszt 1852/1960, s. 120): był wrażliwy na ich wygląd i zapach.



175. Każ w piątek bukiet fiołkowy kupić, żeby w salonie pachniało — niech mam jeszcze trochę poezji u siebie wracając (listopad 1848). Fiołki

Zajrzyjmy do salonu z ostatniego mieszkania Chopina przy Place Vendôme 12 — uwiecznionego przez Kwiatkowskiego. Przeważają w nim



176. Po długim szukaniu znalazł się bardzo drogi apartament, odpowiadający wszystkim wymaganiom warunkom — przy placu Vendôme nr 12 (17.09.1849). Ostatnie mieszkanie Fryderyka Chopina przy Place Vendôme 12 w Paryżu (Teofil Kwiatkowski, 1849)

barwy pastelowe: piaskowy (symbol rozsądku), różowy (symbol miłości) i szaroniebieski (symbol tęsknoty) — zlewające się na dywanie w lekki fiolet (symbol wyniosłości) niespokojnego wzoru. Nad kominkiem dwa trójświecowe kandelabry, dwa wazony i między nimi zegar.

Fortepian. Tuż obok na nóżce — w doniczce — może ulubione fiołki (symbol skromności). Cztery fotele przy pustym stoliku i empirowy szezlong: méridienne, a przy nim — zdaje się — ozdobna skrzynia.

Ściany obite pasiastą, jedwabną tkaniną. Drzwi — białe.

Wypożyczenie — jak wolno sądzić — przeniesione z mieszkania przy Square d'Orleans 9. Tyle że tam ściany ze wzorem z esów-floresów podobnych to tych, które tutaj są na dywanie — i na ścianie jakiś górski pejzaż, którego tutaj nie widać.

Czułby się tutaj swojsko — jak w swoich prywatnych apartamentach królewskich — Stanisław August. W ogóle obaj panowie — gdyby się mogli spotkać, najlepiej na Obiadach Czwartkowych — poczuliby do siebie na pewno sympatię...

Wiadomo, że Chopin — jak król Staś — zbierał sztychy. Marquis Astolphe de Custine pisał w liście z 18 marca 1837 roku:

Lubi Pan sztychy, posyłam więc Panu najładniejsze, jakie zdołałem znaleźć.

Mieszkanie musiało być — co zwyczajne u muzyka — ciche.

W jego listach są liczne wzmianki na ten temat — jeszcze z czasów, gdy nie stać go było, jak później, na większe apartamenty. Oto charakterystyczne zapiski z listów z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego i z 18 listopada 1831 roku do Norberta Alfonsa Kumelskiego:

Pokój mój [...] jest duży [...]. Cicho. [...]

Mam pokoik ślicznie mahoniowo umeblowany.

W liście z 4 października 1839 roku do Fontany upominał go:

Jeszcze raz [sprawdź mieszkanie], czy porządne, czy nie śmierdzi, czy nie brudno, czy sąsiadów nie taka moc, że się na przechód bez nich pójść nie może? Czy nie ma *korneta à piston* [scil. trąbki] w domu i tym podobnych rzeczy.

Jeśli chodzi o przyjemności kulinarne Chopina, to lubił mleko (i kakao); do przyjemności «ludycznych» Chopina należała m.in. gra w szachy.

3.2.3. UPODOBANIA «GOSPODARSKIE»

Zastanawiające: rodzice Chopina byli wyjątkowo zaradni. Ojciec, który nie miał żadnego formalnego wykształcenia, ze zwykłego oficjalisty, a potem guwernera, stał się nauczycielem w najbardziej renomowanych szkołach warszawskich. Prowadzona przez Chopinów (głównie przez Justynę) pensja miała opinię najlepszej w stolicy. Kondycja finansowa państwa Chopinów była stabilna: mogli sobie nawet pozwolić na udzielanie poważnych pożyczek swoim dobrodziejom — Skarbkom.

Tymczasem sytuacja finansowa Fryderyka od czasu wyjazdu z Warszawy nigdy nie była ustabilizowana. Spotykały go — jak pamiętamy — z tego powodu upomnienia ze strony kochającego, ale w tej sprawie nieustępliwego ojca.

Chopin w niektórych okresach życia na obczyźnie wcale nieźle zarabiał: głównie zresztą na udzielaniu lekcji, gdyż publikowanie kompozycji nie przynosiło zbyt wielkiego dochodu, a od publicznych — płatnych — koncertów w ogóle stronił. Z pewnością nie był jednak — w przeciwieństwie do rodziców — oszczędny. W tym jednym punkcie upomnienia ojcowskie nie odniosły pożądanego skutku. Fryderyk pisał np. w liście z połowy stycznia 1833 roku do Dominika Dziewanowskiego:



177. Głowa Fryderyka Chopina z pomnika w Żelazowej Woli (Stanisław Sikora, 1968)

Pięć lekcji mam dzisiaj dać; myślisz, że majątek zrobię: kabriolet więcej kosztuje i białe rękawiczki, bez których nie miałbyś dobrego tonu.

W liście zaś z 3 października 1839 dawał dyspozycję Fontanie:

Pójdź [...] do [...] mojego krawca na bulwarze i każ mu natychmiast zrobić [...] czarną, skromną, aksamitną kamizelkę, ale z malutkim jakimś nie krzyczącym deseniem, coś bardzo skromno-eleganckiego.

To już nawet wygląda nie na brak zmysłu oszczędności, lecz zwykłą rozrzutność... Chociaż kochający ojciec starał się to jakoś usprawiedliwić. Pisał w liście do syna z 7 września 1834 roku:

Masz już własne meble, zdaje się, nawet dość zbytkowne; rozumiem jednak, że nie mogłeś postąpić inaczej, ponieważ dajesz lekcje u siebie, a teraz — jak wszystkimi czasy — ludzie sądzą człowieka z pozorów.

Skądinąd nie jest wykluczone, że w pewnym okresie pobytu w Paryżu Chopin grał na giełdzie. Zdaniem Iwaszkiewicza (1955, s. 14–15, 142) przemawiałyby za tym zażyłe stosunki ze znanym z podejrzanych operacji finansowych Grzymałą oraz z francuskim bankierem Augustem Léonem; nawiasem mówiąc, obaj należeli do masonerii.

Może jednak winien był tylko Paryż: miasto «wymagające», drogie, a zarazem pociągające — dla każdego artysty. Chopin odnotował to w liście z 25 stycznia 1843 roku do Tomasza Nideckiego:

Wszyscy artyści [...] wolą będę klepać tutaj [tj. w Paryżu], jak porządnie żyć za granicą albo na prowincji.

Przyzwyczajenie Chopina do luksusu było tak wielkie, że nie miał szczególnych skrupułów, kiedy w okresie postępującej choroby — przy topniejących dochodach — jego niezmnijające się rachunki niby bez jego wiedzy pokrywała rosyjska księżna Natalia Obreskow i szkocka uczennica, panna Stirling.

Ciekawe, że brak zmysłu oszczędności łączył się u Chopina z ogromną pracowitością i szczodrością. Sam pisał o swojej pracowitości w liście z 18 września 1830 roku do Woyciechowskiego:

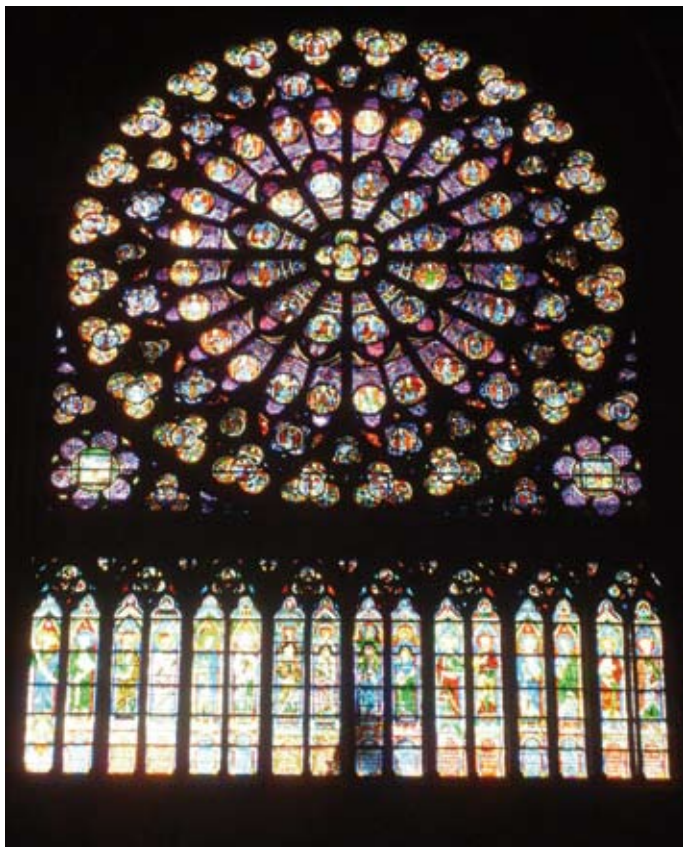
Przekonałem się, że jeszcze nie jestem z tych ostatnich wałkoniów i że potrafię pracować, kiedy potrzeba przymusi.



178. *Dziś piękna pogoda; siedzę w salonie i admiruję mój widok na cały Paryż: [...] Notre Dame (25.06.1849).* Katedra Notre-Dame w Paryżu

Potwierdzał to Mikołaj Chopin w liście do syna z września 1832 roku:

Widzę [...], że nareszcie poznałeś wszystkich czołowych artystów w sztuce, którą uprawiasz, i że możesz z nimi współzawodniczyć. Byłem tego pewien, znając Twoją pilność.



179. Witraż w katedrze Notre–Dame w Paryżu

Pochwalam Twój zamiar zaoszczędzenia czegoś i wybierania lepiej tych, którym możesz przyjść z pomocą. Zmartwiła mnie wiadomość o tym, jak Ci odpłacono za Tve dobre serce; widząc owego pana nie byłbym się tego po nim spodziewał; musiał chyba czytać J.J. Rousseau'a i z niego zaczerpnąć naukę niewdzięczności.

Nigdy też nie odmawiał pomocy finansowej będącym w potrzebie rodakom — jeśli tylko jego własny portfel nie był pusty.

Ojciec miał mu to za złe. Pisał w liście z 9 lutego 1835 roku:

Jak Twoje interesy? Czy zawsze masz tyle pijawek?

A w liście z 15 grudnia tego samego roku uzupełniał:

Ludzi, z którymi stykał się Chopin — ze względu na jego postawę wobec nich — można rozmieścić w obrębie trzech współśrodkowych kół.

W najobszerniejszym kole znaleźliby się ci, do których odnosił się z życzliwością; w węższym — ci, których darzył przyjaźnią; w najwęższym — ci, wobec których żywił miłość.

1. ŻYCZLIWOŚĆ

Liszt bardzo chwalił Chopina, że był „życzliwy dla innych” i „łatwy w pożyciu” (1852/1960, s. 25). Pisał (Liszt 1852/1960, s. 78–79):

Posiadał on ów wrodzony dar serdeczności polskiej, która nie tylko podporządkowuje gospodarza prawom i obowiązkom gościnności, lecz ponadto każe mu zrezygnować całkowicie z pamiętania o własnej osobie, by myśleć tylko o życzeniach i przyjemności odwiedzających.

Podobną opinię miała o nim pani Sand (Tomaszewski 2010, s. 87 i 16):

Jest [...] zawsze najmiłszy [...]

[Kieruje się] najszlachetniejszym spłotem uczuć.

Potwierdzała to Solange (Tomaszewski 2010, s. 16):

[Cechowało go] niezachwiane oddanie [innym].

Etycznym fundamentem tej życzliwości była nieposzlakowana prawość Chopina.

Kwiatkowski ujął to lapidarnie (Tomaszewski 2010, s. 16):

Był czysty jak łąka.

W kręgu życzliwości Chopina znajdowało się niemal całe otoczenie. Wyjątki — były. Zdarzało się, że sympatię wobec niektórych zastępowała antypatia — trudno jednak podzielić opinię pani Sand (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 312), że świadczyło to o zmienności nastawienia wobec innych. Nastawienie wstępne było zazwyczaj pozytywne; zachowanie go w obliczu ewidentnie negatywnych faktów świadczyłoby po prostu o dogmatycznej ślepotie, która Chopinowi była całkowicie obca. Trudno być serdecznym wobec wydawców, którzy najchętniej wydawaliby dzieła Chopina z zyskiem... wyłącznie dla siebie.

Bywa, że życzliwość przyjmuje postać karykaturalną: natrętnego narzucania się innym ze swymi «usługami». W liście z 4–9 września 1848 roku do Grzymały Chopin skarżył się na takie natręctwo:

Brzydko na dworze, i zły jestem, i smutno mi, i nudzą mnie ludzie swoimi zbytnimi opiekami.

2. PRZYJAŹŃ

Kilkunastoletni Chopin zadeedykował Fontanie wierszyk, który zaczyna się od słów (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (red.), s. 55):

Rzadką jest przyjaźń prawdziwa,

Skąpo swych darów udziela,

Co za szczęścia ten używa,

Kto mógł znaleźć przyjaciela.

W *Słowniku języka polskiego* Lindego pod hasłem „przyjaźń” Chopin mógł przeczytać (1807–1815, t. IV, s. 640–641):

Sprzyjanie, [...] zachowanie dobre z kim, nakładanie poufałe. [...] [Przyjaźń] interes cudzy w nasz przestacza.

To „sprzyjanie” mogło mieć oczywiście różne stopnie — i Chopin miał tego pełną świadomość.

Wśród jego przyjaciół byli — najliczniejsi — tacy, wobec których jego przyjaźń była odpowiedzią na uwielbienie (wobec Chopina lub wobec tego, co było mu drogie) z ich strony; tacy, z którymi rozumiał się bez słów; tacy wreszcie, z którymi po prostu mógł „westchnąć” (zob. list z 25 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego).

Przykładem pierwszego typu przyjaźni była przyjaźń z markizem de Custine. W jednym z listów do Potockiej Chopin pisał o nim (Chopin 1949, s. 307):



180. *Nigdy przyjaźń nie była wierniejsza i mniej mająca nadziei jak moja* (Astolphe de Custine, 15.11.1839). Markiz Astolphe de Custine

Wczoraj de Custine mię odwiedził. Pocciwy! Jego zaciekawia nasza muzyka narodowa. Moją muzykę to już zna i prosił mię, żeby dziś grał mu dzieła co największych twórców polskich. Grałem mu com znał i umiał. Gdym skończył, to on mi na to, że w dziełach wszystkich tamtych twórców nie dostrzega tego, że to są narodowe polskie dzieła [...]. O moich kompozycjach powiedział, że są wcale inne niż dzieła Francuzów, Niemców i Anglików. I mówił, że ode mnie polska muzyka się zaczyna.

Musiała być to wielka przyjaźń, skoro markiz pisał do niego w liście z 30 czerwca 1836 roku:

Jest Pan jedyną osobą, którą upoważniam do przyjazdu do Saint-Gratien [*scil.* posiadłości markiza], kiedy zechce i bez uprzedzania mnie o tym.

A w rok później, wiosną 1837 roku pisał do Chopina z niepokojem:

Jest Pan chory; a co gorsza, może Pan rozchorować się znacznie poważniej. Dochodzi Pan do kresu udręki duszy i cierpien ciała; gdy troski serca zmieniają się w chorobę, jesteśmy straceni; chodzi o to, by temu u Pana zapobiec. Nie staram się Pana pocieszyć, szanuję Jego uczucia, których zresztą jedynie się domyślam, lecz pragnę, by pozostały uczuciami, a nie przeszły w cierpienia fizyczne. Jest obowiązkiem żyć, gdy tak jak Pan, ma się w sobie źródło życia i poezji; niech Pan nie traci tego skarbu i nie traktuje lekko dobrego Boga, LEKCEWAŻĄC jego najcenniejsze dary. Byłaby to zbrodnia nieprzebaczalna, gdyż sam Bóg nie zwróci przeszłości zmarnowanej dobrowolnie przez Pana. [...] Czy w Paryżu zatrzymują Pana pieniądze? Jeśli tak, mogę je Panu pożyczyć; zwróci mi je Pan później, a jednak przez te trzy miesiące wypocznie Pan!!! Jeśli Pan odczuwa brak miłości, proszę pozwolić działać przynajmniej przyjaźni; żyj dla siebie i dla nas; zdąży się Pan jeszcze wzbogacić. [...] Niepokój ducha będzie Pana prześladował w samotności, to prawda, lecz wypoczynek fizyczny udzieli się duszy, a skrzydła talentu uniosą Pana ku światom, które pozwalają zapomnieć o naszym. Wyzwól się Pan z rutyny swego życia paryskiego; u mnie czeka na Pana okazja trudna do znalezienia: miesiąc życia na wsi w odpowiednich warunkach, potem podróż ku brzegom Renu.

Przykładem drugiego typu przyjaźni była przyjaźń z Białołockim i Woyciechowskim. W liście z 20 czerwca 1826 roku do tego pierwszego pisał:

Nie spodziewaj się w tym liście zwykłych imieninowych komplementów, owych uczuć, wymarzeń, wykrzykników, apostrof, patetycznych części, i tym podobnych bzduranin, dubów, andronów i bredni [...]; ale kogo jedenastoletnia wiąże przyjaźń [...], nie potrzebuje listów z komplementami pisać, bo nie napisze nigdy tego, co by chciał.

Natomiast w liście z 18 września i z 22 września 1830 roku do tego drugiego Chopin pisał:

[Chciałbym z Tobą] gadać, jak się to mówi wtenczas, kiedy ukontentowanie zamknie przystęp wszystkim zimnym, wymuszonym wyrazom i serce jedno z drugim jakimś boskim rozmawia językiem. [...]

Ja Cię rozumiem, Twojego ducha przenikam i... uściśnijmy się, bo już nie można więcej mówić.

Takie pozajęzykowe porozumienie „boskim językiem” łączyło go także z Heinem, który pisał o Chopinie (Tomaszewski 2010, s. 18):

Gdy siada do fortepianu i improwizuje, wydaje mi się, że odwiedził mnie ktoś bliski.

Tak to spointował Liszt (1852/1960, s. 81):

Rozumieli się z półsłowa i półdźwięku.

Była to więc przyjaźń umysłów — nie serc. Solange ujęła to może zbyt ostro (Eigeldinger 1978/1980, s. 45):

[Heine] odstręczał [...] [Chopina] swoim żydowskim cynizmem, ale [...] [jego] śliczne wiersze go zachwycaly, a piekielna inteligencja — bawiła.

Niekiedy przyjaźń jako odpowiedź na uwielbienie łączyła się z radością płynącą z obcowania intelektualnego z przyjacielem. Tak było w wypadku Delacroix. Ten ostatni w liście z 30 maja 1842 roku do pani Sand (Sydow (red.) 1955, t. II, s. 63):

Najmilsze dla mnie rozrywki, to włócząc się po ogrodzie rozmawiać [z Chopinem] o muzyce, a wieczorem w kącie salonu słuchać jej, kiedy to sam Bóg muzyką zstępuje na jego boskie palce.

Byli też — mniej liczni — przyjaciele «na życie i śmierć». Do takich przyjaciół zwracał się w listach *per* „Życie moje!”, co należy chyba rozumieć w ten sposób, że byli to przyjaciele,

dla których się żyło i było się gotowym oddać własne życie. O tym najwyższym stopniu przyjaźni Chopin tak pisał w liście z 18 września 1830 roku do Woyciechowskiego:

Często kto sobie chce polepszyć, pogarsza. A ja myślę, że ja u Ciebie niczym sobie ani polepszyć, ani pogorszyć nie potrafię. Sympatia, jaką mam dla Ciebie, zmusza nadnaturalnymi środkami serce Twoje do uczucia podobnej sympatii. Ty nie jesteś panem tego, co myślisz, ale ja jestem panem, a nie dam się porzucić tak, jak się dają opuścić drzewa tej zieloności, co im cech, wesołość, życie nadaje.

Przykładem tego typu przyjaźni — *nb.* zadzierzgniętych wyłącznie z Polakami — była przyjaźń z kolegą szkolnym i przedzgonnym swoim spowiednikiem, księdzem Aleksandrem Jełowickim, oraz z Norwidem.

3. MIŁOŚĆ

Nie da się chyba opisać — rzeczowo, beznamiętnie — miłości.

Dwie rzeczy, co prawda, są tutaj pewne.

Po pierwsze: miłość zasadniczo (z wyjątkiem miłości między matką i córką oraz między ojcem i synem) jest stosunkiem między mężczyzną a kobietą. Kiedy mężczyzna, jak często Chopin, zwraca się do innego mężczyzny bezpośrednio lub w liście „Kochanie moje!”, albo mówi lub pisze, że go kocha, to chodzi mu zwykle o przyjaźń — nie miłość *sensu stricto*.

Po drugie: składnikiem miłości jest przyjaźń — albo, jak to ujął lepiej stary Linde w swoim *Słowniku*, miłość jest wyższym stopniem przyjaźni (Linde 1807–1815, t. III, s. 114–115):

Miłowanie, kochanie, lubowanie [...]. Czucie mocniejsze nad przyjaźń, żywsze i czulsze niż wdzięczność.

Wszystko pozostałe — co da się powiedzieć o miłości — opatrzone musi być koniecznym bemolem niepewności,

z wyjątkiem może tego, że miłość nie może obejść się bez czegoś, co nazywa się „tkliwością”. Owa tkliwość może się zresztą wyrażać w różny sposób — od tkliwych myśli i pełnych uwielbienia spojrzeń po tkliwe przytulenie czy zespolenie cielesne — ale zawsze jest pragnieniem stałej bliskości kochających się osób.

Daje to podstawę do wyróżnienia miłości «czystej», rodzinnej, namiętnej...



181. *Ja już, może na nieszczęście, mam mój ideał* (30 .10.1829). Konstancja Gładkowska (Anna Jaxa–Chamcówna, 1969)

Przykre losu spełniasz zmiany
Ulegać musisz potrzebie.
Pamiętaj, niezapomniany,
Że w Polsce kochają Ciebie.

Ażebym 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.

3.1. MIŁOŚĆ «CZYSTA»

Miłością «czystą» w życiu Chopina była z pewnością młodzieńcza miłość do niebieskookiej blondynki, Konstancji Gładkowskiej. Sam zresztą o tym pisał, nie pozostawiając co do tego wątpliwości. Czy była to miłość z wzajemnością?

Konstancja napisała 25 października 1830 roku w *Sztambuchu* Chopina (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (red.) 2009, s. 419 i 422):



182. *Dzień Bożego Narodzenia. Niedziela rano. Przeszłego roku o tym czasie byłem u Bernardynów* (26.12.1830). Kościół św. Anny w Warszawie

Ale tutaj „kochać” znaczy tylko tyle, co „podziwiać”. Nieprzypadkowo przy ostatnim wierszu znalazł się dopisek zrobiony ręką Chopina: „Mogą”. Nawiasem mówiąc ta «czysta» miłość Chopina do Gładkowskiej trwała jeszcze po jej



183. *Pokoju [scil. spokoju] nie mam, chyba, jak sobie [...] otworzę widok [kolumny] Króla Zyg[munta]* (26.12.1830). Kościół św. Anny i Kolumna Zygmunta w Warszawie (połowa XIX w.)



184. Maria Wodzińska (autoportret, ok. 1835)



185. *W sobotę, kiedy Pan nas opuścił, wszyscy chodziliśmy smutni, z oczami pełnymi łez* (Maria Wodzińska, wrzesień 1835). Fryderyk Chopin (Maria Wodzińska, 1836)

ślubie. Świadczą o tym słowa Ludwiki Chopinówny z listu do brata:

Piszesz, że twoje amory tu. [...] Dziwię się, jak można być tak nieczułą. Pałac widać miał [dla Gładkowskiej] większe powaby; ale Tyś źle interesu robił; ale dobry gust, czucie! Ach, czucie! Ale widać tylko w śpiewie, na Tobie dowód!

Postać miłości «czystej» miała zapewne uczucie Chopina do pewnej „paryżanki”, „wnuczki pewnego sławnego mistrza”, którą wspomina pani Sand (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 310).

Miłością «czystą», ale z widokami, jak się okazało złudnymi, na coś więcej, była miłość do Marii Wodzińskiej.

Była to miłość wzajemna. Czuje się to w słowach Marii,

„wiernej sekretarki”, z listu z 25 stycznia 1837 roku do Chopina:

Mama [mnie] połajała, a więc ja dziękuję, ślicznie dziękuję, a jak się zobaczymy, to jeszcze ładniej podziękuję.

I dalej po francusku:

Mam nadzieję, że nie trzeba powtarzać zapewnienia o uczuciach Pańskiej wiernej sekretarki.

Miłość ta padła ofiarą zimnych «kalkulacji» rodziców Marii, ale pamięć o zaręczynach nie wygasła ani u Chopina, ani u Wodzińskiej. Fryderyk do końca życia przechowywał listy od Marii, opatrzywszy je znamienym napisem: „Moja bięda”. Maria do końca życia grywała utwory Fryderyka tak, jakby im chciała dać inskrypcję: „Nasza bięda”.

We *Wspomnieniach* Antoniego Wodzińskiego, bratanka Marii, jest wzmianka o tym, jak Teofil Lenartowicz zareagował na jedno z wykonan *Etiudy As–dur* op. 25 nr 1, którego słuchał we Florencji w 1868 roku (Mirska 1949, s. 214):



186. *Proszę wierzyć w przywiązanie, które żywi dla Pana cała nasza rodzina, w szczególności zaś najgorsza Jego uczennica i przyjaciółka lat dziecinnych* (Maria Wodzińska, 1837). Pakiecik z listami od Marii Wodzińskiej

Kiedy nagle milknie fortepiano,
Zda mi się, że mnie drugi raz wygnano...
Z Ojczyzny mojej... I żal serce bierze.

3.2. MIŁOŚĆ RODZINNA

Oczywiście udziałem Chopina była również miłość rodzinna: do — i ze strony — matki, oraz do — i ze strony — siostr, zwłaszcza Ludwiki. Nie jest wykluczone, że żywił też coś w rodzaju miłości ojcowskiej do dzieci pani Sand, a znów miłość pani Sand (w pewnej fazie) i panny Stirling do niego miała odcień miłości matczynej.



187. *Moje Szkotki pocziwie [...]. Trzeba fizycznego jakiego attrait, a za bardzo do mnie podobna ta, co nieżeniata. Jakże się z sobą samym całować* (30.10.1848). Jane Wilhelmine Stirling z siostrzenicą Fanny Elgin, fragment (J.–J.–M.–A. Devéria, ok. 1842)

3.3. MIŁOŚĆ NAMIĘTNA

A jak było z miłością namiętą?

Mówi się, że łączyła ona Chopina z panią Sand i z Delfiną Potocką. Obie panie skądinąd uchodziły za... uwodzicielki.

Panuje też opinia, że to nie Chopin dążył do zdobycia George Sand, lecz ona sama jego zdobyła. Świadczą o tym wymownie pierwsze wrażenia Chopina po spotkaniu, które miało miejsce w końcu października 1836

roku. Pisał o tym w liście do rodziców (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 277):

Poznałem wielką znakomitość, panią Sand, ale twarz jej niesympatyczna, nie podobala mi się: jest w niej coś odpychającego.

Tymczasem pani Sand robiła odtąd wszystko, by być jak najbliżej Chopina i zjednać sobie także jego przyjaciół. Bywała na wszystkich wieczorach z udziałem Chopina, a już w liście z 28 marca 1837 roku pisała do Liszta:

Maria [d'Angoult] powiedziała mi, że można oczekiwać Chopina; powiedz mu Pan, że [...], go uwielbiam.

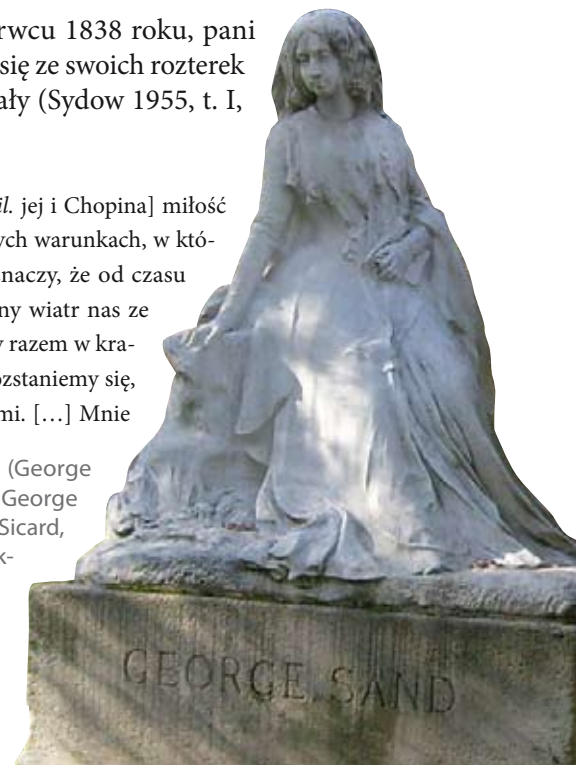
Do Marii d'Angoult pisała z kolei w liście z 3 kwietnia 1837 roku:

Powiedz [...] Chopinowi, że otaczam go czcią bałwochwalczą.

Po roku, w czerwcu 1838 roku, pani Sand tak zwierzała się ze swoich rozterek w liście do Grzymały (Sydow 1955, t. I, s. 315–316):

Sądzę, że nasza [scil. jej i Chopina] miłość może istnieć tylko w tych warunkach, w których się zrodziła, to znaczy, że od czasu do czasu, gdy pomyślny wiatr nas ze sobą połączy, wzlecimy razem w krainę gwiazd, a potem rozstaniemy się, by znów stąpać po ziemi. [...] Mnie

188. *Uwielbiam Pana* (George Sand, 1838). Pomnik George Sand (François-Léon Sicard, 1905) w Ogrodzie Luksemburskim w Paryżu





189. *Mieszkać będę [...] w najpiękniejszej w świecie okolicy: morze, góry, co chcesz. [...] W starym, ogromnym, opuszczonym, zrujnowanym klasztorze kartuzów* (3.12.1838). Klasztor kartuzów w Valldemossie (Jean Joseph Bonaventura Laurens, 1840)

odpowiadałoby najbardziej, gdyby nasz poemat mógł ułożyć się tak, żebym ani ja nie wiedziała nic, absolutnie nic o jego życiu PRAKTYCZNYM, ani on o moim i żeby on żył według własnych zasad religijnych, światowych, poetyckich, artystycznych. [...] Nie wątpię, że człowiek staje się lepszy, gdy kocha miłością wzniosłą, i że nie tylko daleki jest od grzechu, ale przeciwnie, zbliża się do Boga, który jest źródłem i ogniskiem tej miłości. Może powinien pan użyć tego, drogi Panie, jako ostatecznego argumentu, by mu wszystko dobrze wytłumaczyć; w ten sposób niczym nie urażając jego pojęć o obowiązku, o poświęceniu i o ofierze religijnej, przyniosłby Pan ulgę jego sercu.

A do samego Chopina jesienią tego roku pisała:

Kochaj mnie, drogi aniele, szczęście moje najdroższe. Kocham Cię.



190. Fryderyk Chopin (George Sand, 1841)

Tymczasem Heine tak skwitował relację między Chopinem a panią Sand (Iwaszkiewicz 1955, s. 187):

Ten wielki muzyk i pianista był przez długi czas jej CAVALIERE SERVENTE.

Z kolei Delfinę Potocką Zygmunt Krasiński nazywał dosadnie „Don Juanem w spódnicy”.

Chopin wobec kobiet — nawet z ludu — był pełen galanterii. Niektórzy uważali na tej podstawie, że jest kochliwy. Ale na pewno nie był uwodzicielem.

Wiele wskazuje na to, że — podobnie jak w wypadku Wodzińskiej — Chopin miał w wypadku pani Sand nadzieję, że na miłości «czystej» się nie skończy. Być może — jak niektórzy sugerują — wyobrażał sobie, iż stworzy z nią prawdziwy, wspólny dom. Znamienne jest, że w kontekście panny Stirling napisał, że nie może związać się z kobietą i jej unieszczęśliwić — jako człowiek ciężko chory, a więc niedający jej oparcia życiowego. Otóż w stosunku do pani Sand nie musiał mieć podobnych obiekcji. Miała już dwójkę dzieci (które zresztą się do Chopina przywiązały), sytuację finansową, zdaje się, stabilną, była znana nie tylko z «męskich» manier, ale i z «męskiego» charakteru — nie potrzebowała więc oparcia w żadnym sensie.

Jak wspominała Hoffmannowa — w Potocką, którą poznał 17 listopada 1831 roku, „patrzył [...] zawsze jak w bóstwo” (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 420). Ale to jest znamiennym już «czystej» miłości. W liście z 19 kwietnia 1847 roku do rodziny pisał:

Pani Delfina Potocka (którą, wiecie, jak kocham) miała być [...] u mnie.

Ale tutaj znów „kocham” w stosunku do Delfiny znaczy u Chopina tyle, co u Gładkowskiej w stosunku do niego.

Są tacy, którzy uważają, że co najmniej w pierwszych miesiącach bliższej znajomości Chopina i pani Sand była to



191. *Bóg Cię strzeż, kochany p. Chopin. Do zobaczenia, najpóźniej w początkach października* (Delfina Potocka, 16.07.1849). Delfina Potocka (ok. 1830)

miłość spełniona; niektórzy nawet posuwają się do oskarżeń, że pani Sand wyniszczyła Chopina fizycznie (i psychicznie). Być może zresztą była ona dla niego jak Paryż i jego nocne, salonowe życie. Po wyciszeniu pierwszej namiętności było mu pewnie z nią coraz trudniej: okazało się, że nie jest to jego ideał — ani w ogóle ideał, lecz kobieta co prawda niepospolicie inteligentna, lecz przy tym często wulgarna i zawsze interesowna, a to były cechy Chopinowi co najmniej obce. Mimo to przez wiele lat nie mógł się z tego związku



192. *Jutro jedziemy do Nohant* (21.05.1839). Pałac George Sand w Nohant (Pierre Blanchard, 1870)

wyzwolić. Trzymało go w nim poczucie odpowiedzialności za panią Sand i jej dzieci. Zaufajmy Chopinowi, gdy pisał w liście z 12 grudnia 1845 roku do rodziny:

Nie wierzcie nigdy złym pogłoskom, bo dużo ludzi na świecie, którzy szczęścia widzieć nie mogą spokojnie.

Po dramatycznym zerwaniu znajomości napisał w liście z 26 grudnia 1847 roku do siostry Ludwiki:

Nie żałuję, że pomógł jej osiem lat znieść najdelikatniejszych w jej życiu, wtenczas, kiedy córka rosła, a syn się przy matce chował; nie żałuję wszystkiego, com zgryzł. [...] Co było, a nie jest, nie pisze się w rejestr. Pani S[and] nie może mieć dla mnie, tylko dobre wspomnienie w duszy, jak się kiedyś obejrzy za sobą.

CZĘŚĆ III

ŚWIATOPOGLĄD

*Życie — czyż zgonu chwilką?
Młodość — czyż dniem siwizny?
A ojczyzna — czy tylko
Jest tragedią ojczyzny?*

Cyprian Kamil Norwid
„Tymczasem”

Jak pamiętamy — Chopin wyniósł ze środowiska Liceum i Uniwersytetu Warszawskiego realizm praktyczny i zdroworozsądkową niechęć do egzaltowanej spekulacji dotyczącej istoty wszechświata i romantycznego mesjanizmu rojącego o naprawie całej ludzkości. POSTAWA Chopina wobec innych była pełna życzliwości i dobroci; uważał, że DOBRZE JEST, jak ludzie są wobec siebie życzliwi i dobrzy; jednakże — inaczej niż mesjaniści — szukanie uniwersalnej recepty na to, aby wszyscy ludzie STALI SIĘ wobec siebie życzliwi i dobrzy, uważał za skazane z góry na niepowodzenie.

O towiańszczyźnie mówił bez ogródek w liście z 23 marca 1845 roku do Witwickiego:

Czy można większego wariactwa?

Odstępowała go dodatkowo od mesjanistów mętność języka, w którym wyrażali swoje spekulacje.

Podobne stanowisko w Uniwersytecie Wileńskim zajmował Dowgird. Swoją pozycję metafizyczną wyrażał w języku maksymalnie precyzyjnym; odstępstwo od zasady ścisłości tolerował jedynie w metaforycznych puentach, stanowiących swego rodzaju *résumé* wieńczące wywody przeprowadzone zgodnie z tą zasadą.

Chopin — niestety — w zakresie deklaracji metafizycznych pozostawił w większości same takie puenty. Nadawał im zazwyczaj postać skondensowanej facecji własnej produkcji, często z pozoru paradoksalnej, lub wykorzystywał gotowe formuły, zaczerpnięte z dobrze sobie — jak się okazuje — znanej «księgi» przysłów polskich.

Czego te sentencje były streszczeniami, może być jedynie przedmiotem mniej lub bardziej prawdopodobnych hipotez. Warto jednak takie hipotezy zwerbalizować — zwłaszcza że stopień ich uzasadnienia wydatnie wzrasta w sieci wzajemnych powiązań.

1. ŻYCIE

1.1. NIEPEWNOŚĆ

Oto jak szyderczo wyraził Chopin «fundament» swego światopoglądu w liście z 25 września 1830 roku do Fontany:

TERE BZDERE KUKU. Oto największa prawda na świecie.

Tutaj nie ma wątpliwości: chodziło mu o to, że — nie ma nic pewnego w naszym życiu.

Ten epistemologiczny punkt wyjścia ma wymowę pesymistyczną. Blisko stąd do tezy już nie epistemologicznej, lecz ontologicznej — o absurdalności egzystencji.

1.2. PRZEMIJANIE

Pogłębia takie wrażenie to, co Chopin — już własnymi słowami — mówi o nieuchronności przemijania w listach z 27 października 1841 roku do Fontany i z 30 listopada 1848 roku do Grzymały:

Zresztą [...] czas ucieka, świat mija, śmierć goni. [...]

Świat mi ten jakoś mija, zapominam się, nie mam siły.

Połączmy obie frazy, uzupełnijmy elipsy, odpersonalizujmy i — gdzie trzeba — zaryzykujmy interpretację. Otrzymamy myśl następującą:

Czas ucieka. Nasze życie mija — nie zawsze zgodnie z naszymi zamiarami. Na dodatek — wypadają nam z pamięci szczegóły planu życiowego, który chcieliśmy realizować. Czujemy jednak, że śmierć nas goni. W miarę upływu czasu coraz trudniej przychodzi nam to znosić.

Ulgę przynosi jedynie zapomnienie. W liście z 10 lutego 1848 roku do siostry Ludwiki pisał:

Czas wielki doktor.

Najpierw — jak pisał o tym Chopin w liście z 18 listopada 1831 roku do Kumelskiego — zapomnienie przypomina coś w rodzaju pamięciowego zamazania minionych zdarzeń:

Nieraz jak wieczorem przeglądam listy albo wpisuję co w ów sztabuch i zajrzę do litanii, zdaje mi się, że te wszystkie przypomnienia snem; nie dają wiary temu, co istotnie się działo.

W miarę upływu lat staje się zupełnym wymazaniem z pamięci „tego, co istotnie się działo”, obejmując coraz więcej spraw i coraz dłuższe okresy życia. W liście z 12 sierpnia 1829 roku do rodziny przytaczał z aprobatą opinię swego przyjaciela — Romualda Hubego:

Hube powiada, że człowiek nigdy zwyczajną drogą i podług założonego przez siebie planu nie dojdzie do niczego; trzeba coś losowi zostawić.

1.3. NADZIEJA

Chopin jednak w liście z 27 października 1841 roku do Fontany uzupełnia swoją metafizyczną wizję życia tak:

Będzie to jakoś — moje stare przysłowie.

Jak to rozumieć?

Tak może mówić ktoś, kto patrzy na swoje życie optymistycznie i nie zniechęca się chwilowymi przeciwnościami

losu. Wtedy dewiza „Będzie to jakoś” staje się wyrazem nadziei.

Ale dewiza ta może prowadzić przez życie także kogoś, kto się stale lęka o to, co nadejdzie, i kogo to wezwanie ma uspokajać.

Jak było w wypadku Chopina?

Chodziło mu raczej o to pierwsze: bliższy był bowiem chyba racjonalnej nadziei niż irracjonalnej otuchy.

Może jednak wymowa tych słów zmieniała się z upływem lat i tego, co miał naprawdę na myśli Chopin, nigdy się już nie dowiemy?

2. WIARA

Jest coś, co wzmacnia interpretację racjonalną: wiara.

Są ludzie, u których wiara do tego stopnia prześwieśla życie — że widać ją niemal w każdym ich zachowaniu i działaniu. Są tacy, u których jest co prawda czynnikiem istotnym, ale — jak to często bywa z istotą — tak głęboko ukrytym, że inni, obcy, nie mają nawet pośredniego dostępu do tych rejonów psychiki.

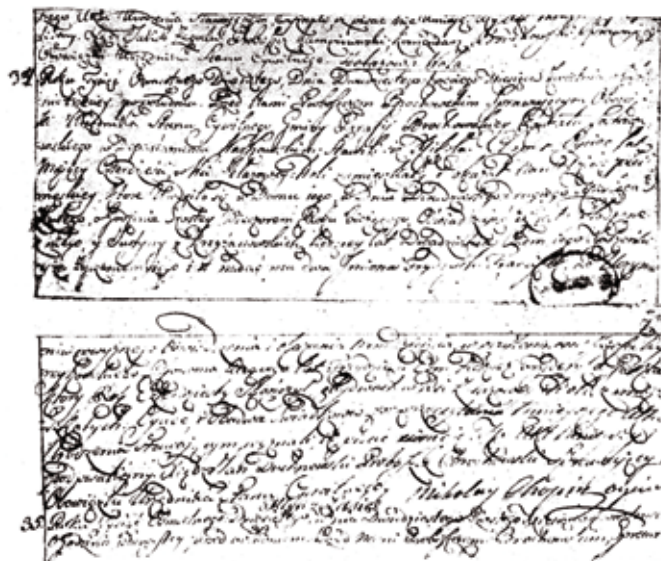
Matka Chopina i siostra Ludwika — na pewno należały do tych pierwszych. Sam Chopin na pewno do nich nie należał.

Czy należał do drugich?

Wiara religijna jest wielowarstwowa: zawiera warstwę dogmatyki (a w niej wątek etyczny i wątek eschatologiczny), warstwę rytuału (splcioną genetycznie z tradycją) i warstwę instytucji... Ludzie wierzący zanurzeni są w różnym stopniu w różnych kombinacjach tych warstw. Dochodzą jeszcze różnice postaw wobec religii: od jej głoszenia i ścisłego przestrzegania do całkowitego odrzucenia i zwalczania.

Dusza Chopina odległa była na pewno w tym zakresie od krańcowości. Inaczej co prawda sądziła pani Sand (1859/1968, s. 348):

Chopin [...] bardzo przywiązany do religii katolickiej, mówił o mnie [...]: „Ba! Ba! Jestem całkowicie [...] [pewien], że ona kocha Boga!”



193. Akt chrztu Fryderyka Chopina w kościele św. Rocha w Brochowie

Z powodu osobistych kolei życia — nie jest ona jednak w tej sprawie wiarygodnym świadkiem. Z innych względów



194. Modlitewnik francuski *Petit paroissien dédié aux dames* (Paryż, przed 1837, Alphonse Giroux et Cie), подарowany w 1837 roku przez Chopina Józefie z Wodzińskich Kościelskiej



195. Dedykacja na modlitewniku francuskim podarowanym Józefie z Wodzińskich Kościelskiej: „Proszę i za mnie westchnąć. F.Ch. Paris 1837”

— nie jest takim świadkiem ksiądz Jełowicki, który w liście do Ksawery Grocholskiej przedstawił Chopina jako człowieka całkowicie obojętnego w sprawach wiary, i sobie samemu przypisał zasługę nawrócenia go w godzinie śmierci. Jedyne może, w czym nie rozmijał się z prawdą, to to, że Chopin był skłonny traktować spowiedź nie jako sakrament, lecz jako rodzaj „zwierzenia się przyjacielowi” (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 530). Pogląd taki był z pewnością niezgodny z dogmatyką katolicką, ale nie było to jeszcze niedowiarstwo.

Stanowisko Chopina w sprawach wiary było zapewne bliższe temu, któremu dał wyraz markiz de Custine (1843/1991, s. 155):

Im bardziej rozsądek i nauka ograniczają domenę wiary, tym większy odbłask rzuca to boskie światło, skupione w swoim boskim ognisku; lepiej wierzy się, gdy się mniej wierzy. Znaki krzyża nie świadczą o pobożności.

Trafnie ujął to Liszt (1852/1960, s. 107):

Głęboko religijny i szczerze przywiązany do katolicyzmu, Chopin nigdy nie poruszał tego tematu, zachowując sprawę swej wiary dla siebie i nie manifestując jej na zewnątrz.

Skorygujmy: nie manifestował swej wiary za pomocą języka słów. Ale prześwieśla ona w najcudowniejszy sposób niektóre jego kompozycje. Na ich czele jest — jak zauważył trafnie Bohdan Pociąg — *Preludium E-dur* op. 28 nr 9 (1989, s. 68):

W cyklu op. 28 znajdujemy jeden wyodrębniający się w całości utwór, o którym chciałoby się powiedzieć, że powstał z inspiracji religijnej: *Preludium E-dur* — o prostej, akordowo-melodycznej budowie,

hymnicznym charakterze, ruchu wywiedzionym jakby z rozkołysania kościelnych dzwonów (podobny efekt stylizacji jak w „Marszu żałobnym” z *Sonaty b-moll*); *Preludium* potęgujące nastroj wzniosłości aż do triumfalnej kulminacji. Słuchacz czuły na odniesienia transcendentne muzyki, na



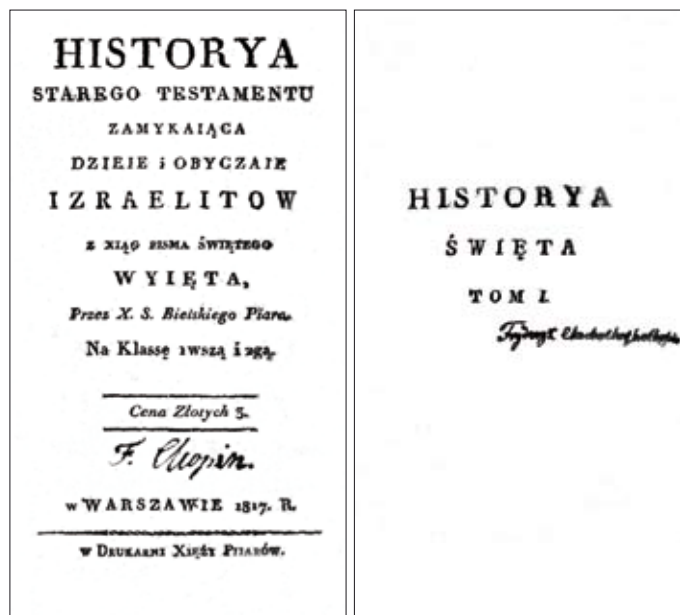
196. *Jeśli kiedy zechcę się wypowiadać, to pewno u Ciebie* (Aleksander Jełowicki, 21.10.1849). Ks. Aleksander Jełowicki

jej jakości (wartości) sakralne, na religijną symbolikę — wyczuje może w tym krótkim, ekspresyjnie skondensowanym utworze, wielkie napięcie metafizyczno-religijne, żarliwe pragnienie Boga, wznoszenie się ku Boskości. Może tu właśnie, raz jeden w całym cyklu, przypada najważniejszy duchowy akcent, kierujący uwagę naszą na ową sferę, o której sam Chopin wypowiadał się w słowach skąpo, a której wyjątkową wagę w hierarchii wartości — jako artysta genialny i człowiek romantyzmu — odczuwał przecież silnie i głęboko.

Zacytujmy na potwierdzenie tych słów samego Chopina — tak, jak się powinno cytować kompozytora:



Nie wydobędzie z tego *Preludium* całej głębi wyrazowej, komu chociaż raz w życiu nie dane było przeżyć „wznoszenia się ku Boskości” podczas antyfony *ad communionem*...



197. P. Erskine [...] zawsze mi gada, że inny świat lepszy jak ten — a ja to umiem na pamięć i odpowiadam cytacjami z Pisma ś-go (17–18. 10.1848). Egzemplarz *Historii świętej* (Warszawa 1817, Drukarnia Księży Pijarów), będący własnością Fryderyka Chopina

Warto może jeszcze odnotować, że Chopin znał świetnie *Pismo święte* i potrafił je do końca życia cytować z pamięci. W liście z 17–18 listopada 1848 roku do Grzymały pisał z wyraźnym zniecierpliwieniem o zakamuflowanych próbach zjednania go do protestantyzmu przez siostrę panny Stirling:

P. Erskine, która bardzo religijna protestantka, pocziwa, może by mię chciała protestantem zrobić — bo mi *Biblię* przynosi, o duszy mówi — psalmy mi notuje — religijna, pocziwa, ale idzie jej bardzo o moją

duszę — zawsze mi gada, że inny świat lepszy jak ten — a ja to umiem na pamięć i odpowiadam cytacjami z *Pisma świętego*, i tłumaczę, że umiem i wiem o tym.

3. ŚMIERĆ

3.1. „WADZENIE SIĘ Z BOGIEM”

Pierwsze — spisane — refleksje Chopina dotyczące śmierci pochodzą z tzw. *Albumu Stuttgarckiego*. Oto początek tych refleksji (Chopin 1829–1831, s. 526–528):

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 gorszy ode mnie? — Trup także nie wie nic o ojcu, matce, o siostrach, o Tytusie! — Trup także nie ma kochanki! — Nie może się rozmawiać z otaczającymi go swoim językiem! — Trup taki błądy jak ja. Trup taki zimny, jak ja teraz na wszystko zimnym się czuję. Trup już przestał żyć — i ja już żyłem do sytu.

Narzucające się skojarzenie — to cytowana już sielanka Naruszewicza „Przymierze śmierci z miłością”, a jeszcze bardziej wcześniejszy sonet „Do trupa” Jana Andrzeja Morsztyna — nawiasem mówiąc zmarłego, jak Chopin — w Paryżu, którego kwartyny brzmią (Morsztyn 1661):

Leżysz zabity i jam też zabity,
Ty — strzałą śmierci, ja — strzałą miłości,
Ty krwie, ja w sobie nie mam rumianości.
Ty jawne świece, ja mam płomień skryty.
Tyś na twarz suknem żalobnym nakryty,
Jam zawarł zmysły w okropnej ciemności.
Ty masz związane ręce, ja wolności
Zbywszy mam rozum łańcuchem powity.

Przypomnijmy, że Chopin był bardzo dobrze obznajomiony z literaturą polską — i zaznaczmy od razu, że

Morsztyn w tercynach odnotowuje ważną różnicę między trupem a człowiekiem zakochanym, o której Chopin nie wspomina:

Ty jednak milczysz, a mój język kwili,
Ty nic nie czujesz, ja cierpię ból srodze,
Tyś jak lód, a jam w piekielnej śreżodze [*scil.* w piekielnym upale].
Ty się rozsypiesz prochem w małej chwili,
Ja się nie mogę, stawszy się żywiołem
Wiecznym mych ogniów, rozsypać popiołem.

Cóż: imć pan Andrzej — inaczej niż Fryderyk — miał szczęście w miłości i dożył 80 lat... Poza tym — był to przekład sonetu Giambattisty Marina „Ad un cadavere” i nie jest pewne, czy Morsztyn w pełni się solidaryzował z jego wymową.

Słowo „trup” pada w *Albumie* Chopina dwadzieścia dwa razy. Dlaczego? Z jednej strony, Chopina dochodzą wieści o krwawym tłumieniu Powstania Listopadowego.

Wyobraźnia podsuwa mu obrazy masakrowanych ludzi (Chopin 1829–1831, s. 528):

Zegary z wież stuttgarckich nocną biją godzinę. Ach ileż w tej chwili trupów się po świecie narobiło! — Matki dzieciom, — dzieci matkom poginęły — ile planów zniweczonych, ile smutku z trupów w tym momencie i ile pociechy.

Wśród poległych są przyjaciele i najbliżsi (Chopin 1829–1831, s. 530):

Przedmieścia burzone — spalone — Jaś! — Wiluś na wałach pewno zginął — Marcela widzę w niewoli [...]. [...] Masz matkę? — I taką złą! — Ja mam taką dobrą! — A może wcale matki już nie mam. Może ją Moskał zabił... zamordował — siostry bez zmysłów, nie dają się — nie — Ojciec w rozpacz, nie wie sobie rady, nie ma komu podnieść Matki.



198. *Wróg w domu. Przedmieścia burzone — spalone (po 16.09.1831). Panorama Warszawy z czasów Powstania Listopadowego*

Dlaczego jednak nazywa „trupem” także siebie? Nasuwa się kilka hipotez.

Po pierwsze, jest zapewne w stanie skrajnej traumy psychicznej: wywołała ją przede wszystkim myśl o Powstaniu, lęk o losy osób, które zostawił, ale także nieszczęśliwa miłość.

Po drugie, w konsekwencji traumatycznego wyczerpania powstaje w nim pustka emocjonalna: swoiste wypalenie uczuciowe — „suchy”, tj. bełzowy, smutek. Czytamy (Chopin 1829–1831, s. 528):

Ależ łzy? — Dawno już nie płynęły? — Skądże to? — Wszakże suchy smutek od dawna mnie ogarnął. Ach — długo płakać nie mogłem.

Odnosi się wrażenie, że w tym momencie monologu pojawiają się w oczach Chopina łzy, które właściwie przynoszą mu ulgę. Dlatego pisze, że mu zarazem dobrze i tęskno...

Po trzecie, i chyba ważniejsze, Chopin uświadamia sobie w całej jaskrawości swoją niemoc, bezsilność. Jak trup nie ma wpływu na to, co dzieje się w świecie, tak on nie ma wpływu na losy swojego kraju i rodaków (Chopin 1829–1831, s. 528):

Cóż przyjdzie komu z mojego bytu! — Nie zdam się do ludzi, bo nie mam łydek ani pysków! — A choćbym i to miał, to bym nic więcej nie miał! Cóż by było z łydkami — kiedy bez łydek być nie może!

Różnie daje się interpretacje tych „łydek” i „pysków”. Nam nasuwa się interpretacja taka: w walce zbrojnej o wolność kraju potrzebni są agitatorzy („pyski”) i żołnierze („łydky”); Chopin nie nadaje się ani do prowadzenia agitacji, ani do walki w polu... Dlatego przypomina trupa (Chopin 1829–1831, s. 528):

A trup ma łydki? — Trup także, tak jak ja, nie ma łydek; i tu jeszcze jedno podobieństwo więcej. Więc niewiele mi brak do matematycznie ścisłego pobratania się ze śmiercią.

Oczywiście znalezienie trafnej analogii — to jeszcze nie „matematycznie ścisły” dowód identyczności między obiektami; pamiętajmy jednak, że nie są to szkolne dywagacje «bezdusznego» adepta logiki, lecz spisywane na gorąco myśli dwudziestoletniego artysty znajdującego się w stanie skrajnej depresji.

Pewne sformułowania z *Albumu* skłaniają niektórych do wy-suwania analogii z „Improwizacją” z II sceny III części *Dziadów* Mickiewicza. Chopin pisze (Chopin 1829–1831, s. 530):

O Boże, jesteś ty! — Jesteś i nie mścisz się! — Czy jeszcze Ci nie dość zbrodni moskiewskich — albo — alboś sam Moskał!

A w „Improwizacji” Konrad mówi (Mickiewicz 1832/2005, s. 120–127):

Ty Boże [...]! [...]
Milczysz, milczysz! [...]
Kłamca, kto Ciebie nazywał miłością [...].
Patrzę na ojczyznę biedną,
Jak syn na ojca wplecionego w koło;
Czuję cierpienia całego narodu,
Jak matka czuje w łonie bole swego płodu.
Cierpię, szaleję. — A Ty mądrze i wesoło
Zawsze rządzisz,
Zawsze sądzisz,
I mówią, że Ty nie błędzisz! [...]
Odezwij się: bo strzelę przeciw Twej naturze! [...]
Krzyknę, żeś Ty nie ojcem świata, ale...
Carem!

Przypomnijmy, że ostatnie słowo wypowiada już nie Konrad — lecz diabeł...

Analogia Chopinowskiego „Boga–Moskała” z Mickiewiczowskim „Bogiem–carem” jest chyba jednak wynikiem tego, że takie zestawienia wtedy po prostu powszechnie w Polsce funkcjonowały — miały bowiem oparcie w znacznej skłonności Rosjan do «sakralizacji» samoderżcy. Mechanizm tej sakralizacji opisze później celnie przyjaciel Chopina, markiz de Custine w opublikowanych w 1843 roku *Listach z Rosji*.

Oczywiście Rosjanom, kiedy ubóstwiają cara, chodzi o to, że mają go za TAK DOBREGO, jak Bóg. Polacy odwrotnie: Boga nazywają „carem”, gdy dopuszczają to, że może jest TAK ZŁYM, TAK OKRUTNYM jak car.

Rzeczywiście: przypuszczenie takie powstaje w Chopinie — i to z trzech powodów.

Jeden powód powstania myśli o Bogu–okrutnym–jak–car jest — ze światopoglądowego punktu widzenia — mniej istotny, bo incydentalny: widok lub wyobrażenie konkretnej śmierci — zwłaszcza śmierci osoby bliskiej, a przy tym śmierci szlachetnej — za ojczyznę. Chopin wyciąga skądinąd tutaj narzucający się wniosek — bodaj-bym się nie narodził, skoro nie mogę tak umrzeć (Chopin 1829–1831, s. 528):

Widać więc i śmierć najlepszy uczynek człowieka — a cóż będzie najgorszym? — Narodzenie! Jako wbrew przeciwnie najlepszemu uczynkowi. Mam więc rację gniewać się, że wyszedł na świat! — Czemuż mnie nie pozwolono zostać się w świecie nieczynnym?

Czy warto więc tak żyć? Tylko wtedy, gdy są po temu jakieś INNE motywy — na przykład miłość do bliskich (Chopin 1829–1831, s. 528):

Dziś jej [*scil.* śmierci] sobie nie życzę — chyba że wam źle, dzieci [*scil.* siostry]. Że i wy nic sobie lepszego nad śmierć nie życzyście! — Jeżeli nie, pragnę was jeszcze widzieć — nie dla mojego bezpośredniego, ale dla (swojego) pośredniego szczęścia, bo wiem, jak mnie kochacie.

Dwa inne powody powstania idei Boga–cara są poważniejsze, gdyż mają naturę metafizyczną.

Być może bowiem do ISTOTY życia ludzkiego należy to, że jest ono pełne cierpienia i że jest, jak w 1848 roku powie Kierkegaard „chorobą na śmierć”. Norwid w liście z 18 lipca 1856 roku do Marii Trębickiej pisze, że kiedy skarżył się Chopinowi na cierpienia, które go dotykały, ten powtarzał mu stale (Norwid 1971–1976, t. VIII, s. 269):

NIE TY PIERWSZY I NIE TY OSTATNI TAK CIERPISZ.

Przekonanie, że życie jest „chorobą na śmierć” Chopin wyrażał w *Albumie Stuttgarckim* następująco (Chopin 1829–1831, s. 528):

Czemuż żyjemy takim nędznym życiem, które nas pożera i na to nam służy, aby trupów robiło!

Do ISTOTY życia ludzkiego być może należy jeszcze i to, że śmierć dotykając jednakowo wszystkich — stawia człowieka „poza dobrem i złem”, jak to ujmie później, w 1885 roku, Nietzsche. U Chopina mamy (Chopin 1829–1831, s. 528):

Iluż opiekunów niepocziwych — ileż uciśnionych istot trupami. Zły i dobry trup! — Cnota i zbrodnia jedno!

Życie każdego człowieka — zarówno dobrego, jak i złego — jest bytem–ku–śmierci. Ten fakt «metafizyczny» można jednak «oswoić» na trzy sposoby.

To prawda — ale po śmierci następuje wyrównanie rachunków: dobrzy zostają zbawieni, a źli — potępieni.

To prawda — bo Bóg jest okrutny („jak car”).

To prawda — bo Boga nie ma.

Jest więc trójczłonowa alternatywa: katolicki Bóg „gładzący grzechy świata”, «orientalny» Bóg–car i — bezbożność.

Chopin w *Albumie* nie odrzucił członu pierwszego, nie wybrał członu ostatniego, ale co najmniej dopuścił człon środkowy. Na tym polegało jego stuttgarckie „wadzenie się z Bogiem”.

3.2. LĘK PRZED ŚMIERCIĄ

Śmierć, o której pisał Chopin w *Albumie Stuttgarckim*, była jedynie śmiercią wyobrażoną — i było to na dodatek, jak się później okazało — wyobrażenie błędne. Ci, o których Chopin myślał, że zginęli — naprawdę nie stracili życia; a i wojska rosyjskie, które pod wodzą Iwana Paskiewicza wkroczyły do Warszawy po kapitulacji wojsk polskich, nie urządziły rzezi podobnej do tej, która spotkała w 1794 roku mieszkańców warszawskiej Pragi, kiedy to po jej zajęciu przez wojska Aleksandra Suworowa bestialsko wymordowano w ciągu kilku godzin około 20 tysięcy bezbronných prażan. Oto jak wyglądała rzeź Pragi w świetle świadectw nielicznych ocalałych wtedy prażan (Mościcki 1924, s. 18–20):

Nie oszczędzano nikogo. Oderwane od piersi matek niemowlęta brano na spisy, „by nie urosły do zemsty” i w płonące rzucano domostwa; chłopców podrastających chwymano żywcem, by wywieźć ich w głąb Rosji i tam, szatańskim iście pomysłem, wychować na wrogów własnej ojczyzny. Zakonnice w klasztorze bernardynek zgwałcono i zarżnięto; [...] z domów nieszczęsnych wywlekano mieszkańców, by wśród pijackiej uciechy wymyślać zadać im śmierć. [...] Niebawem place zasłane były ohydnie zsiekanymi trupami, bez odzieży, w jednej przerażającej masie wtłoczonych w błoto, bezkształtnych, a jednak drgających jeszcze niekiedy spazmami życia gromad i zwalisk ciał żołnierzy, cywilnych, Żydów, księży, zakonników, kobiet, dzieci.

Malarską wizję tej zbrodni dali Jan Piotr Norblin i Aleksander Orłowski.

Ale Chopin wcześniej stanął w obliczu śmierci nie wyobrażonej, lecz rzeczywistej: w 1827 roku pochował siostrę Emilię, a następnie dwóch przyjaciół z czasów młodości

— Białobłockiego (w 1828 roku) i Matuszyńskiego (w 1842 roku) — oraz ojca (w 1844 roku).

Czy Chopin odczuwał lęk przed śmiercią?

Pani Sand nie miała wątpliwości, że tak — i miała gotowe wyjaśnienie: lęk przed śmiercią ma źródło w polskim katolicyzmie (Sand 1859/1968, s. 349):

Religia katolicka rzuca na śmierć cień okrutnego lęku. Zamiast marzyć o lepszym świecie dla [...] czystych dusz, Chopin miewał tylko przerażające wizje [...]. Myśli o jego własnej śmierci towarzyszyły wszystkim zabobonne wyobrażenia słowiańskiej poezji. Jako Polak żył wśród koszmarów rodem z podań i legend.

Było to wyjaśnienie równie proste, co bałamutne. Mogło ono powstać w głowie kogoś, kto o tych sprawach wyrobił sobie — jak ona — zdanie na podstawie lektury *Dziadów* Mickiewicza i odniósł literacką wizję starych (i pięknych!) obyczajów zachowanych na litewskiej prowincji do mentalności XIX-wiecznej elity intelektualnej Warszawy.



Nie znaczy to rzecz jasna, że nie było okresów, w których w jego wyobraźni legły się koszmary. Było to jednak w czasie, kiedy stan zdrowia Chopina był więcej niż zły: wyniszczenie organizmu, nieprzespane noce, duszący kaszel za dnia...

199. *Dziady* (Czesław Jankowski, przed 1896)

Nie znaczy to również, że Chopin nie odczuwał żadnego lęku przed własną śmiercią. Była to jednak bardziej obawa o to, czy udało mu się przed śmiercią stworzyć dzieła, których wartość przetrwa jego śmierć, a może nawet dopiero po jego śmierci zostanie doceniona. Taka jest wymowa jego tajemniczych słów z listu z 20 października 1841 roku do Fontany:

I niebo piękne, smutno mi na sercu — ale to nic nie szkodzi. Żeby inaczej było, może by moja egzystencja nikomu na nic się nie przydała.

3.3. „DNI PRZEDOSTATNIE”⁶

Sam umierał z godnością, chociaż marzył o innej śmierci — i to innej dwojako. W liście z 4 września 1830 roku zwierzał się Woyciechowskiemu:

Jak to przykro musi być umierać gdzie indziej, nie tam, gdzie się żyło. Jakże mi to okropnie będzie widzieć zamiast rodziny zimnego doktora albo służącego przy łóżu śmiertelnym.

Po pierwsze więc — umarł „gdzie indziej”, chociaż poza „zimnym doktorem” i „służącym” byli przy nim przyjaciele i ukochana siostra Ludwika. A po drugie — umierał nie jak żołnierz. Przed śmiercią żalił się (*O Chopinie* 2010, s. 30):

Umieram tak nędznie w łóżku — żeby to było w bitwie, to bym rozumiał.

A jednak mimo «innej śmierci» umierał pogodzony z losem.

⁶ Tytuł tego paragrafu jest aluzją do słów wstrząsającego wiersza C. K. Norwida (Norwid 1971–1976, t. II, s. 143):

Byłem u Ciebie w te dni przedostatnie

Nie docieczonego wątku —

— Pełne, jak Mit...

Błade, jak świt...

— Gdy życia koniec szepce do początku:

„NIE STARGAM CIĘ JA — NIE! JA, U-WYDATNIE!...”



200. *Gdy ten kaszel mnie zadusi, zaklinam Was: kaźcie otworzyć ciało moje, żebym nie został pochowany żywcem (kilka dni przed śmiercią). Ostatnie chwile Chopina* (Teofil Kwiatkowski, 1850)

W liście z 25 czerwca 1849 roku do siostry Ludwiki, w którym prosił ją, aby przyjechała do niego, do Paryża, pisał:

Może P. Bóg pozwoli, że będzie dobrze, a jeżeli P. Bóg nie da, to przynajmniej róbcie, jak żeby Pan Bóg miał pozwolić.

W liście z 17 września 1849 roku do Franchomme'a wyrażał jeszcze nadzieję, że może to nie koniec, ale dodawał bez cienia buntu:

Będzie jak ma być.

Różnie owe „dni przedostatnie” Chopina opisywali naoczni świadkowie.

Według pani Viardot — o czym pisała w liście z końca października 1849 roku do pani Sand — Chopin:

Zmarł umęczony przez księży, którzy kazali mu siłą całować relikwie przez sześć godzin z rzędu aż do ostatniego tchnienia.

O wiele bardziej powściągliwy okazał się Liszt (1852/1960, s. 177):

Ze względu na nieobecność księdza ***, z którym od czasu wspólnego wyjazdu z ojczyzną łączyła go bardzo zażyła przyjaźń, poprosił o sprowadzenie księdza Aleksandra Jełowickiego, jednego z najznamienitszych przedstawicieli polskiej emigracji. Widział się z nim dwukrotnie. Kiedy ksiądz udzielał mu Komunii św., umierający przyjął ją z wielką pobożnością otoczony gronem przyjaciół. Następnie wszystkim po kolei kazał podejść do swego łóżka i każdego z osobna błogosławił, błagając Boga o łaski dla nich, polecając Mu ich pragnienia i nadzieje.



201. Maska pośmiertna Fryderyka Chopina (Auguste Clésinger, 1849)

Warto jeszcze przytoczyć dwa opisy.

Pierwszy — obszerny — pochodzi od Solange (Eigeldinger 1978/1980, s. 47):

Gutmann zainstalował się w salonie z jakimś biednym Polakiem [scil. Kwiatkowskim], który nie dawał za wygraną i szkicował ołówkiem profile umierającego. Siostra, zmordowana i wyczerpana wzruszeniem, rzuciła się na łóżko. Zamknięto drzwi. Młody kapłan [scil. Jełowicki] i pani Clésinger zostali. Ona siedząc na brzegu łóżka trzymała w objęciach umierającego wspartego na jej ramieniu; on, ksiądz, ogrzewał gorącymi ręcznikami biedne obrzmiałe nogi. Stopy były już lodowate. Około drugiej nad ranem, 17-tego, zaczął tracić wzrok, ale zachował całkowitą przytomność. Podniósł głowę mówiąc do pani Clésinger: „Nie siedź tu. To będzie odrażające. Nie powinnaś na to patrzeć.” Czoło znowu ciężko opadło mu na ramię przyjaciółki. Młoda kobieta nigdy jeszcze nie oglądała śmierci. Zdjął ją lęk i przywołała Gutmanna. Wielki i silny, ten sławny już pianista, objął mistrza mocnymi ramionami, by nie dopuścić do uduszenia. — Kto tu jest? — zapytał Chopin. Nie widział już! — Pański uczeń. — Mam pragnienie. Daj mi pić. — Pani Clésinger podała mu szklankę wody z odrobiną wina, z której upił łyk. Jego głowa opadła w tył. Gutmann podtrzymał ją. Wtedy wzrok utkwiony w oczach Solange do reszty zaszedł mgłą, zamarł w tęsknym, ostatnim uścisku...

W drugim — siostrzenica Chopina, Ludwika Jędrzejewiczówna-Ciechomska, która nie musiała (jak Viardot) dawać upustu swoim antyklerykalnym idiosynkrazjom, stwierdziła krótko i rzeczowo:

Umarł wypowiadany i namaszczoney.

Norwid w liście z 25 października 1849 do Cezarego Platera z goryczą skomentował ostatnie chwile Chopina (Norwid 1971–1976, t. VIII, s. 80–81):

Chopin umarł — przy samej śmierci jego nie byłem, bo za wiele atlasów i koronek otaczało łożo cierpiącego — ale go parę dni pierwszej widział

i pożegnał. Jak ludzie zamiast POMAGAĆ–UMIERAĆ zaczną POMAGAĆ–ŻYĆ — dopiero będzie lepiej — pierwszej to wszystko farsa tylko!

Sam Chopin swoją śmierć opatrzył wymownymi symbolami.

Po pierwsze, według świadectwa Liszta, na prośbę Chopina Delfina Potocka niedługo przed śmiercią śpiewała mu arię *Se i mei sospiri* Alessandra Stradelli, która według legendy miała mu uratować życie.



202. Projekt ulepiony z gliny przez Clésingera jest zachwycający (Wojciech Grzymała, 8.11.1849). Nagrobek Fryderyka Chopina (Auguste Clésinger, 1849) na Cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu



203. Kościół św. Krzyża w Warszawie



Po drugie, według świadectwa tegoż Liszta (1852/1960, s. 174) kazał się pochować na cmentarzu Père-Lachaise obok grobu Vincenza Belliniego, z którym się przyjaźnił, i którego muzykę cenił.

Po trzecie, jak pisał Liszt (1852/1960, s. 114):

Chopin, który spośród wszystkich wybitnych muzyków współczesnych dał najmniej koncertów publicznych, chciał być złożony do grobu w stroju, w jakim występował na estradzie.

Po czwarte, poprosił siostrę Ludwikę, aby jego serce zabrała ze sobą do Warszawy (jako emigrant nie mógł być pochowany w kraju); spoczywa ono teraz, jak wiadomo, w jednej z naw warszawskiego kościoła św. Krzyża.

204. Epitafium z sercem Fryderyka Chopina w warszawskim kościele św. Krzyża (Leonard Marconi, 1880)

Niekiedy — jak napisał Lenz — „powodując się słabostkami” (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 418), Chopin mylił się w ocenie innych (np. przeceniał Adolfa Gutmanna). Pani Sand wyjaśniała to tym, że Chopinowi brak po prostu wiedzy o naturze ludzkiej. Jak w wielu sprawach dotyczących Chopina — nie miała jednak racji: za brak wiedzy brała żywienie poglądów odmiennych od jej własnych. Zapominała, że nieumiejętność zastosowania w tym czy innym wypadku kryterium nie świadczy jeszcze o nieznamości kryterium.

Poniżej — zręby antropologii Chopinowskiej. Nie była ona kompletna, ale w tych fragmentach, które Chopin zdążył przemyśleć i pozostawić pisemne ślady swoich przemyśleń, była uderzająco trafna.

1. JEDNOSTKA

1.1. SZACUNEK I SPOLEGLIWOŚĆ

Chopin raczej pesymistycznie oceniał naturę ludzką. W liście z 19 sierpnia 1848 roku do rodziny żalił się:

Zawsze ludzie powodowani [są] czemcić innym na świecie jak prawdą.

Dlatego za etyczne minimum w stosunkach międzyludzkich miał szacunek.

Uważał przy tym, że poszanowanie innych jest poniekąd opłacalne — jako mniej «kosztowne» niż ewentualne skutki jego braku. Lepiej jest odnosić się do innych ludzi

z szacunkiem, niż narażać się np. na to, że trzeba będzie się przed nimi ukorzyć, przepraszać za wyrządzoną im krzywdę. Po incydencie między Lisztem a Thalbergiem Chopin strofował tego pierwszego (Czartkowski & Jeżewska, s. 220):

Dlaczego było z taką mocną występować obrazą i uniać się potem przed obrażonym?

To wyważanie wartości — dokonywanie rachunku dóbr — było czymś ogólnie właściwym Chopinowi. Uważał np., że zabieganie o własne dobro — pod pewnymi warunkami — nie jest niczym złym. Ale wartościowsze od tego jest obdarzanie dobrem innych: wartościowsza jest postawa altruistyczna. Trzeba tylko przedtem koniecznie ustalić, co jest rzeczywistym dobrem dla tych, których chcemy «uszcześliwiać», zwłaszcza jeśli są to ludzie subtelni. Inaczej będzie jak w wypadku nadopiekuńczości panny Stirling i jej siostry wobec Chopina, o czym pisał on w liście z 1 października 1848 roku do Grzymały:

One mnie przez dobroć zaduszą, a ja im tego przez grzeczność nie odmówię.

Za etyczne maksimum w stosunkach międzyludzkich Chopin miał opiekuńczość. Wzorem tutaj była miłość matczyna, o której pisał w liście z 24 lipca 1847 roku do pani Sand:

[Miłość matki do dzieci (?) jest] jedynym uczuciem, które się nie zmienia. Niestety może je przesłonić, ale nie może wypaczyć.

Chopin wiedział to z własnego doświadczenia — bo doświadczył na sobie tego niezwykłego uczucia.

1.2. PAMIĘĆ I SUMIENIE

Ulgę w naszych cierpieniach przynosi nam zapomnienie, a zapomnienie przychodzi z upływem czasu. Jak przypominał Chopin w liście z 24 lipca 1847 roku do pani Sand:

Czas robi swoje.

Ludzie starają się zapomnieć zwłaszcza to, co obciąża ich własne sumienie. Dlatego unikają tych, którzy mogliby być wobec nich „zwierciadłem sumienia”. Wolą udawać, że wszystko jest w porządku, niż stawiać czoła bolesnej prawdzie.

Może dlatego za ważną umiejętność życiową miał Chopin odróżnianie „prawdziwego przywiązania od pochlebstw”, jak pisał w liście z 10 lutego 1848 roku do siostry Ludwika.

1.3. KOBIETA I ŻONA

W poglądach Chopina na status kobiety dominowała postawa «nowoczesna».

Uważał, że w zakresie «znajomości życia» od kobiet należy oczekiwać więcej niż od mężczyzn. Zestawiał Solange z jej matką, pisząc w liście z 8 czerwca 1847 roku do rodziny:

Lekkomyślna może być kobieta dwudziestoletnia, ale nie czterdziestoletnia.

A w liście do Potockiej dystansował się od bezpodstawnych uogólnień Norwida (Chopin 1949, s. 306–307):

W ostatnim liście Norwida jedna mię myśl uderzyła, gdy on najlepiej o kobietach pisząc — powiada — że kobieta, mając umysł od męskiego słabszy, nigdy nic godnego uwagi we filozofii, matematyce i muzyce nie stworzy. Zaraz o Tobie i dziełach Twoich muzycznych pomyślałem [...].

Pewnie pomyślał też o swojej siostrze Ludwice, jeśli nie przewyższającej męża inteligencją i kompetencją, to w każdym razie mu pod tymi względami dorównującej..

Co prawda w liście do Ludwika z 25 czerwca 1849 roku padają słowa, brzmiące «staroświecko»:

Żona mężowi posłuszeństwo winna.

Odnosi się jednak wrażenie, że były one napisane na poły ironicznie, na poły zaś w obawie, że przeczyta je szwagier, w sprawach małżeńskich tradycjonalista.

2. SPOŁECZEŃSTWO

W sprawach społecznych cechowało Chopina połączenie konserwatyzmu poglądów z polityczną biernością.

Konserwatyzm polityczny Chopina miał zabarwienie legitymistyczne. Chopin ze zrozumiałych względów uznawał walory *status quo*. Pamiętajmy, że naturalnym środowiskiem rozwoju jego talentu były salony arystokratyczne: najpierw polskie, a później francuskie. Nie przeszkadzało mu to żyć do kręgów arystokratycznych (i plutokratycznych) jako takich, zwłaszcza francuskich, silnej i nieraz nieskrywanej niechęci, a nawet pogardy — chociaż z tych kręgów miał wielu przyjaciół. Zarazem — zachowywał i obiektywizm, i pewien dystans wobec „klasy niższej”. W liście z 14 listopada 1829 roku do Woyciechowskiego podkreślał:

Nie urodzenie czyni człowieka.

W jego ustach — to nie było zwykłe przysłowie: wszak jego ojca uczyniło człowiekiem nie urodzenie, lecz wytężona praca nad sobą. Ale w liście z 25 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego pisał:

Niższa klasa [w Paryżu] jest zupełnie rozjątrzona — i co moment radzi, by zmienić stan swojej nędzy, ale, na nieszczęście, zbyt wiele ostrożności rząd ma na takowe rzeczy i na najmniejsze zebranie na ulic się pospólstwa żandarmerią konną rozpędza. [...] Jakie na mnie wrażenie zrobiły te groźliwe głosy nieukontentowanego ludu — ani pojmiesz! — Spodziewano się nazajutrz zaczęcia kontynuacji tej emeuty [*scil.* buntu], jak oni tu zowią — ale durnie cicho do dziś dnia siedzą.

W Warszawie grywał nie tylko dla rodaków, ale także dla wielkiego księcia Konstantego.



205. *Jego Cesarzowiczowska Mość XX Naczelný Wódz raczył najlaskawiej dozwolić, ażeby nieraz w jego obecności wzrastającego talentu swego mógł dawać dowody* (Mikołaj Chopin, 13.04.1829). Belweder warszawski (od strony Łazienek Królewskich), rezydencja wielkiego księcia Konstantego, gdzie jako dziecko często grywał Fryderyk Chopin (Alfons Matuszkiewicz, połowa XIX w.)

Warto jednak podkreślić, że chociaż wyjeżdżając z kraju otrzymał od niego, i jego żony, skądinąd Polki, listy polecające, nigdy z nich nie skorzystał. Nie pojechał także, mimo zaproszenia, do stolicy imperium carów, Petersburga. Jak zauważyła pani Sand (Czartkowski & Jeżewska, s. 460), nie powrócił nigdy do Królestwa Polskiego, chociaż miał „pewność, że będzie tam tolerowany” przez władze zaborcze.

W Paryżu obracał się w kręgu Czartoryskich i Plateurów. Spotkać go było można przy tym u króla Ludwika Filipa i u socjalisty Louisa Blanca, u monarchistów i republikanów (np. Gottfrieda Cavaignaca). Pisał o tym pół żartem, pół serio w liście z połowy stycznia 1833 roku do Dziekanowskiego:

Kocham karlistów [*scil.* zwolenników króla Karola X], nie cierpię filipistów [*scil.* zwolenników króla Ludwika Filipa], sam jestem rewolucjonistą, zatem nic sobie z pieniędzy nie robię.

Było to chyba jednak świadectwo jego politycznego realizmu, gdyż był przeciwnikiem zarówno socjalizmu — w każdym razie w jego utopijno-religijnym wydaniu (np. saint-simonizmu) — jak i ustroju republikańskiego. Z czołowego saint-simonisty, Pierre’a Leroux, stroił sobie żarty w liście z 20 października 1841 roku do Fontany:

Schowajmy się na po śmierci. Nb. nie w sensie Leroux — bo wówczas im młodszy się kto zbije, tym większą ma rację. Stąd nie wnoś żadnych złych myśli; idę na obiad.

W liście z 25 listopada 1846 roku do pani Sand drwił sobie z «fuzjonizmu»:

[Jest to] nowa religia [...]; prorok doznał objawienia w lasku Meudon, gdzie ukazał mu się Pan Bóg. Przyrzeka, że jako szczyt szczęścia w jakiejś wieczności przestanie istnieć płęć.

W jego opiniach politycznych czuje się ironię. W listach z 3 marca i z 22 marca 1848 roku do Solange pisał np.:

Narodziny Pani córeczki sprawiły mi większą radość niż narodziny Republiki. [...]

Na razie [w Paryżu] panuje cisza, a dezorganizacja postępuje spokojnie.

Po latach Solange wspominała (Eigeldinger 1978/1980, s. 45):

Idee egalitaryzmu nudziły go śmiertelnie, nawet w chwilach największej namiętności do damy z Nohant. Uśmiechał się mówiąc: „Pozwólmy się Mamie bawić!” Tyle tylko docierało do niego z jej przeraźliwie nudnych zachwyty nad bosymi filozofami.

Postawę realizmu politycznego Chopin wyniósł z pewnością z domu. Ojciec pisał do niego w liście z 16 października 1842 roku:

Macie więc proroków w Waszym kraju? To szczęście znaleźć w tym stuleciu ludzi dość naiwnych, by w to wierzyć. Lecz czegoż nie robi człowiek, by oszukać bliźniego?

Dodajmy, że legitymistyczny konserwatyzm Chopina w odniesieniu do spraw polskich obejmował nie akceptację porządku porozbiorowego, lecz przekonanie o konieczności restytucji Rzeczypospolitej przedrozbiorowej. Ale i tutaj daleki był od naiwności Zaleskiego, który pisał w liście z 5 marca 1846 roku do Chopina:

Składam jak najgorętsze życzenia przy dniu imienin. Daj Boże! złożyć przysługę już w Polsce wolnej i niepodległej. Rzeczy w Krakowie wybornie się mają. Szczęśliwy nasz Witwicki, że tak blisko od ogniska.

Owym „ogniskiem” była Rewolucja Krakowska, która dzień przedtem — o czym biedny Zaleski jeszcze nie wiedział — upadła.

Chopin przewidywał, że droga Polski do niepodległości będzie krwawa. W liście z 4 kwietnia 1848 roku do Fontany pisał:

Chłopy galicyjskie dały przykład wołyńskim i podolskim; nie obejdzie się to bez strasznych rzeczy, ale na końcu tego wszystkiego jest Polska świetna, duża, słowem Polska.

Jeśli chodzi o stosunek Chopina do samej aktywności politycznej — i ogólniej światopoglądowej — to trafnie scharakteryzował go Liszt (1852/1960, s. 106–107):

Wrodzony zdrowy rozsądek połączony z dużą finezją rychło go przekonały o zupełnej bezcelowości przeważającej liczby przemówień politycznych, teologicznych dysput i dygresji filozoficznych. [...]

Jeśli nawet czasem zabierał głos na temat idei politycznych, tak ustawicznie dyskutowanych we Francji, tak żywo atakowanych i namiętnie bronionych — to raczej w celu wytknięcia tego, co uważał za mylne czy

fałszywe, niż w celu przekonania słuchaczy o słuszności którejś z owych idei.

W liście z 15 kwietnia 1832 roku do Nowakowskiego Chopin pisał:

Zniechęceni [...] tutaj i wszystkim znudzeni są ludzie z przyczyn rozmaitych, a najwięcej jednak z politycznych, które tu cały kraj sparaliżowały.

Sam też był zniechęcony do politycznej huśtawki, która charakteryzowała ówczesną Francję. W liście z 8–17 lipca 1848 roku do Grzymały przewidywał:

Bóg Cię zachował w tych ostatnich dniach, które były dopiero prawdziwym początkiem (niby motywowanym) zaciętości dwóch partii. Bo dotychczas było to w głowach, w imaginacji i książkach, w imieniu oświaty, sprawiedliwości, solidarności itd.; ale teraz owe błoto jako męczeństwo wzywać będzie zemsty. A zemście końca nie ma! Wojna domowa pryncypów, za nią konieczny upadek cywilizacji pod formą dzisiejszych wyobrażeń. Twoje praprapraprawnuki przyjadą z wolnej Polski za kilkaset lat albo do odrodzonej Francji, albo czegoś innego na owym miejscu.

Wilhelm von Lenz nazwał co prawda Chopina „jedynym politycznym pianistą” swoich czasów (Tomaszewski 2001, s. 17); miał jednak na myśli nie osobistą działalność polityczną Chopina (takiej po prostu nie było), lecz wagę polityczną jego twórczości, którą Schumann ujął w znany aforyzm (Czartkowi & Jeżewska 1957, s. 255):

Gdyby samowładny, potężny władca Północy wiedział, jak niebezpieczny wróg grozi mu w pełnych prostoty melodiach mazurków, zakazałby pewnie tej muzyki. Dzieła Chopina to ukryte wśród kwiatów armaty.

Nic się w tak rozumianej apolityczności Chopina nie zmieniło od czasów warszawskich. W jego najbliższym otoczeniu stała wtedy na porządku dziennym sprawa wybuchu

powstania. Trudno odmówić Chopinowi szczerego patriotyzmu, ale Chopin nie był zwolennikiem zrywu powstańczego, gdyż wąpił w jego powodzenie. Na tle m.in. różnicy poglądów w tej sprawie doszło do ochłodzenia jego stosunków z Mochackim, który był entuzjastą walki zbrojnej. Inna sprawa, że kiedy powstanie już wybuchło, bardzo przeżywał — jak pokazuje *Album Stuttgarta* — jego przebieg. Pamiętając o cenzurze rosyjskiej, pisał z niezbędną ostrożnością w liście z 1 stycznia 1831 roku do Matuszyńskiego i z 29 stycznia 1831 roku do Elsnera:

Czemuż nie mogę choć bębnić? [...]

Od dnia [...], w którym się dowiedziałem o wypadkach 29 listop[ada], aż do tej chwili nie doczekałem się niczego, prócz niepokojącej obawy i tęsknoty.

Kazał sobie przesłać portret generała Skrzyneckiego, mianowanego przez powstańczy Rząd Narodowy 26 lutego 1831 roku, tuż pod bitwie pod Grochowem, Wodzem Naczelnym Wojska Polskiego. Pisał w liście z lipca 1831 do rodziny (Przybylski 1995, s. 52):

Portret naszego wodza naczelnego, generała Skrzyneckiego, otrzymałem, ale okropnie uszkodzony.

Odczuwał wyrzuty sumienia, że zabrakło go wśród walczących szeregów i notował w *Albumie Stuttgarta* po 16 września 1831 roku (1829–1831, s. 530):

A ja tu bezczynny — a ja tu z gołymi rękami — czasem tylko stękam, boleję na fortepianie — rozpaczam...

I w liście z 1 stycznia 1831 roku do Matuszyńskiego dodawał:

Czemuż nie mogę być z wami, czemuż nie mogę być dobozem!!!

Równie silnie przeżywał Powstanie Wielkopolskie 1848 roku i jego upadek 9 maja tego roku. W liście z 13 maja 1848 roku do Grzymały pisał:

Wszystkie nowiny najśrodsze wiem o Księstwie Poznańskim przez Koźmiana (Stan[isława]) i Szulczewskiego, do którego mi Zaleski dał słowo. Bieda i bieda; już mi się w duszy niczego nie chce.

Może uważał włączanie się artysty w igrzyska polityczne za nierozważne pięknoduchostwo. A może po prostu cenił spokój.

Faktem jest, że «ucieł» zarówno przed polskim Powstaniem Listopadowym 1830 roku, jak i przed francuską Rewolucją Lipcową 1848 roku. Z Wielkiej Brytanii, do której schronił się przed „gorącą, rewolucyjną atmosferą Paryża”, pisał w liście z 2 czerwca 1848 roku do Grzymały:

Tutaj spokojnie. Irlandzkie sprawy ani czartystowskie nie trwożą.

3. NARÓD

3.1. WSPÓLNOTA NARODOWA

Być Polakiem — to być członkiem narodu polskiego. Naród zaś to wspólnota, której członków łączy jeden kraj, jeden ród, jedna duchowość, jedno państwo i jedno dziedzictwo — słowem to, że mają tę samą ojczyznę.

Kraj ojczysty — to ziemia, gdzie się urodziłyśmy lub spędziłyśmy życie bądź jego część, zwłaszcza dzieciństwo i młodość. Krajem ojczystym Chopina była Polska, a wężiej — jej dzielnica: Mazowsze. Kotarbiński — sam pochodzący z Mazowsza, ale mający w sobie coś sarmackiego (a więc właściwego całemu «narodowi szlacheckiemu» wieloetnicznej Rzeczypospolitej) i lechickiego (a więc zachodniosłowiańskiego) — pisał o tym (Kotarbiński 1960, s. 393):

W osobowości Szopena dominuje wszelako rdzenność mazowiecka. Tak, mazowiecka, powtarzam, nie sarmacka w ogóle, czy też lechicka po prostu.

Niemal pół życia Chopin spędził we Francji i żył się z pewnością z ojczyzną ojca. Oto jak jednak stawiał tę sprawę w relacji Liszta (1852/1960, s. 142):

[Chopin] opuścił Wiedeń z zamiarem udania się do Londynu; po drodze jednak zatrzymał się w Paryżu, gdzie nie przewidywał dłuższego pobytu. [...] Wiele lat później, kiedy pozornie bardziej już zakorzenił i żył z Francją, nieraz powtarzał z uśmiechem: „Jestem tu tylko przejazdem”.

W Polsce był u siebie — tak to odczuwał. We Francji — towarzyszyło mu stale poczucie jakiejś tymczasowości, jakiegoś zawieszenia. W niewysłanym liście z 1 stycznia 1831 roku do Matuszyńskiego pisał:

Zdaje mi się, że to sen, że to odurzenia, że ja u was, a to mi się śni, co słyszę.

Stopniowo to poczucie nierzeczywistości ogarniało go coraz bardziej. Pisał w liście z 18–20 lipca 1845 roku do rodziny:

Jestem zawsze jedną nogą u Was, 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*.

Przybyłski bierze to chyba niesłusznie za objaw rozdwojenia jaźni: za „produkt chorego umysłu” (1995, s. 231). Jest to raczej objaw przedłużającego się stanu tęsknoty za krajem: ojczystym krajobrazem i bliskimi osobami.

O swoim pochodzeniu Chopin pisał z właściwym sobie humorem, nawiązując do złośliwości międzydzielnicowych, według których Mazurzy rodzą się ślepi, w liście z 18–20 lipca 1945 roku do rodziny:

Ja prawdziwy ślepy Mazur. Toteż nie widząc daleko, napisałem nowe trzy mazurki.

I jeszcze jedno: kraj ojczysty — to kraj, będący naszym stałym punktem orientacyjnym. Takim punktem była dla Chopina zawsze Polska, Mazowsze, Warszawa. Podobnie odczuwała cała jego rodzina — z ojcem włącznie. Charakterystyczny wyraz temu dała młodzieńka Ludwika, pisząc w sposób rozbijającą szczerą w *Podróży Józia z Warszawy do wód śląskich* (Chopin–Jędrzejewiczowa 1830, s. 45):

Mieszkamy [we Wrocławiu] w samym rynku; złote drzewo na naszej oberży; naprzeciw nas ratusz brudny i stary, a jednak mówią, że ładny i daleko ładniejszy od warszawskiego. Nie wiem, co to za upodobanie w brudnych murach; podług mnie daleko ładniejsze to, co czyste, jak to, co brudne [...], a tu chwali się zabrudzony budynek!

Ród ojczysty — to ci, których jesteśmy potomkami, wśród których wzrastamy, z którymi obcujemy. Chopin miał francuskie nazwisko — i często narzekał, że wielu uważało go w związku z tym za Francuza. Natomiast Polacy próbowali go skłaniać do spolszczenia nazwiska. Maria Wodzińska w liście z września 1835 roku pisała:

Nie przestajemy żałować, że się Pan nie nazywa Chopiński lub że nie ma innej oznaki, że Pan jest Polakiem, bo w ten sposób Francuzi mogą sprzeczać się z nami o zaszczyt, że jesteśmy Pana rodakami

W pewnym okresie pisano nawet w Polsce nazwisko Chopina fonetycznie: „Szopen”. Tak pisał nawet Kotarbiński, choć nie miał wątpliwości, że to nie polskość nazwiska czyni z człowieka Polaka (Kotarbiński 1960, s. 393):

Szopen był i jest polski. Był świadomym i gorącym Polakiem, a jego twórczość jest nieodparcie polska. Francuska krew po ojcu i francuskie

nazwisko nic w tym nie zmieniają. Polskość w istocie swej stanowi amalgamat elementów różnego pochodzenia.

To prawda: Chopin miał ojca Francuza — ale uważał się za Polaka, wśród Polaków wzrastał i z nimi przede wszystkim obcował, nawet po opuszczeniu Polski (Liszt 1852/1960, s. 144). Współczesny mu hrabia Antoni Wodziński pisał (Mirska 1949, s. 199–200):

Syn Francuza — nie miał nic francuskiego, prócz grzeczności z godnością połączonej.

Heine napisał pięknie w jednej z korespondencji do *Augsburger Allgemeine Zeitung* (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 256):

Należy poniekąd do trzech narodowości: Polska dała mu ducha rycerskiego i pamięć swych cierpień, Francja wdzięk, Niemcy romantyczność.

Kluczowe w tym sformułowaniu jest słowo „poniekąd”, które neutralizuje jego literalność. Chopin nie pozostawiał w tej sprawie żadnej wątpliwości. Jak pamiętamy — „swoimi” nazywał Polaków.

Duchowość ojczysta — to m.in. określone zwyczaje, wiara i język.

Zwyczaje ojczyste Polaków — to m.in. Bożonarodzeniowy opłatek, choinka i kolędy, Wielkanocne święcone, dożynkowy chleb. To także staropolska gościnność. W korespondencji Chopina często mowa jest o polskim Bożym Narodzeniu i polskiej Wielkanocy. W liście z 12–26 grudnia 1845 roku do rodziny pisał:

Dziś Wigilia Bożego Narodzenia, nasza panna gwiazdka. Tutaj tego nie znają.

To było wyniesione z domu. Mikołaj Chopin w liście z 9 stycznia 1841 roku do syna pisał:

W Wigilię Bożego Narodzenia [...] całą rodziną byliśmy zebrani na wieczerzę, jak to, jeśli pamiętasz, nakazuje tradycja, a także by urządzić GWIAZDKĘ dla dzieci Twojej siostry.

W liście z 9 maja 1836 roku Mikołaj Chopin pisał do syna z nieukrywanym zadowoleniem:

Mówiono mi [...], że odbyło się u Ciebie na Wielkanoc święcone.

I tak zostało. W liście pisanym między 26 grudnia 1847 roku a 6 stycznia 1848 roku Chopin pisał:

Wigilię onegdaj jak najprozaiczniej spędziłem, ale o Was myślałem.

W liście z 23 kwietnia 1840 roku do Fontany Chopin donosił:

Święcone było w klubie.

W liście z 17 lutego 1847 roku do Grzymały przypominał żartobliwie:

Dziś środa, Popielec. Przyjdź choć na pokutę, żeś karnawał smutno spędził.

A Chopinowski *Kurier Szafarski* przynosił m.in. wieści o dożynkach w Szafarni.

Wiara ojczysta Polaków — to chrześcijaństwo, a specjalnie (choć nie wyłącznie!) katolicyzm. Chopin był z pewnością katolikiem (o czym już była mowa), chociaż w pewnych okresach tego nie manifestował tak, jak niektórzy by tego oczekiwali.

Język ojczysty Polaków — to polszczyzna. Chopin — zwłaszcza na obczyźnie — porozumiewał się głównie po francusku. Jednakże językiem, w którym myślał i którym po mistrzowsku władał w mowie i piśmie — był język polski.

Państwo ojczyście — to nie to samo, co kraj. Każdy naród ma swój kraj — choćby o zmieniającym się obszarze; nie każdy naród ma jednak swoje państwo. Chopin żył w czasach, kiedy Polacy nie dysponowali w pełni suwerennym państwem.

Dziedzictwo ojczyście — to główna skarbnica narodowej kultury i zarazem przedmiot szczególnej niechęci (a w niektórych okresach świadomego niszczenia) ze strony wrogów ojczyzny. Chopin z tej skarbnicy czerpał pełnymi garściami. W przemówieniu podczas uroczystości 100-lecia urodzin Chopina Ignacy Paderewski powiedział (*O Chopinie* 2010, s. 37):

W Chopinie tkwi wszystko, czego nam zabraniano: barwne kontusze, pasy złotem lite, posępne czamarki, szlacheckich brzęk szabel, jęki piersi zranionej, bunt spętanego ducha, krzyże cmentarne, przydrożne wiejskie kościółki, modlitwy serc stroskanych, niewoli ból, wolności żal, tyranów przekleństwo i zwycięstwa pieśń.

Może to sformułowanie zbyt egzaltowane, ale spoza niego widać dobrze ważną „częstkę duszy” Chopina.

3.2. MIŁOŚĆ DO OJCZYZNY

Chopin spełniał więc większość z warunków potrzebnych do tego, żeby ktoś był Polakiem. Był przy tym — co najistotniejsze — Polakiem z ducha. Jeśli zaś jest się Polakiem z ducha, to wśród tego, co się powinno cenić najbardziej, jest ojczyzna.

Miłość ojczyzny — patriotyzm — ma dwa składniki: dumę i oddanie. Ten kocha ojczyznę, kto się nią szczyci i się jej poświęca, a więc nie szczędzi sił, żeby jej dziedzictwo pomnażać.

Duma narodowa objawia się m.in. we wzruszeniu, które nas ogarnia, kiedy jesteśmy w miejscach «świętych» dla naszej tradycji. Takie wzruszenie przeżywał np. Chopin, kiedy na Kahlenbergu w Wiedniu stanął mu przed oczyma obraz Odsieczy Wiedeńskiej króla Jana Sobieskiego.



206. Po śniadaniu udaliśmy się na Kahlenberg, gdzie król Sobieski miał swój obóz (z niego posyłam Izabeli listek). Jest tam kościół dawniej Kamedułów, w którym syna swego Jakuba przed uderzeniem na Turków na rycerza pasował i sam do Mszy tej służył (25.06.1831). Kościół na Kahlenbergu

Duma narodowa wymaga m.in., żeby dbać o dobre imię Polski. Nic dziwnego, że Chopin poczuł się tak dotknięty z powodu zasłyszanego przypadkowo w Wiedniu niemieckiego porzekadła „W Polsce nie ma czego szukać”. Napisał o tym w liście z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego:



207. *Wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekle, rozjuszone nasłało czucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, co wojsko Jana śpiewało* (26.12.1830). Widok na Wiedeń z Kahlenbergu

Dziś [...] na obiedzie w traktierni włoskiej słyszałem: „*Der liebe Gott hat einen Fehler gemach, dass er die Polen geschaffen hat*” [„Bóg popełnił błąd stwarzając Polaków“]; nie dziw się więc, że dobrze pisać tego, co czuję, nie umiem. Nowin się też nie spodziewaj od Polaka, bo drugi na to się odezwał: „*In Polen ist nichts zu holen*”. Psiajuchy!

Nic dziwnego też, że kiedy wiosną 1848 roku londyński *Times* zaczął publikować artykuły tendencyjnie negatywne o kraju, Chopin skwitował to uwagą w liście z 2 czerwca 1848 roku do Grzymały:

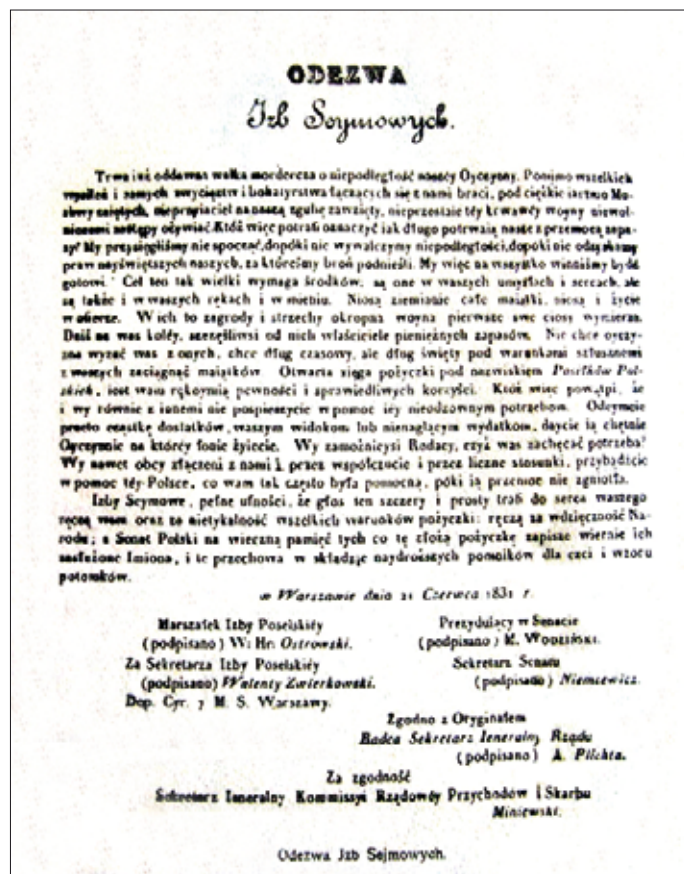
[*Times*] wygaduje awantury takie, że nawet Anglicy są już uderzeni jego niesprzyjaniem.

Co do tego, że Chopin pomnożył dziedzictwo narodowe w najwyższym stopniu, nie ma najmniejszej wątpliwości. Jego patriotyzm był patriotyzmem czynnym, patriotyzmem najwyższej próby — a nie, jak to się czasem zdarza, GADANIEM o patriotyzmie. Mathias nazwał to wprost (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 393):

Chopin był żarliwym patriotą.

Liszt uzupełnił (1852/1960, s. 105–106):

Patriotyzm artysty znalazł swój wyraz w kierunku jego twórczości, w doborze przyjaciół, w okazywaniu szczególnej życzliwości uczniom



208. Przysięgliśmy nie spocząć, dopóki nie wywalczymy niepodległości. Odezwa Izby Sejmowych z 21 czerwca 1831 roku w sprawie pożyczki narodowej — podpisana m.in. przez Juliana Ursyna Niemcewicza, sekretarza stanu

polskiego pochodzenia, w częstym i chętnym oddawaniu ważkich przysług współziomkom; nie przypominam sobie atoli, by lubił mówić o swych uczuciach dla ojczystego kraju.

A jeszcze był systematyczny udział w przyjęciach w domach polskiej emigracji w Paryżu, podczas których Chopin nie odmawiał nawet przygrywania do tańca; były koncerty

na benefisy Polaków (np. Antoniego Orłowskiego w Rouen); było uczestnictwo w imprezach dobroczynnych na rzecz emigrantów; były składki na pomniki wielkich Polaków (np. na pomnik Niemcewicza)...

3.3. STOSUNEK DO OBCYCH

Niektórzy mieszałą patriotyzm z nacjonalizmem, uważając, że nie ma patriotyzmu bez szowinizmu: nienawiści do obcych. I jako najwłaściwszą postawę proponują kosmopolityzm. To błąd: do tego, aby kochać własną ojczyznę, nie trzeba nienawidzić ojczyzn innych ludzi. Miał tego świadomość jeden z głównych warszawskich mentorów Chopina, Linde, w taki sposób charakteryzując patriotę w swoim *Słowniku języka polskiego* (Linde 1807–1815, t. IV, s. 64):

Gorliwy o dobro ojczyzny obywatel, przy ojczyźnie, jakoby przy swojej własności obstawający. [...] Obywatel [gorliwy], który przykładą się usilnie do dobra powszechnego ojczyzny tym wszystkim, czym jeno przyłożyć się i onej przysłużyć może. [...] Z męstwa oświeconego wynika patriotyzm, który tylko samym dobrem publicznym oddycha, i heroizm, który mu się poświęca.

Nie dziwi więc, że Chopin nie dał sobie wyperswadować patriotyzmu. Pisał o tym wprost w liście z 29 stycznia 1831 roku do Elsnera:

[Johann] Malfatti na próżno się stara mnie przekonać, że każdy artysta jest kosmopolitą. Choćby i tak było, to jako artysta jestem jeszcze w kolebce, a jako Polak trzeci krzyżyk zacząłem.

Chopin wypowiadał wiele uszczypliwości pod adresem ludzi różnych narodowości posługując się — jak to się zwykle czyni w takich razach — generalizacjami i wypowiadając ogólne sądy na zasadzie *pars pro toto* o Rosjanach, Niemcach, Austriakach, Francuzach, polskich i niepolskich Żydach, Czechach, Amerykanach czy Brytyjczykach.



209. *Wiedeń tak mię zasałamił, zadurzył, omamił, że dwa tygodnie przeszło siedząc bez listu z domu, żadnej nie czułem tęsknoty* (12.09.1829).
Panorama Wiednia z Glorietty



210. *Trzeba Wam wiedzieć, że ja teraz stoję na czwartym piętrze. [...] W środku miasta, blisko wszystkiego. Na dole najpiękniejszy spacer* (22.12.1830). Tablica na kamienicy przy ul. Kohlmarkt 9 w Wiedniu, w której mieszkał Fryderyk Chopin w latach 1830–1831

Dla przykładu — oto jak pisał o Niemcach w liście z 15 maja 1826 roku do Białobłockiego:

Jak widzę, Mości Panie Janie, wielceś się cnotą niemiecką napił, a coś dawniej zapraszał mię do siebie, teraz mi radzisz, żebym nie wyjeżdżał! Cóż to nie może owó przekłęté skąpstwo! Bodaj byś był po nauczanie się onego nigdy do Bischofswerder nie jechał.

Nie znosząc stereotypowego skąpstwa Niemców, cenił jednak ich zamiłowanie do porządku. Dał temu wyraz w liście z 16 września 1828 roku do rodziny:

Okolice Berlina z tej strony [*scil.* od wschodu] nie są najpiękniejsze, ale zachwycają porządkiem, czystością, doborem rzeczy, słowem, pewną przecznością, jaka się daje widzieć niemal w każdym kąci.

Później stosunki panujące w Niemczech Chopin kwitował jednym słowem: „Bagno”. Nieufność Chopina do Niemców podsycali w nim rodacy. Friedrich Wieck, ojciec Clary, w liście z początku października 1835 roku do znajomego w Halle pisał niezbyt elegancko (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 251):

Jutro albo pojutrze przyjeżdża Chopin do Drezna, ale prawdopodobnie nie da tu koncertu, gdyż jest zbyt leniwy. Mógłby się tu nawet dłużej zatrzymać, gdyby go od poznania lipskiego świata muzycznego nie odводzili fałszywi przyjaciele, a mianowicie jeden PIES z Polski.

O Francuzach i o Paryżu tak pisał w liście z 18 listopada 1831 roku do Kumelskiego:

Nic nie warto myśleć na tym świecie; żebyś tu [tj. w Paryżu] był, przejąłbyś się tą maksymą — każdy Francuz skacze, wrzeszczy, nawet choć goły. [...] Jest tu [w Paryżu] największy przepych, największe świństwo, największa cnota, największy występki, co krok to afisz na wen[erycznej] choroby — krzyku, wrzasku, turkotu i błota więcej, niżli sobie wystawić można — ginie się w tym roku i wygodnie z tego względu, że nikt się nie pyta, jak kto żyje. [...] Ja tu dwa lata siedzieć myślę.

A w liście z 25 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego dodawał:

Czasem 3, 5 arkusze drukowanego głupstwa za sousa kupisz. A to [...] *les amours des prêtres, L'archevêque de Paris avec Mme la Duchesse du Barry* i tysiączne podobne tłustości, czasem bardzo dowcipnie napisane.

Jednakże w liście z 12 grudnia 1831 roku do tegoż Woyciechowskiego zwracał uwagę na coś, co było dla niego ważne — a co gwarantował Paryż: prywatność. Pisał:

Paryż jest to wszystko, co chcesz — możesz się bawić, nudzić, śmiać, płakać, wszystko robić, co Ci się podoba, i nikt na Cię nie spojrzy, bo tutaj tysiące toż samo robiących co Ty — i każdy swoją drogą.

Z kolei źródłem negatywnego stereotypu Żyda były stosunki panujące w Polsce, gdzie Żydzi od wieków zajmowali się handlem, uważanym przez szlachtę, ale i chłopstwo, za profesję niegodną uczciwego człowieka, gdyż niedającą się uprawiać bez oszustwa. Taki sens ma słowo „Żyd” w liście Chopina z 11 października 1841 roku do Fontany:

Co się sprzedaży mebliów tycze, byłbym oszukańcem, Żydem na kształt doktora Wołowskiego, żeby przedawał stare graty — niech ci służą.

Potem — już we Francji — stereotyp ten wzmocniły własne, czasem przykre, doświadczenia Chopina z wydawcami i bankierami żydowskiego pochodzenia.

O Anglikach Chopin, np. w liście z Londynu do jednego z przyjaciół w Paryżu, pisał w lipcu 1837 roku:

Ogromne rzeczy!! — Wielkie urynały. — Nie ma się mimo to gdzie wypisać. — Ale Angielki, ale konie, ale pałace, ale powozy, ale bogactwo, ale przepych, ale miejsce, ale drzewa, ale wszystko, zacząwszy od mydła a skończywszy na BRZYTWACH, wszystko nadzwyczajne — wszystko jednakowe, wszystko wyedukowane, wszystko UMYTE A CZARNE jak szlachecka d...!!

W liście z 6–11 sierpnia 1848 roku do Franchomme’a dodawał pół żartem, pół serio:

Ludność tutejsza jest brzydka — ale zdaje się pocziwa. Za to byłoby jest piękne, choć wydaje się złośliwe.

W liście z 19 sierpnia 1848 roku do rodziny i z 21 października tego roku do Grzymały pisał już serio:

Żeby ten Londyn nie był taki czarny, a ludzie nie tacy ciężcy i odoru węglanego ani mgły nie było, to bym już i po angielsku się nauczył. Ale ci Anglicy tacy różni od Francuzów, do których jak do swoich przygląłem;

tak wszystko tylko na funty biorą, sztuki dlatego lubią, że to *lux* [*scil.* zbytek].

Co myślał o «duszy angielskiej», można było wyczytać między wierszami już z listu z 25 września 1839 roku do Fontany:

Bardzo Ci dziękuję za Twoją pocziwą, przyjacielską, nie angielską, ale polską duszę.

Nie przeszkadzało mu to podziwiać kultury tych narodów i mieć wśród nich przyjaciół: wśród Rosjan (księżna Obreskow), wśród Niemców (Hiller), wśród Francuzów (Delacoix), wśród niemieckich Żydów (Heine), wśród Czechów (Václav Hanka), wśród Amerykanów (Emerson), wśród Brytyjczyków (Szkotka, panna Stirling)... Lista — rzecz jasna — niepełna.

Tylko ktoś zaczadzony tzw. poprawnością polityczną może doszukiwać się w tym czegoś więcej niż chwilowego, emfaticznego, emocjonalnego przejawskawienia, kiedy to nawet nie oszczędza się rodaków. O pewnym staroświeckim Polaku — Aleksandrze Moszczeńskim — Chopin pisał w liście z 8 sierpnia 1839 roku do Fontany:

Mazurki [jego], jak sobie wystawić możesz, szanowne, RAM DIDIRIDI, RAM DIDIRIDI, RAJDA. [...] Pocziwy jakiś STARY staropolski starosta (jeszcze zapewne z tych, co to... [siusiąją?] z mosta [*scil.* nie mają toalet w domach]).

Ze zrozumiałych względów szczególnie wyrazisty był stosunek Chopina do Rosjan, Niemców (w tym Prusaków) i Austriaków, a więc narodów, których władcy dokonali rozbioru Rzeczypospolitej w końcu XVIII wieku.

Stosunek ten nie był wolny od *sui generis* fatalizmu etnicznego. Na stanowisko Chopina w tej sprawie wywarł pewien wpływ Norwid. Oto relacja Chopina z jednej z rozmów

z Norwidem na ten temat zawarta w liście do Potockiej (Chopin 1949, s. 308–309):

[Norwid] między innymi dowodził mi gorąco, że tak jak człowiek, to i naród nigdy się nie zmienia; zawsze te same wady i zalety. Mówił, że Niemcy–Krzyżacy, tak samo chytrzy, podli i okrutni byli, jak Niemcy dzisiaj. A i my swoich zalet i wad nie tracimy — warcholstwo, brak zgody, prywata, co nas w niewolę strąciły, jeśli się cudem dźwigniemy, gotowe strącić znowu. Słuchałem go, jak ponurego proroka i słuszność mu przyznać musiałem. Pocięchy szukałem w naszym polskim: „Lepiej kiedyś będzie” [...] i jego tym pocieszyć starałem. Potem *Jeszcze Polska* zagrałem i popłakaliśmy się obaj.

3.3.1. ROSJANIE

W czasach Chopina na Rosjan mówiono „Moskale”, przy czym w ustach ówczesnych Polaków — z Chopinem włącznie — słowo to miało zabarwienie negatywne. Brało się to stąd, że chociaż rozbiory i unicestwienie Rzeczypospolitej w końcu XVIII wieku były dziełem trzech sąsiadów: Rosji, Prus i Austrii — to Rosja była ostatecznie ich głównym inicjatorem, beneficjentem i gwarantem «porządku» porozbiorowego. Nieprzypadkowo to przeciwko Rosji zwrócone były trzy największe powstania polskie: Powstanie Kościuszkowskie, Powstanie Listopadowe i Powstanie Styczniowe.

Kiedy Polacy krytykowali Rosjan–Moskali, mieli na myśli zasadniczo reżim carski i jego agendy działające na inkorporowanych do Imperium Carskiego ziem polskich — z policją, konfidentami i cenzurą na czele — i sam system polityczny, na których działanie tych agend było oparte.

Był to system całkowicie obcy wartościom szczególnie cenionym przez Polaków. Należały do tych wartości: obiektywność najwyższej władzy w państwie, jawność życia społecznego, oparte na zasadzie *status quo* stosunki z sąsiadami, prawem chroniona wolność osobista członków «narodu szlacheckiego» — w tym pełna wolność wyznania, ludzkie (jak na owe czasy) odnoszenie się do tzw. niższych warstw

społeczeństwa (chłopów, rzemieślników, kupców) i uznanie praw mniejszości narodowych.

Najwnikliwiej opisał ten system przyjaciel Chopina, markiz de Custine, który w 1839 roku odbył trzymiesięczną podróż po Imperium Carskim i swoje wrażenia opublikował w 1843 roku w *Listach z Rosji*. Jest rzeczą ciekawą, że wiele z jego krytycznych spostrzeżeń na temat «duszy moskiewskiej», a więc tych cech społeczeństwa rosyjskiego, które sprzyjały triumfowi SAMODZIERŻAWIA na wschód od ziem Rzeczypospolitej, zachowało aktualność do dziś. Mimo wszystkich perturbacji politycznych — związanych z nimi przemian w mentalności Rosjan — współczesny «markiz de Custine» wywiózłby z dzisiejszej Rosji wiele podobnych wrażeń, co jego dziewiętnastowieczny poprzednik.

Znamienne są słowa markiza de Custine — człowieka, którego ojciec i dziadek byli ofiarami jakobińskiej gilotyny — otwierające i kończące *Listy z Rosji* (1843/1991, s. 240):

Pojechałem do Rosji, by szukać tam argumentów przeciwko rządowi reprezentacyjnemu, a wróciłem jako zwolennik konstytucji. Rządy mieszczańskie nie najbardziej sprzyjają aktywności, ale starzejące się ludy mają mniejszą potrzebę działania, a taki rząd właśnie najbardziej wspomaga produkcję i przynosi ludziom największy dobrobyt i zamożność, a przede wszystkim taki rząd właśnie budzi największą aktywność myślową w sferze pomysłów praktycznych; wreszcie uniezależnia obywatela, nie na drodze uwznioślenia uczuć, ale przez działanie praw: oto bez wątpienia wielkie zadośćuczynienie za wszelkie niedogodności. [...]

Kiedy twój syn będzie niezadowolony z Francji, skorzystaj z mojego przepisu i powiedz mu: „Jedź do Rosji!”

System moskiewski — ten, który zobaczył na miejscu własnymi oczyma de Custine — to była, po pierwsze, absolutna monarchia: oficjalnie dziedziczna, ale «korygowana» przez krwawe zamachy stanu. Nie do pomyślenia w tym systemie jakiegokolwiek ustroju nakładający pewne ograniczenia na absolutną władzę panującego — chociażby w postaci monarchii

konstytucyjnej. Oto (obłudne) słowa, które włożył de Custine w usta swego rozmówcy — cara (1843/1991, s. 91):

Byłem monarchą konstytucyjnym [*scil.* w Polsce], i cały świat wie, ile mnie kosztowało, że nie chciałem się poddać wymaganiom tego NIECNEGO ustroju [...]. Kupować głosy, znieprawiać sumienia, uwodzić jednych, żeby oszukać innych — wszystkimi tymi środkami gardziłem jak poniżającymi zarówno dla tych, co słuchają, jak dla tego, co rozkazuje, i drogo zapłaciłem za wysiłek szczerości. Ale, Bogu dziękować, skończyłem na zawsze z tą ohydą machiną polityczną. Nie będę już więcej królem konstytucyjnym. Zbyt silną mam potrzebę mówienia tego, co myślę, by kiedykolwiek się zgodzić na rządzenie jakimś narodem za pomocą przebiegłości i intryg.

System moskiewski realizował się, po drugie, w sekretnej polityce: liczyły się w niej przede wszystkim intryga i morderstwo przemieszane z hipokryzją i autohipokryzją. De Custine uznawał to za chorobę nieuleczalną systemu (1843/1991, s. 28, 231):

Są lekarstwa przeciw prymitywnej dzikości; nie ma ich przeciw manii wydawania się tym, czym się nie jest. [...]

Zbrodnia bez osłony tryumfuje tylko przez chwilę, natomiast fałszywe cnoty bałamucą na zawsze ducha narodów.

Składnikiem systemu moskiewskiego była, po trzecie, imperialna agresja: stałe dążenie do powiększania terytorium kosztem sąsiadów i to bez względu na koszty: sąsiadów, ale i własne. De Custine pisał niemal proroczo (1843/1991, s. 18, 152):

Rosjanie są wojownikami, ale dla zdobywania; walczą z posłuszeństwa i z chciwości, podczas gdy rycerze polscy wojowali wyłącznie z miłości sprawy.

Jeżeli wielkość celu mierzy się ilością ofiar, trzeba przepowiedzieć temu narodowi panowanie nad światem.

Dalej — wyznaczała system moskiewski, po czwarte, indywidualna dezautonomizacja: całkowite ubezwłasnowolnienie obywateli, w tym także należących do warstw społecznych formalnie «wolnych».

Określającą system moskiewski dezautonomizację uzupełniała brutalna eksploatacja: był to hierarchicznie uporządkowany bezwzględny wyzysk «wszystkich przez wszystkich». De Custine wypominał Rosjanom, że prowadzi to u nich do zaniku uczucia litości (1843/1991, s. 122):

Obiekty naszego współczucia muszą zachować jakieś poczucie własnej godności, abyśmy mogli brać poważny udział w ich zmartwieniu! ... Litość jest zespoleniem, a jakim człowiekiem, choćby najbardziej współczującym, chciałby zespolić się z tym, czym pogardza? [...] Przyzwyczajenie do tych okropności [*scil.* okrutnego znęcania się nad ludźmi] tłumaczy waszą [*scil.* Rosjan] obojętność; nie usprawiedliwia jej jednak.

Zwieńczeniem systemu moskiewskiego była etniczna nietolerancja: prawdziwy naród mógł być tylko jeden — rosyjski i, dodajmy, tylko prawosławny.

Oczywiście w różnych okresach, w zależności od okoliczności zewnętrznych i przypadkowych cech osobowościowych władcy i jego kamaryli, poszczególne składniki tego systemu występowały w różnym nasileniu — nigdy jednak nie osiągały poziomu «zerowego».

Markiz de Custine po powrocie z podróży napisał w liście z 15 listopada 1839 roku do Chopina:

Wracam z końca świata, a Pan z dalszych jeszcze stron, gdyż sercem i wyobraźnią jeździ się dalej niżeli pocztą. W imię honoru Polski mam nadzieję, że znajdę Pana niezmiennym. [...] Przebywam na wsi, aby wypocząć po wędrówkach na Syberii.

Bardzo sugestywne określenia: „koniec świata” i „Syberia” — na oznaczenie Petersburga, Moskwy, Jarosławia i Niżnego Nowogorodu...

Chopin aprobował wymowę tego opisu — a nie jest wykluczone, że w niektórych wypadkach w pewnym stopniu inspirował komentarze autora. Dotyczyło to zwłaszcza uwag odnoszących się do mentalności polskiej: uwag niekiedy uszczypliwych, na ogół jednak dla Polaków życzliwych, często pochlebnych, a czasem nawet — przesadnie pochlebnych.

Jeszcze w listach do Chopina z 1837 roku i z końca grudnia 1939 roku markiz wyrzucał mu:

Polacy mają, moim zdaniem, charakter tak płochy, że nie mogą pozbyć się obawy, czy Pan nie zapomniał o naszym dzisiejszym obiedzie. [...]

Ja, który uważałem się niekiedy trochę za poetę, zaczynam wątpić o wszystkich, od czasu gdy poznałem bezużyteczność bezinteresownych uczuć. [...] Żegnaj, Lekkość polski!

Ale w *Listach z Rosji* pisał m.in. (1843/1991, s. 19, 156):

Polacy znajdują się dzisiaj wobec Rosjan dokładnie w tej samej pozycji, w jakiej ci ostatni znajdowali się wobec Mongołów za następców Batu-Chana. [...]

Na próżno usiłuję myśleć tylko o tym, co mówię; moja wyobraźnia podróżuje wbrew woli z Warszawy do Tobolska, i samo słowo „Warszawa” przywraca mi całą nieufność [do tego, co mówią o Polakach Rosjanie]. [...]

W tej chwili drogi Azji są raz jeszcze pełne wygnańców świeżo wydartych rodzinom, którzy pieszo szukają swego grobu, jak stada opuszczające pastwisko, by podążyć do rzeźni [...]. Ten nowy wybuch gniewu [reżimu carskiego] został spowodowany rzekomym polskim spiskiem — spiskiem MŁODYCH SZALEŃCÓW, którzy byliby uważani za bohaterów, gdyby się im udało, choć moim zdaniem ich wysiłki są tym wznioślejsze, że beznadziejne. Serce mi krwawi z powodu banitów, ich rodzin, ich kraju...

Zwiedzając Skarbiec na Kremlu odnotował (1843/1991, s. 207):

Tron i korona Polski też mają swoje miejsce na tym pysznym firmamencie cesarskim i królewskim...

Opisywał wzruszenie, które ogarnęło go na widok inskrypcji na płycie w kościele dominikanów na Prospeckie Newskim w Petersburgu (1843/1991, s. 57):

Poniatowski!... Królewska ofiara próżności, ten zbyt łatwowierny kochanek Katarzyny II jest pochowany tu bez żadnych należnych mu względów, ale wyzuty z majestatu korony, zachował majestat nieszczęścia. [...] Niedole tego władcy, jego zaślepienie tak okrutnie ukarane i perfidna polityka jego wrogów zwrócą uwagę wszystkich podróżnych na jego poniechany grób.

Cytował bajkę „Konie i furman” Krasickiego (1843/1991, s. 220):

Zakończę bajką jakby umyślnie napisaną, by usprawiedliwić mój gniew [*scil.* z powodu oszustw, którymi skłaniano Kozaków do walki]. Jej autorem jest Polak, biskup warmiński, słynny z mądrości i dowcipu za panowania Fryderyka II. Przekład francuski pióra hrabiego Elzeara de Sabran.

Pisał o tym, że Rosjanie demonizują Polaków, obarczając ich odpowiedzialnością za wszelkie wewnętrzne próby rozsadzenia imperium (1843/1991, s. 157):

Rozruchy na Powołżu trwają, a te okropności przypisuje się prowokacjom polskich emisariuszy.

Nawet od należącego do elity intelektualnej Aleksandra Turgieniewa usłyszał (1843/1991, s. 222):

Ileć Polacy widzą, jak cesarz się skłania do łagodniejszej polityki wobec nich, wówczas knują nowe spiski, posyłają do nas przebranych emisariusz i symulują sprzysiężenia w braku prawdziwych przestępstw, a wszystko wyłącznie po to, by rozniecić w Rosjanach nienawiść i spowodować nowe prześladowania swoich rodaków. Słowem, najbardziej się obawiają przebaczenia, bo łagodność rządu odmieniłaby uczucia ich chłopów, którzy w końcu polubiliby WROGA, gdyby doznali od niego dobrodziejstw.

Naturalna awersja Polaków do systemu moskiewskiego miała więc swój odpowiednik w awersji eksponentów tego systemu do Polaków. De Custine pisał (1843/1991, s. 20):

Prześladowanie Polski [nie] jest rezultatem osobistej niechęci cesarza: nie; jest rezultatem zimnego i głębokiego wyrachowania.

Awersja ta znalazła wyraz także w odniesieniu do Chopina. Chopin — zaproszony do salonu Wincentego Wodzińskiego w Dreźnie — grał tam swoje kompozycje, obecny na wieczorze hrabia Józef Krasieński został wezwany do ambasad rosyjskiej i ustami jej sekretarza otrzymał następującą reprymendę (Simonówna 1935, s. 105):

Jeśli W Pan chcesz być wiernym Monarchy poddanym, a nie uchodząc za buntownika przebywać w obcym kraju, Toś był powinien takiego jak Chopin demagoga za drzwi wypchnąć! Lub co najmniej samemu go do milczenia zmusić i ten dom opuścić, a tak nie będziemy mogli przedłużyć mu pozwolenia dłużej tu [*scil.* w Dreźnie] bawienia.

Oczywiście nigdy nie brakowało w Polsce demagogów — wszak to jedna z przypadłości demokracji — ale akurat w odniesieniu do Chopina taki epitet był z pewnością tylko refleksem ideologicznego stereotypu, charakterystycznego dla urzędników carskich — nie zaś rzeczową oceną.

Taka już jest natura stereotypów. Nawet Chopin nie mógł się powstrzymać od nie milego przytyku wobec Lenza, który był Niemcem rosyjskim, któremu miał powiedzieć w oczy (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 411):

Jedno tylko mogę panu zarzucić, mianowicie to, że jesteś Rosjaninem.

Dziwnym zrządzeniem losu to właśnie Rosjanin, Milij Bałakirew, był jednym z największych wielbicieli Chopina i inicjatorem uczynienia z rodzinnej Żelazowej Woli ośrodka kultu chopinowskiego: to dzięki jego inicjatywie



211. Medalion Fryderyka Chopina z obelisku w Żelazowej Woli (Jan Woydyga, 1894)

zaczęto w końcu XIX wieku stopniowo restaurować dworek i dzięki jego interwencji na dworze carskim mógł w roku 1894 stanąć w pobliżu dworka pomnik Chopina.

3.3.2. CZESI

Do żadnego obcego narodu nie żywił chyba Chopin takiej sympatii, jak do narodu czeskiego. Być może źródłem tej sympatii były serdeczne więzi, które połączyły go — i rodzinę Chopinów — z jego czeskim nauczycielem: Żywnym. Najlepiej tę sympatię obrazuje

opublikowane przez Wójcickiego (1858, t. III, s. 262) uroczę wspomnienie Franciszka Maciejowskiego:



212. Zwiedziliśmy Pragę [...]. Braknie mi miejsca na opisywanie wspaniałego katedralnego kościoła ze srebrnym Świętym Janem Nepomucenem, pięknej kaplicy Wacława, wykładanej ametystami i innymi drogimi kamieniami (26–27.08.1829). Katedra św. Wita w Pradze (z lewej: kaplica św. Wacława; z prawej: nawa główna)

Szopen żył w ścisłej przyjaźni z bratem moim Ignacym, który służąc w b. wojsku polskim jako oficer artylerii, we Francji w mieście Caen życie zakończył. Pamiętam jak obydwaj razem odwiedzaliśmy Szopena właśnie zajętego ukończeniem kompozycji koncertu, jaki zamierzył wkrótce grać w Wiedniu. Zagrał nam wyjątki z niego na fortepianie ani mahoniowym, ani orzechowym, ale prosto sosnowym. Słuchaliśmy z zachwyceniem. Otóż mój brat (będąc wówczas asesorem sądu kryminalnego warszawskiego) parę razy podróżował z Szopenem w czasie ferii. Ostatnią razą, jak w liście z dnia 17 lipca 1829 brat mi doniósł, wybierali się właśnie do Wiednia wraz z Alfonsem Brandtem, kilka lat temu tu w Warszawie jako doktor medycyny zmarłym, i wtedy zwiedzili Czechy.

Tam w Pradze odwiedzili głośnego już wtedy uczonego Wacława Hankę, a że obydwaj byli wesołego oblicza i obejścia, niezmiernie mu się podobali. W dowód zatem przyjaźni Hanka prosił ich, żeby mu w sztambuchu pamiątkę skreślili. Wzięli więc do mieszkania tę książkę pamiątek: mój brat Ignacy ułożył wiersze o braterstwie Lecha z Czechem, a Szopen skomponował stosownego mazurka. Oddali Hance sztambuch, w którym starannie skreślili i nuty i wiersze: bardzo się tym ucieszył Hanka, powtarzając, że jeszcze mu się nie zdarzyło wiedzieć coś podobnego w sztambuchu. Melodię tego mazurka dołączam: z wierszy ostatnie dwa tylko wiersze do drugiej części śpiewu przypominam sobie:

Bo wiadomo jest przed światem,
Że Czech Lecha dawno bratem.

Jaki był Chopina porządek dóbr, co Chopin uważał za cnoty i na czym według niego polegało szczęście człowieka — to można wyczytać z wypowiedzianych przez niego ocen innych ludzi i to promieniuje z jego własnej osobowości: z tego, jak postępował, i z tego, co sobie sam wyrzucał.

Była już o tym szczegółowo mowa wyżej. Spróbujmy jednak teraz to wszystko zebrać i — na własną odpowiedzialność, «za Chopina», uporządkować.

1. DOBRO

Dobro — to wartość pozytywna.

Wyodrębnijmy wśród wartości — zarówno pozytywnych, jak i negatywnych — wartości naturalne, ekonomiczne, publiczne i mentalne.

Dobra naturalne — to przede wszystkim dobra witalne: życie, zdrowie i sprawność, oraz dobra hedoniczne: przyjemność i zadowolenie.

Dobra ekonomiczne — to przede wszystkim zamożność.

Dobra publiczne — to przede wszystkim dobra komunikacyjne: sprawiedliwość i prawdomówność, dalej referencyjne: skromność i wyrozumiałość, wreszcie dobra polityczne: wolność i wpływowość.

Wreszcie dobra mentalne — to przede wszystkim dobra intelektualne: wiedza i roztropność, dalej dobra emocjonalne: pogoda i otwartość, oraz dobra wolicjonalne: odwaga, opanowanie i wytrwałość.

Spośród tych wartości — pozytywne wartości komunikacyjne, referencyjne i mentalne stanowią cnoty, a ich negatywne odpowiedniki określa się jako przywary; cnoty i przywary nazywa się czasem „wartościami aretycznymi”.

Do tych wszystkich wymienionych rodzajów wartości trzeba dodać jeszcze wartości moralne, które są w pewien sposób nadbudowane nad tamtymi. Wartości moralne bowiem — w szczególności pozytywne wartości moralne, czyli moralne dobra — przysługują tym z naszych czynów, których intencją jest obdarzenie kogoś z naszych bliźnich jednym z tamtych — pozamoralnych dóbr.

Nazwijmy dobra aretyczne i moralne „dobrami etycznymi”.

Jaki był porządek dóbr pozaetycznych według Chopina?

Z dóbr witalnych wysoko stawiał to, którego mu samemu brakowało: zdrowie. Pisał w liście z 27 marca 1839 roku do Grzymały:

Niech Ci Bóg da dobry humor, zdrowie i moc; to tak potrzebne rzeczy.

Dziesięć lat później — w liście z 5 kwietnia 1849 roku do Solange — pisał nawet:

Nie można mieć wszystkiego na tym świecie; niech się Pani zadowoli największym szczęściem, jakim jest zdrowie.

Życie i sprawność były jednak według niego o tyle ważne, o ile służyły jakiemuś dobru moralnemu.

Cenił zamożność — a więc dobro ekonomiczne — i bywały okresy, że sam był zamożny.

Spośród dóbr politycznych wyżej stała u Chopina wolność — od wpływowości. Wolność ta obejmowała także maksymalną prywatność, którą dawał mu Paryż w większym stopniu niż Warszawa.

Trudno jednak powiedzieć stanowczo, co było tutaj jego lokalnym *summum bonum*: pozaetycznym dobrem najwyższym.

2. CNOTA

Przyjrzymy się teraz poglądom Chopina na dobra etyczne — a więc aretyczne i moralne.

Z cnót komunikacyjnych Chopin cenił zarówno sprawiedliwość, jak i prawdę — chociaż nie bez zastrzeżeń. Za ważniejsze uważał jednak od nich cnoty referencyjne: skromność i wyrozumiałość. Sam je skądinąd posiadał w najwyższym stopniu.

Chopin cenił również cnoty intelektualne: wiedzę — a przede wszystkim roztropność.

Wydaje się, że wyżej niż cnoty intelektualne Chopin stawiał cnoty emocjonalne, a więc pogodę i otwartość, a zwłaszcza cnoty wolicjonalne — wśród nich opanowanie i wytrwałość bardziej od odwagi. Był w tym antyromantyczny rys wyznawanej (choć nie całkiem przestrzeganej) przez Chopina aksjologii: dla romantyzmu ważniejsza była odwaga niż opanowanie i wytrwałość — oraz melancholia i mizantropia, nie zaś pogoda i otwartość.

Jaki był stosunek Chopina do dobra moralnego?

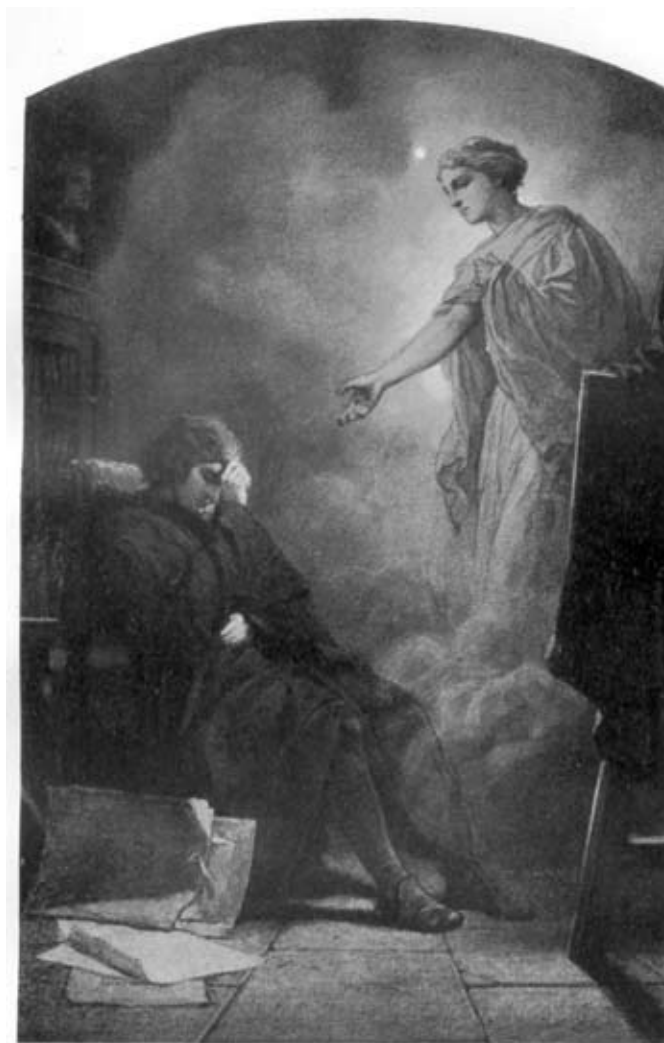
Nie ulega wątpliwości, że stało ono na czele jego hierarchii aksjologicznej.

3. SZCZĘŚCIE

W liście z 18 września 1830 roku do Woyciechowskiego Chopin pisał:

Ludzie nazywają często nieszczęściem dziurawy surdut, kapelusz stary itp. rzeczy

Czy wobec tego posiadanie całego surduta, nowego kapelusza „i tym podobnych rzeczy” czyni człowieka szczęśliwym?



213. *Pójdź ze mną przez padół płaczu* (Artur Grottger, 1866)

Władysław Tatarkiewicz — nie byle jaki znawca felicytologii — utożsamiał szczęście z trwałym zadowoleniem z życia wziętego w całości. Chopin miał podobne zdanie.

Co — według niego — do takiego zadowolenia jest potrzebne?

Dobre zdrowie.

Kochająca — własna — rodzina.

Życie w wolnej ojczyźnie — z nieograniczoną swobodą poruszania się po świecie.

Posiadanie oddanych przyjaciół.

Oddawanie się twórczej pracy dla innych.

Uznanie dla owoców tej pracy.

Czy Chopin był — w tym sensie — szczęśliwy?

Miał oddanych przyjaciół, pracował twórczo i wspaniałe owoce tej twórczości cieszyły się uznaniem u innych. Nie miał zdrowia, nie udało mu się założyć rodziny i nie doczekał wolności Polski. Był więc szczęśliwy tylko połowicznie. Był więc — żeby użyć jego własnego określenia — szczęśliwo-nieszczęśliwy. Odczuwał zadowolenie — ale tylko niekiedy: nie zawsze. Mógł odczuwać zadowolenie — ale tylko z części swego życia: nie z życia wziętego w całości.

Czy jednak ktokolwiek może osiągnąć więcej?

Chopin nigdy nie żywił w tej sprawie żadnych złudzeń. W liście z 4 września 1830 roku do Woyciechowskiego pisał:

Nie zawsze człowiek kontent; może kilka chwil w życiu ma się tylko cieszyć i czemuż odrywać się jeszcze od tych złudzeń, które i tak długo trwać nie mogą.

CZĘŚĆ IV

ZAŁOŻENIA TWÓRCZE

*Taka rozmowa była o Chopinie
(Który NACZELNYM u nas jest artystą):
— Co do mnie, polski ja w nim ZAMACH cenię,
Nie melancholię romantyczno-mglistą,
I — chociaż małe mam wyobrażenie
O sztuce — przecież wiem, co jest muzyka,
I może lepiej wiem od grającego:
Jeśli mi serce bierze i odmyka,
Jak kto do domu wchodzący własnego...
.....
— Jest to zapewne wiele — rzekł Bogumił —
Lecz ja bym głównie MYŚL artysty badał,
I czy dosłownie Naród od spowiadał,
Czy się nie wstydził prawdy i nie stłumił,
Mogąc łatwiejszy [p]oklask zyskać sobie,
Mogąc być prędy i szerzej uznanym;
Czy, mówię, prawdę na swym stawiał grobie,
Czy się jej grobem podpierał ciosanym?
— Cóż te morały do rzeczy należą —
Konstanty na to ozwał się z młodzieżą —
Albo cóż prawda tam, gdzie jest udanie,
Tam, gdzie jest wszystko przez naśladowanie...
Albo muzyka co by mi znaczyła,
Żeby ją musiał jak hieroglif badać,
Lub, wedle onych pojęć Bogumiła,
Żeby się musiał w Mazurku SPOWIADAĆ!
Co PIĘKNEM, to się każdemu podoba,
I konfesjonał na to niepotrzebny.*

Cyprian Kamil Norwid
„Promethidion”

1. PRZEMYŚLENIA

Termin „estetyka” używany jest w wielu znaczeniach, niekiedy mocno się różniących. „Estetyką” nazywa się, z jednej strony, pewną DYSCYPLINĘ NAUKOWĄ dotyczącą wartości estetycznych, z drugiej zaś — pewien ZESPÓŁ POGLĄDÓW na temat tych wartości. Tutaj mowa będzie o estetyce w drugiej z tych kategorii sensów: estetyka *x-a* — to zespół estetycznych poglądów *x-a*; estetyka Chopinowska — to zespół poglądów estetycznych Fryderyka Chopina.

Estetyka jako zespół poglądów (np. uznawanych w danej epoce, przez daną grupę czy daną osobę) ma dwie odmiany ze względu na to, w jaki sposób się ją rekonstruuje: nazwijmy je, za Władysławem Tatarkiewiczem, „estetyką *explicite*” i „estetyką *implicite*”. Estetyka *explicite x-a* — to zespół poglądów estetycznych jawnie głoszonych przez *x-a*, tj. wyrażanych w ustnych i pisemnych wypowiedziach *x-a*. Estetyka *implicite x-a* — to zespół poglądów «zawartych» w dziełach *x-a*. Na ogół w tym drugim wypadku powiemy raczej, że na estetykę *implicite* składa się pewien zespół reprezentowanych w dziełach *x-a* wartości (a nie — poglądów). Wolno jednak założyć, iż ilekroć ktoś w swoich dziełach realizuje wartość *w*, tylekroć ów ktoś uważa, że wartość *w* powinna być realizowana. Rekonstruując więc zestaw wartości realizowanych w utworach *x-a*, rekonstruujemy tym samym zestaw przekonań *x-a* co do tego, co jest estetycznie wartościowe.

„Estetyka–dyscyplina” została zdefiniowana powyżej prowizorycznie poprzez charakterystykę jej dziedziny: jako dyscyplina

dotycząca wartości estetycznych. Jeśli definicja ta ma być wolna od błędnego koła, musimy jeszcze określić, czym są wartości estetyczne — bez odwoływania się do pojęcia ESTETYKI. Nie wnikamy tu w historię funkcji semiotycznych terminu i w spory co do jego zakresu. Przychylamy się za to do stanowiska Władysława Tatarkiewicza, który twierdził, iż wiele terminów estetycznych to terminy sumatywne, tj. takie, że ich zakres jest sumą kilku podzakresów. Estetyczny — to tyle, co dotyczący piękna lub sztuki; wartość estetyczna to piękno bądź komponent piękna — lub (dowolna) wartość dzieła sztuki.

Chopin nie był autorem żadnego systematycznego traktatu estetycznego. Na podstawie zachowanych *Szkiców do metody gry fortepianowej* można jednak sobie wyobrazić, jak napisany byłby ten traktat (Chopin 1993/1995, s. 46–48):

1. Dźwięk oderwany (*abstrakt*) nie czyni muzyki, tak jak słowo nie czyni języka.
2. Aby powstała muzyka, potrzeba wielu dźwięków.
3. Spośród każdych dwóch dźwięków jeden jest wyższy, drugi niższy.
4. Aby zapisać muzykę, celowe jest posługiwanie się liniami ułożonymi wedle wysokości.
5. Skoro relacja pomiędzy dźwiękami wskazuje na ten, który jest wysoki i ten, który jest niski, można sobie wyobrazić dźwięki nieskończenie wysokie, jak też dźwięki nieskończenie niskie.
6. W tym bezmiarze dźwięków odnajdujemy zakres, którego drgania są przez nas najlepiej słyszalne.

Uderza zwięźłość, rzeczowość i ścisłość tych sformułowań — ani śladu *quasi*-teoretycznego «mistycyzmu». Przypomnijmy: Chopin miał potrzebę precyzyjnego wyrażania myśli: zarówno w mowie, jak i w muzyce. Komponując, długo szukał odpowiednich fraz. Mówiąc i pisząc, długo szukał odpowiednich słów. Ale kiedy je znalazł — były to frazy i słowa najcelniejsze. Szedł w tym śladem Elsnera, który pisał o sobie w związku z publikacją *Rozprawy o rytmiczności i metryczności języka polskiego* (Elsner 1818, s. 2):

Lubo przez długi czas badania muzyki i rytmiiki, jaką pocie język polski nadaje do pięknienia wierszy we względzie muzykalnym, przepi-sowi Horacego *nonum prematur in Annum* starałem się zadosyć uczynić, mniemałem atoli, że jeszcze dłuższego potrzeba czasu, ażeby rzecz z taką zrozumiałością, łatwością i dokładnością wyłożyć, jaka znawcę i czytelnika zaspokoić powinna. Dlatego wyznaję, że jeszcze nie byłbym się ważył niniejszej rozprawy drukiem ogłosić, gdybym do tego nie był wielokrotnie wzywany.

Traktat estetyczny Chopina należałby więc z pewnością do estetyki analitycznej — chciałoby się powiedzieć (gdyby to słowo nie było u niektórych negatywnie obciążone) «pozytywistycznej». Mowa byłaby tam wyłącznie o rzeczach uchwytnych dla poznania naukowego.

To, jakie poglądy zostałyby w takim traktacie przedstawione, da się w pewnej części zrekonstruować na podstawie *explicite* estetycznych uwag Chopina, rozsianych — poza *Szkicami do metody* — w listach, oraz znanych z relacji osób, które bezpośrednio się z nim zetknęły.

Chopinowską estetykę *implicite* wyznaczają z kolei dzieła Chopina: wartości, które realizował w swoich utworach.

Estetyka Chopinowska to przede wszystkim estetyka muzyki. Niewiele wiemy o poglądach Chopina dotyczących innych dziedzin sztuki; niewiele zachowało się niestety rysunków Chopina; nieliczne są też ślady jego występów aktorskich (choć na podstawie opisów świadków możemy wnosić, iż Chopin był wybitnie utalentowany także w tych dziedzinach).

Należy pamiętać, że w dziedzinie muzyki Chopin był reprezentantem właściwie dwóch różnych sztuk: sztuki kompozytorskiej i sztuki pianistycznej. Obu tym komponentom należy poświęcić osobną uwagę. Niestety — pianistykę Chopina znamy znowu jedynie z opisów; w jego czasach wykonan muzycznych nie dało się «unieśmiertelnić» za pomocą nagrań. Zachowały się natomiast nagrania Raoula Koczalskiego, ucznia Karola Mikulego: o Koczalskim mówiono zaś, że jego gra była wyjątkowo «chopinowska».

Spróbujemy więc poniżej odtworzyć poglądy Chopina na sztukę w ogóle oraz jego uwagi dotyczące krytyki artystycznej, a następnie zrekonstruować «świat wartości» Chopina–pianisty i Chopina–kompozytora.

2. TWÓRCA

Do zakresu sztuki zaliczał Chopin zarówno malarstwo, rzeźbę, architekturę — jak i uprawianą przez siebie muzykę. Z przekąsem pisał w liście z 21 października 1848 roku do Grzymały o stosunku Anglików do tej ostatniej:

Sztuka tutaj [tj. w Anglii] to malarstwo, snycerstwo i architektura. Muzyka nie jest sztuką i nie nazywa się sztuką, i jeżeli powiesz: artysta, tak ci Anglik myśli, że malarz, architekt albo snycerz. A muzyka jest profesją, nie sztuką, i żadnego muzyka artystą nikt nie nazwie ani wydrukuje, bo to jest w ich języku i obyczajach co innego jak sztuka, to jest profesja.

Chopin zdecydowanie odróżniał sztukę od rzemiosła, a także sztukę wysoką od użytkowej. W dziedzinie muzyki przejawiało się to w wyraźnym odróżnieniu muzyki artystycznej od muzyki np. do tańca. Ten drugi typ muzyki zdarzało mu się uprawiać. Ale w liście do rodziny z 22 grudnia 1831 roku podkreślał, że jego nowe mazurki są — już — „nie do tańca”. W dziełach opusowanych, tj. tych, które chciał firmować swoim nazwiskiem i pozostawić następnym pokoleniom, zawarł jedynie dzieła muzyki wysokiej.

Jaki był stosunek Chopina do sztuk, których sam zawodowo nie uprawiał?

Na temat stosunku Chopina do malarstwa mamy niezgodne przekazy. Z jednej strony, według pani Sand, nie znał się na żadnej innej sztuce niż muzyka. Według jej relacji nawet przyjaciela z ostatnich lat życia — Delacroix — cenił Chopin raczej jako człowieka niż jako malarza. Zdają się to potwierdzać słowa napisane o Delacroix przez Chopina w liście z 30 sierpnia 1846 roku do Franchomme’a:

Jest to artysta godzien najwyższego podziwu — spędziłem z nim urocze chwile. Uwielbia Mozarta, zna wszystkie jego opery na pamięć.

Cenił Chopin Delacroix za jego osobowość i... muzykalność. Być może jednak ironiczne wypowiedzi pani Sand na ten temat mają taki charakter, gdyż Chopin nie zdradzał podziwu dla jej własnej twórczości pisarskiej. Pisał, owszem, z aprobatą o niektórych jej tekstach — ale cenił je raczej za podjętą tematykę (Mickiewicz) niż za wartość literacką samą w sobie.

Z drugiej strony, wiemy z listów o tym, że malarstwo wywierało jednak na Chopinie wielkie wrażenie. W liście do rodziców opisał szczegółowo wizytę w galerii w Wiedniu (niestety opis się nie zachował), a w innym liście wspominał, że galerię w Dreźnie odwiedził dwukrotnie. Napisał o niej w liście z 12 września 1829 roku do Woyciechowskiego:

Galeria cudna.

A w liście z 14 listopada 1830 roku do rodziny zaznaczył:

Prócz galerii obrazów, nic powtórnie w Dreźnie nie widziałem; *Grüne Gewölbe* dosyć raz widzieć; ale galerię obrazów odwiedziłem powtórnie z wielkim zainteresowaniem. Gdybym tu mieszkał, chodziłbym tam co tydzień.

Musiał więc Chopin jednak malarstwo cenić. Być może obca mu była w pewnym zakresie sztuka mu współczesna: sztuka romantyczna.

Niejednolity był stosunek Chopina do romantycznej literatury. Jeśli wierzyć Mickiewiczowi — celowo nawiązywał do niej w swojej twórczości muzycznej. Z samym Mickiewiczem łączyła go przyjaźń, a jego dzieła cenił bardzo wysoko (*Dziady*, *Ballady*, *Pana Tadeusza*). Nie lubił natomiast twórczości Słowackiego (zresztą — z wzajemnością). Te literackie gusta Chopina Iwaszkiewicz wyjaśniał tak (1955, s. 153, 105):

Odpowiadał mu realizm *Pana Tadeusza*, nie rozumiał Słowackiego. Z Towiańskiego i jego uczniów śmiał się w kułak. Chłodno odnosił się do twórców romantycznych. [...]

Do romantyzmu literackiego nawiązywał całkiem świadomie: [...] „Owa arbaleta! [*scil.* kusza] — jak to romansowe!”

Chopin uważany jest powszechnie za typowego artystę romantycznego. Istotnie było w jego postawie i cechach osobowości sporo romantycznych znamion, chociaż miał je «sam z siebie», a nie — nabył pod wpływem jakichś «ideologicznych» bodźców. Jak pisał Władysław Tatarkiewicz, był to raczej paralelizm niż relacja przyczynowa (Tatarkiewicz 1963, s. 737):

Pewien paralelizm [...] postawy duchowej, stosunku do świata, życia, sztuki [...]. Paralelizm tkwił w tym, że filozofie epoki Chopina, i to nie tylko tę, która mu była względnie bliższa, cechowały tak samo jak jego muzykę wielkość, twórczość, polot, nowe idee. Może jedynie to je łączyło: ale to nie jest mało.

Warto jednak pamiętać, że bliskie były mu tylko niektóre spośród znamion romantyzmu. Obca mu była duża część muzycznej «ideologii», np. w sztuce kompozycji monumentalizm, programowość, «fantastyczność», a w dziedzinie wykonawstwa — pusta wirtuozeria. Iwaszkiewicz komentował to tak (1955, s. 153):

Materialistyczny sceptycyzm Chopina nieufnie odnosi się do tego wszystko, co w romantyzmie było mistycyzmem, fantastyką, zamazaniem konturów.

«Metafizycznej» estetyki romantycznej Chopin znał niewiele. Co więcej, różne wypowiedzi Chopina świadczą o tym, że jego właściwie racjonalne nastawienie do rzeczywistości (niekłójące się z dużą wrażliwością) nie pozwoliłoby mu tej estetyki zaakceptować. Trzeba się chyba zgodzić z Władysławem Tatarkiewiczem, gdy pisze (1963, s. 737):

A gdyby [ją] znał, to w dużej części współczesna mu filozofia musiałaby pozostać mu obca.

Chopin posiadał wiele znamion stereotypowego artysty swego czasu. Był niezwykle wrażliwy, mieszkał na obczyźnie, miotany tęsknotą za krajem i rodziną, był kilkakrotnie zakochany, ale wszystkie jego miłości skończyły się ostatecznie nieszczęśliwie. Był w końcu śmiertelnie chory i niemal przez całe życie nadludzkim wysiłkiem z własną chorobą się zmagał. Czy jednak Chopin odpowiadał pod każdym względem stereotypowi romantycznego artysty? Romantyczny twórca — to osoba kierująca się przede wszystkim natchnieniem, tworząca w przypływie uczuciowego szału, zamknięta na świat. Czy takim artystą był Chopin?

Tak o nim sądziło wielu współczesnych. Mickiewicz np. pisał (Pigoń (red.) 1958, s. 209):

Chopin wypowiada się z natchnieniem i daje nam spojrzenie Ariela [*scil.* anioła] na świat.

A co myślał na ten temat sam Chopin? Nie kwestionował roli natchnienia, ale dodawał (Chopin 1949, s. 310–311):

U każdego twórcy są chwile, kiedy natchnienie opada i zaczyna się mózgowniczy tylko robota. Wziąwszy nuty w rękę, można nawet palcem takie miejsca pokazać. Chodzi o to, żeby natchnienia najwięcej, najmniej roboty było. [...] Jeżeli dzieło wypracowane improwizację przypominać będzie, największe wrażenie uczynisz. A dlatego pierwsze myśli natchnienia złapać i zapisać trzeba na gorąco. Sama wiesz, że nie łatwo, bo umięją mignąć jak błyskawice. A przypomnieć potem z całą precyzją trzeba. Słowem, zajmuję się, uważasz, łapaniem najmniejszych cieni natchnienia pierwszego, a one, hycle, jak pchły uciekają.

Dlatego artyście tak bardzo przydają się takie cechy, jak cierpliwość i wytrwałość w dążeniu do doskonałości — połączone z wiedzą o własnych niedostatkach. Takie też wartości

wpajał swoim uczniom. Cecylia Działyńska relacjonowała uwagi Marceliny Czartoryskiej (Działyńska 1926, s. 4):

Zalety moralne: rzetelność, wytrwałość w pracy, ostrożność, uwaga, delikatność, zaparcie siebie przede wszystkim — największą tu odgrywają rolę.

Dążenie do mistrzostwa i świadomość własnych predyspozycji przejawiała się m.in. w tym, że Chopin ograniczył się do komponowania (niemal) wyłącznie na fortepian. Tak o tym pisał do Potockiej (Chopin 1949, s. 310–311):

Wiem [*scil.* znam] swoje granice i wiem, że zdurnilbym się wtedy, gdybym się sadził i wspinał zbyt wysoko, zdadnioci po temu nie mając. Suszą mi głowę, abym symfonie i opery pisał, i wszystko co tylko jest; chcę we mnie jednym mieć i polskiego Rossiniego, i Mozarta, i Beethovena.⁷ A ja się po cichu śmieję i myślę, że od małego zaczynać potrzeba. Jestem fortepianistą tylko; jeżeli jestem coś wart, to i dobrze; po mnie więksi przyjdą, co szerzej muzykę ogarną i w nich polska muzyka rozszerzy się i rozkwitnie. Myślę, że lepiej robić mało, ale dobrze jak tylko mogę, jak się wszystkiego chytać, a źle wykonać. Od tego nigdy nie odstąpię. [...] Nawet za Jana Chrzciciela polskiej muzyki się nie uważam, a przyjścia jego chciałbym dożyć. Chciałbym tylko napisać i zostawić abecadło tego, co naprawdę polskie, a nauczyć odrzucać polskość fałszowaną. Może mi się to jakoś uda.

Nie stworzył ani wielkiej symfonii, ani opery, które przyniosłyby mu pewnie większą sławę za życia i których skomponowania od niego oczekiwano. Pewnie już się nie dowiedział, że w Wilnie, w 1848 roku, odbyła się premiera pierwszej wersji *Halki* Stanisława Moniuszki — jak się okazało rzeczywistego „Jana Chrzciciela” polskiej muzyki operowej. Na prawdziwego „Jana Chrzciciela” polskiej symfoniki przyszło czekać jeszcze

⁷ Była to zapewne aluzja do słów H. Heinego, który w korespondencji z Paryża do *Augsburger Allgemeine Zeitung* pisał (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 256): „Chopin jest genialnym poetą muzycznym, którego imienia nie godzi się inaczej wymieniać jak — obok Beethovena, Mozarta i Rossiniego”.

ponad pół wieku. Okazał się nim Mieczysław Karłowicz, który zapoczątkował swoją wielką i tragicznie przerwana twórczość symfoniczną poematem *Powracające fale* op. 9 w 1904 roku. Chyba nieprzypadkowo w tym samym roku Karłowicz ogłosił *Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie...*

Swoj wybór — ograniczenie się do kompozycji fortepianowych — Chopin uzasadniał dodatkowo niemożliwością zdobycia odpowiedniego doświadczenia w dziedzinie większych form i większych obsad instrumentalnych, tj. możliwości usłyszenia własnych prób symfonicznych czy operowych. Warto może wspomnieć, że z podobnymi bolączkami borykali się inni polscy kompozytorzy w XIX wieku, kiedy Polska była pod zaborami. Niektórzy upatrują w tym przyczyny tego, że żaden z polskich symfoników nie rozwinął w tym okresie swoich możliwości w pełni. Chopin pisał w liście z 14 grudnia 1831 roku do Elsnera:

Aby być KOMPOZYTOREM WIELKIM, trzeba by ogromnego doświadczenia, które, jak mię Pan uczyłeś, nabywa się nie tylko słyszeniem obcych, ale więcej jeszcze słyszeniem prac własnych [*scil.* wykonań własnych utworów].

Z perspektywy dwustu lat wiemy, że Chopin dokonał właściwego wyboru.

3. ODBIÓR

Do poglądów ogólnoestetycznych Chopina włączyć należy też jego opinie o krytyce artystycznej.

W stosunku do krytyków muzycznych Chopin zachowywał dystans. Zdawał sobie sprawę, że o ocenach krytyków decydują często kwestie poboczne. W liście z 20 czerwca 1826 roku do Białobłockiego pisał:

Publiczność warszawska, przyzwyczajona do lekkich Rossiniego śpiewów, z pierwszego wstępu nie tyle z przekonania, ile idąc za głosem znawców dlatego chwalić będzie, że wszędzie Weber chwalony.

Można odnieść wrażenie, że Chopin, mając poczucie własnej wartości (a nawet genialności), nie liczył na to, że jego kompozycje zostaną ocenione należycie. Trafną metaforą ujął to Norwid: musiały czekać „późnego wnuka”. I doczekały.

Osoby z otoczenia Chopina podkreślały, że Chopin był jak najdalszy od schlebiana krytykom i stronił od wszelkiej reklamy. Był, owszem, okres, w którym Chopin dostrzegał potrzebę «bywania w wyższych sferach», co mogłoby mu pomóc zyskać dobrą prasę. Pisał ironicznie w liście z połowy stycznia 1833 roku do Dziewanowskiego:

Wszedłem w pierwsze towarzystwa, siedzę między ambasadorami, księżętami, ministrami, a nawet nie wiem jakim cudem, bom się sam nie piął. Dla mnie jest to dziś rzecz najpotrzebniejsza, bo stamtąd niby dobry gust wychodzi: zaraz masz większy talent, jeżeli cię w ambasadzie angielskiej czy austriackiej słyszano; zaraz lepiej grasz, jeżeli cię księżna Vaudémont protegowała.

Był świadom, że na sukces artysty składa się bardzo wiele czynników — oprócz talentu także wspomniane wyżej protekcje, a także wykorzystany repertuar. W listach do Grzymały z 13 maja i 2 czerwca 1848 roku pisał:

Tam [w Filharmonii Londyńskiej] trzeba Mozarta, Beethovena albo Mendelssohna grać, a chociaż mi dyrektorzy i inni mówią, że moje koncerty także tam grali już, i z efektem, wolę nie, bo nic może być. [...]

W Filharmonii nie chcę grać, bo grosza mi to nie da, tylko ogromna fatyga: jedna repetycja [próba] i to publiczna, i trzeba Mendelssohna grać, żeby mieć wielki sukces.

W liście z 22 listopada 1848 roku do Solange dawał jej bez ogródek następujące rady:

Rzeźba męża Pani, choćby była najpiękniejsza, musi być bardzo chwalona, aby uznano ją od razu za piękną. Potem wystarczy powiedzieć,

że to jego dzieło, a wszyscy będą podziwiali. Trzeba przede wszystkim, żeby się podobała wielkim księżętom i parom Anglii.

Krytycy na ogół cenili Chopina, ale były i wyjątki. Krytyczne komentarze pod swoim adresem Chopin tak komentował w liście z 7 marca 1830 roku do Woyciechowskiego:

Jeżeli kiedy, to teraz czuję, że jeszcze się ten nie urodził, co by wszystkim dogodził.

Wiedział też, że recenzje muzyczne pisane są niekiedy przez dyletantów i niewielkie mają zaczepienie w «muzycznych faktach». Ilustruje to takie zdarzenie, opisane w liście z 10 kwietnia 1830 roku do Woyciechowskiego:

Dziennik Urzędowy także kilka stronic poświęcił moim panegirykom, ale między innymi w jednym ze swoich numerów takie głupstwa mimo najlepszej chęci poklecił, żem był w desperacji od chwili, w której przeczytałem odpowiedź w *Gazecie Polskiej*, jak najsprawiedliwiej odejmującej mi to, co tamten z egzageracji przydał.

Do kompozycji Chopina z rezerwą odnosili się krytycy niemieccy. Chopin wspominał w liście z 9 listopada 1830 roku do rodziny:

Na próbie dziwili się Niemcy mojej grze: „Was für ein leichtes Spiel hat er” — mówili, a o kompozycji nic. Nawet Tytus słyszał jak jeden mówił, „że grać mogę, ale nie komponować”.

Niechętnie nastawiony był do niego Ignaz Moscheles. Pisał o nim w *Notatkach* w 1833 roku i po śmierci Chopina (Czartkowski & Jeżewska, s. 331 i 336):

Chętnie grywam w wolnych chwilach wieczorem etudy Chopina i inne jego kompozycje; znajduję wiele uroku w ich oryginalności i w narodowym zabarwieniu motywów, jednak moje myśli, a za nimi palce wciąż potykają

się o pewne twarde, nieartystyczne, dla mnie niezrozumiałe modulacje; całość wydaje mi się nieraz zbyt cikliwa, nieodpowiednia dla mężczyzny i wykształconego muzyka. [...]

Nie był to co prawda klasyk, nie pozostawił po sobie żadnych wielkich utworów, ale posiadał zupełnie wyjątkowe właściwości: uczucie, wrażliwość i oryginalność.

Najzagorzalszym krytykiem Chopina był Niemiec Ludwig Rellstab. O *Nokturnach* op. 9 napisał złośliwie (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 447):

Tam, gdzie Field się uśmiecha, pan Chopin szyderczo się wykrzywia; tam, gdzie Field wzdycha, pan Chopin stęka; gdzie Field wzrusza ramionami, pan Chopin stroi miny; gdzie Field dodaje szczyptę korzeni do potrawy, pan Chopin sypie całe garście kajeńskiego [*scil.* tureckiego] pieprzu.

O etiudach zaś zawyrokował (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 447):

Kto ma powykręcane palce, to grając te etiudy na pewno je wyprostuje; kto zaś ma palce proset, niechże się strzeże i nie gra ich.

Dziś trudno nam uwierzyć, że ktoś mógł serio wypowiedzieć taką opinię. Pewnym zwycięstwem muzyki Chopina było to, że kilka lat później Rellstab zmienił zdanie i docenił kompozycje Chopina.

Znamienny jest też stosunek Schumanna do chopinowskich kompozycji — podlegał on zresztą odwrotnej względem Rellstaba ewolucji. Bardzo długo niemiecki kompozytor pisał o Chopinie jak najlepiej, a jego ocenę kompozycji Chopina odzwierciedlają najlepiej cytowane często słowa: „Panowie, czapki z głów — to geniusz!” (jako komentarz do *Wariacji* op. 2). Późniejsze kompozycje Chopina były jednak dla Schumanna zagadkowe — a jego oceny tych kompozycji mieszane. Chociaż pozostawał pod wielkim

wrażeniem Chopina, wyrażał się bardzo ostro. O finale *Sonaty b-moll* napisał, że jest pozbawiony melodii i radości, że niejedno w nim odpycha, a nawet wręcz — że to już nie jest muzyka.

Niezmiennie pozytywnie oceniał twórczość Chopina Liszt, podkreślając m.in. jego «tematyczną» inwencję muzyczną (1852/1960, s. 48):

Nie najbliższy to z walorów Chopina — owa umiejętność ujmowania każdego tematu kolejno w każdym możliwym oświetleniu, w jakim tylko mógł on wystąpić; wydobywał z niego zarówno całą świetność i blask, jak ukryty smutek.

Lisztowi wtórowała pani Sand, pisząc z właściwą sobie skłonnością do przejawiania w liście z 28 maja 1843 roku do Delacroix (Tomaszewski 2010, s. 96):

Chopin skomponował dwa przepiękne mazurki [*scil.* z op. 50], które są więcej warte niż czterdzieści romansów i wyrażają więcej niż cała literatura wieku.

1. SAMOOCENA I ŚWIADECTWA

1.1. WE WŁASNYCH OCZACH

Chopin był świadom swoich pianistycznych «niedostatków». Pisał z właściwym sobie dystansem w liście z 13 grudnia 1831 roku do Elsnera:

Ja zaś nie widziałem w swoim oku tej belki, jaka mi dzisiaj wyżej patrzeć zawadza.

Generalnie jednak — o swojej pianistyce miał wysokie zdanie.

Po przyjeździe do Paryża (gdzie spotkał wszystkie pianistyczne sławy ówczesnego czasu) pisał wprost — w liście z 18 listopada 1831 roku do Kumelskiego — że tylko Kalkbrenner wyraźnie go przerasta:

214. 4–ty palec niewyrobo-
ny (18.08.1848). Odlew ręki
Fryderyka Chopina (Au-
guste Clésinger,
1849)



Bardzo ściśle żyję z Kalkbrennerem, I–szym pianistą w Europie, którego byś pewno polubił. (On jeden, któremu ja rzemyczka u trzewiczka rozwiązać nie godzien.)

Z pewną satysfakcją wspomniął Chopin — w liście z 12 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego — o tym, że Kalkbrenner pomylił się przy nim:

Zadziwiłem [*Koncertem e–moll*] Pana Kalkbr[ennera], który natychmiast adresował mi pytanie, czym nie uczniem Fielda, że mam grę Cramerowską, a uderzenie Fieldowskie. [...] Ucieszyło mnie to w duszy, [...] a jeszcze bardziej, gdy usiadłszy do fortepianu Kalkbr[enner], chcąc się przede mną wysadzić, omylił się i musiał ustać! Ale też trzeba było słuchać, jak zrobił reprzykę; nic podobnego nie myślałem.

Pamiętajmy, że Chopin żył i działał w epoce wielkich wirtuozów. Miał też dla nich wiele podziwu. Słuchał z podziwem Paganiniego (któremu poświęcił też jeden z utworów — *Wariacje*), zachwycił się Kalkbrennerem, pisząc w liście z 12 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego:

Jeżeli Paganini perfekcja, to Kalkbrenner paralel jemu, ale w zupełnie innym rodzaju. Trudno Ci opisać jego kalm [fr. *calme* — spokój], jego dotknięcie czarujące — równość niesłychana i to mistrzostwo malujące się w każdej nocie jego — jest to olbrzym depczący Herzów, Czernych itd., a tym samym i mnie.

Wiemy, że Kalkbrenner proponował mu trzyletnie studia u siebie. Wiemy też, że Chopin, po interwencji rodziny i Elsnera, ostatecznie tej propozycji nie przyjął. Zresztą Kalkbrenner sam niebawem zauważył wielkość pianistyki Chopina. O tym, jak bardzo go cenił (jako pianistę i kompozytora) także wiele lat później, świadczą choćby jego słowa w liście z 25 grudnia 1845 roku:

Kochany Chopinie! Chcę Pana prosić o wielką łaskę: syn mój Artur zamierza grać Pańską piękną *Sonatę h-moll* i bardzo pragnie, żeby mu Pan udzielił kilku wskazówek, ażeby mógł jak najbardziej wniknąć w Pańskie intencje. Wie Pan, jak uwielbiam Jego talent, i chyba nie mam potrzeby wyrażać, jak będę wdzięczny za łaskę, o którą proszę dla mojego łobuza.

Kalkbrennera stawiał nawet nad Liszta, chociaż w jednej uwadze są słowa wielkiego uznania dla tego ostatniego. Pisał w liście z 20 czerwca 1833 roku do Feliksa Wodzińskiego:

Piszę nie wiedząc, co moje pióro bazgrze, gdyż w tej chwili Liszt gra moje etudy i przenosi mnie poza obręb rozsądnych myśli. Chciałbym mu wykraść sposób wykonywania moich własnych utworów.

O innym z pianistów–konkurentów, Thalbergu, napisał zaś w liście z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego:

Damom się podoba, piano pedałem, nie ręką dodaje, decymy bierze jak oktawy, ma brylantowe guziki od koszulek.

Warto zauważyć, że podobnie oceniał Chopin innych instrumentalistów — i śpiewaków. U tych ostatnich cenił oprócz zdolności technicznych przede wszystkim piękno barwy głosu oraz uczuciowość. O swoim „ideale”, Gładkowskiej, pisał w liście z 21 sierpnia 1830 roku do Woyciechowskiego:

Gładkowskiej mało brak. Lepiej jest na scenie jak w sali. Nie mówię o grze tragicznej, wybornej, bo nie ma co powiedzieć, co się zaś śpiewu tyczę, żeby nie te fis i g, czasem u góry, nie trzeba by nam w tym rodzaju nic lepszego. Jak frazuje, to byś się rozkoszował, cieniuje parady, a chociaż z początku na wejściu głos się trząsł, później bardzo śmiało śpiewała.

A tak zachwycił się śpiewakami paryskimi. W liście z 12 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego pisał:

Nie wystawisz sobie, co to jest Lablache! Pasta, mówią, że straciła, ale jeszcze nic wznioślejszego nie widziałem. Malibran cudownym głosem swoim tylko bierze, a śpiewa jak żadna! Cudo! Cudo! Rubini tenor doskonały, bierze realnym, nie fosem i rulady [*scil. szybkie pasaże*] czasem 2 godziny robi (ale czasem za długo broderuje [*scil. wibruje*] i trzęsie głosem umyślnie, prócz tego treluje bez końca, co mu jednak największe oklaski zsyła).

Najbardziej znamienita jest jednak opinia o Sabinie Heinefetter zawarta w liście z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego:

Głos, jakiego mi się nie zdarzy tak prędko słyszeć — wszystko dobrze odśpiewane, każda nuta wytrzymana akuracie, czystość, gibkość portamenta — ale to tak zimne, że mi ledwo nosa nie odmroził.

1.2. W OCENIE INNYCH

Jak mówili o pianistce Chopina jego słuchacze?

Pozostało tych wypowiedzi sporo, co więcej, są one wyjątkowo zgodne, co każe przypuszczać, że przekazy są niezafałszowane. Zarazem jednak opisy dają tylko mgliste wyobrażenie tego, jaka pianistka Chopina była rzeczywiście. Być może to był jeden z powodów jego rezerwy wobec cudzych werdyktów, o której pisał Schumann (Tomaszewski 2010, s. 74):

Niechętnie słucha, gdy się mówi o jego utworach.

Trzeba pamiętać, że było kilku Chopinów–pianistów. Inne oblicze ujawniał podczas dużych koncertów publicznych, których w ciągu życia dał zaledwie trzydzieści (w szczególności: 5 w Warszawie, po jednym w Dusznikach, i Wrocławiu, 3 lub 4 w Wiedniu, 1 w Monachium, 12 w Paryżu, 3 w Londynie i po jednym w Rouen, Manchesterze, Glasgow i Edynburgu) — nieco inne — podczas małych koncertów «prywatnych»: kiedy grał w salonach warszawskich, a potem paryskich.

Niemal całkowite zaprzestanie dawania koncertów w dużych salach wiązało się prawdopodobnie z jedynym jego koncertem, który nie zakończył się sukcesem — w 1835 roku — jeśli nie liczyć pierwszego publicznego koncertu w Warszawie, o którym Skrodzki wspominał po latach (1962, s. 114–115):

Pamiętamy [...] pierwszy koncert Szopena, przyjęty obojętnie. Teatr Wielki świecił pustkami, najwięcej tam było takich, co darmo dostali bilety, albo ścisłą z nim znajomością i przyjaźnią związanych.

Faktem jest, że od 1835 roku Chopin właściwie porzucił koncertowanie i skupił się na kompozycji. Drugim powodem tego, że Chopin stosunkowo rzadko występował w wielkich salach koncertowych przed liczną publicznością, był jego ogromny autokrytycyzm połączony z perfekcjonizmem interpretacyjnym. Dlatego przed każdym występem miał tremę i był rozdrażniony (o czym są wiarygodne świadectwa, gdyż rozdrażnienie wyładowywał na swym otoczeniu).

Wiadomo, że dużej publiczności Chopin nie lubił od początku. Występował publicznie, gdyż taki był wymóg jego zawodu. Jego ogromna wrażliwość sprawiała, że czuł się osaczony setkami wpatrzonych w niego oczu. Można też sobie wyobrazić, że publiczność XIX-wieczna zachowywała się podczas koncertu nieco mniej kulturalnie niż współczesna publiczność filharmoniczna. Stosunek Chopina do koncertów oddają słowa pani Sand w liście z 18 kwietnia 1841 roku do Grzymały:

Nie chce afiszów, nie chce programów. Tyle rzeczy go przeraża, że proponuję mu, żeby zagrał bez świec i bez audytorium na niemych fortepianie.

Potwierdzają to słowa Chopina, które zanotował Liszt (1852/1960, s. 73):

Ja nie nadaję się do występów publicznych — audytorium mnie onieśmiela, duszę się w oddechach tłumów, paraliżuje mnie ciekawy wzrok, zmusza do milczenia widok obcych twarzy.

W późniejszych latach dawał koncerty mniejsze, specjalnie aranżowane przez właściciela fabryki fortepianów — Pleyela. O przygotowaniach do jednego z nich pisał w liście z 11 lutego 1848 roku do rodziny:

Od tygodnia już biletów nie ma, a bilety wszystkie są po 20 fr. Publiczność zapisuje się na drugi (o którym nie myślę). Dwór zażądał 40 biletów i w dziennikach tylko napisano, że może dam koncert, a z Brestu, z Nantes pisano do mojego *editora* [*scil.* impresario], żeby zamówić miejsca. Dziwi mnie takie *empressement* [*scil.* taka gorliwość] i muszę dziś grać choć dla sumienia swojego, bo zdaje mi się, że gorzej gram niż kiedy. [...] Afiszów nie będzie ani biletów darmo. Salon wygodnie urządzony, może 300 osób zmieścić. Pleyel żartuje zawsze z mojej głupoty i na zachęcenie do koncertu schody kwiatami ubierze. Będę jak u siebie i prawie tylko znajome twarze napotkają oczy moje. Mam już u siebie fortepian, na którym gram.

Graniem był całkowicie pochłonięty, a koncertowanie wyniszczało go psychicznie i fizycznie. Po koncercie dochodził do siebie przez dłuższy czas, zanim mógł nawiązać kontakt ze «światem zewnętrznym».

Koncerty w gronie przyjaciół dawał Chopin niemal do końca życia — póki starczyło mu sił. O tym, ile znaczyły takie koncerty dla osób z jego otoczenia, świadczą najlepiej ich własne słowa. Markiz de Custine pisał w 1837 roku do Chopina:

Niech Pan się zachowuje dla przyjaciół: możliwość usłyszenia czasem Pana jest prawdziwą pociechą w ciężkich dniach, które nam grożą; jedynie sztuka, tak jak Pan ją odczuwa, zdoła połączyć ludzi rozdzielonych realną stroną życia; ludzie kochają się i rozumieją przez Chopina.

Uczniowie Chopina wspominali zaś, że Chopin najpiękniej grał im po prostu na lekcjach.

W zgodnej opinii krytyków i melomanów Chopin był jednym z najlepszych — jeśli nie najlepszym — pianistą swego czasu. Schumann pisał w liście z 14 września 1836 roku do Heinricha Dorna (Sydow (red.) 1955, t. I, s. 286):

[Chopin] zagrał mi mnóstwo etiud, mazurków i nokturnów, wszystko niezrównane. Sam jego widok przy fortepianie wzrusza.

Zarazem podkreślano to, iż od reszty współczesnych mu wirtuozów wyraźnie się odróżniał. Znajdowało to swój wyraz w porównaniach Balzaca, Heinego i Moschelesa (Tomaszewski 2010, s. 99, 89 i 86):

Nie osądzisz Liszta, nie usłyszawszy Chopina. Węgier to demon, Polak to anioł. [...]

Obok [...] [Liszta] znikają wszyscy pianiści z wyjątkiem jednego: Chopina — Rafaela fortepianu. [...]

[Chopin] nie używa przyjętych przez szkołę niemiecką efektów orkiestrowych; postępuje jak śpiewak zajęty wyrażaniem uczuć.

2. ZNAMIONA I WYRÓŻNIKI

Na czym owa «anielskość» i «rafaeliczność» gry Chopina polegała? Jak wcielał Chopin w swoją grę poezję?

2.1. «SKROMNOŚĆ»

Przed wszystkim Chopin stronił od wszelkiej pustej wirtuozerii, która przejawiała się w nadmiernej, zwłaszcza błazeńskiej (w podtekście — Lisztowskiej) gestykulacji, teatralnym epatowaniu techniką *etc.* «Treść» muzyki powinna być, jego zdaniem, przekazywana przez jej warstwę dźwiękową — a nie wizualną.

Nie bez powodu krytycy nazywali jego sposób gry „skromnym”. *Wiener Teaterzeitung* z 20 sierpnia 1829 roku pisał (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 107–108):

Gra jego, jak i jego kompozycje, [...] odznaczają się jakąś skromnością, dzięki której odnosiło się wrażenie, że ten młodzieniec wcale nie pragnie wydać się świetnym — aczkolwiek pokonywał takie trudności, których przezwyciężenie nawet tutaj, w ojczyźnie wirtuozów fortepianowych, musiało uderzyć — ale z prawie ironiczną naiwnością stara się zająć zebraną publiczność samą tylko muzyką jako muzyką.

W podobnym duchu pisał *Powszechny Dziennik Krajowy* z 19 marca 1830 roku (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 116):

Skromność jego kryła się zawsze, podług potrzeby, za większą lub mniejszą glorią harmonii. Zdaje się, że gra jego mówiła do widzów: to nie ja, to muzyka!

Nie zmieniło się to do końca życia Chopina. Charles Gavard w liście z kwietnia 1848 roku do [Jamesa F. ?] Halla pisał to samo (Sydow (red.), t. II, s. 240):

Chopin jest bardzo skromny. [...] Reklama strachem go przejmuję.

Wszystko wskazuje na to, że Chopin urodził się z niezwykłą tzw. łatwością techniczną. Był w dużym stopniu samoukiem. Żywny, jego nauczyciel gry fortepianowej, nie był uważany za wybitnego pedagoga. Z pewnością jednak jego wielką zasługą było to, że dostrzegł niebывały talent ucznia i pozwolił mu się swobodnie rozwijać. Recenzenci podziwiali techniczną stronę gry Chopina, chociaż podkreślali, że jej nigdy nie eksponował. Z pewnością więc nic w grze Chopina nie dawało podstaw do narzekania na jego technikę. Z drugiej strony on sam był świadom pewnych własnych technicznych niedostatków (np. względnie słabego czwartego palca). Wiedział też zarazem, że te niedostatki potrafi doskonale zatuszować, poprzez podporządkowanie się głosowi serca. (Na pewno niejedyn pianista zna takie uczucie, że gdy jego grę prowadzi serce — palce są wyjątkowo posłuszne...) O tym, że technika Chopina poddawała się natchnieniu — świadczy wyraźnie następująca wypowiedź zawarta w liście z 12 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego:

Tymczasem [Kalkbrenner] przekonał mnie, że mogę ślicznie grać, kiedy natchniony, a kiepsko, kiedy nie — rzecz, która mi się nigdy nie zdarza.

2.2. «ŁAGODNOŚĆ» I «BARWNOŚĆ»

To jednak nie techniczna strona gry Chopina budziła najczęściej podziwu słuchaczy. Niezwykłość jego gry polegała, w większym stopniu, na podkreślanej przez wszystkich delikatności i piękności brzmienia. Zacytujmy kolejno lipską *Allgemeine Musikalische Zeitung* relacjonującą wiedeński koncert z 1 września 1829 roku, opinię recenzentów *Gazety Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego* (Franciszka Salezego Dmochowskiego) i *Powszechnego Dziennika Krajowego* z 19 marca 1930 roku oraz korespondenta monachijskiej *Flory* z 30 sierpnia 1831 roku (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 109, 116 i 154):

Jako egzekutor [*scil.* wykonawca] Chopin przeszedł nawet Hummła i w delikatności uczucia, i wytworności smaku; w mechanizmie i równości taktu, ile mu nie zrównał, tyle stał się dla innych nie zrównanym.

Przedziwna delikatność jego uderzenia, nieopisana biegłość techniczna, jego doskonałe, z najgłębszego uczucia wynikające cieniowanie, ciągłość i wzmaganie się tonów, rzadka jasność i przejrzystość interpretacji [...] pozwalają w tym [...] wirtuozie uznać artystę, który [...] zjawia się na muzycznym horyzoncie jako jeden z najjaśniej błyszczących meteorów. [...]

Charakter stylu pana Chopin[a] w kompozycji i grze jest miękki, delikatny. [...]

Obok wielkiej biegłości szczególnie rzucała się w oczy przemila delikatność gry [pana Chopina] i charakterystyczny sposób wydlatniania motywów.

Dbałość o piękno brzmienia była u Chopina «wrodzona» i świadomie uznawał ją za priorytet już jako młody pianista. Wiązała się ze szczególnymi wymaganiami względem instrumentów, na których grał. Już w 1828 roku pisał w liście z 12 sierpnia do Elsnera:

Brak mi jednej rzeczy, której wszystkie piękności Dusznik nie mogą zastąpić, to jest dobrego instrumentu. Niech Pan sobie wyobrazi, że nie

ma tu ani jednego dobrego fortepianu, a instrumenty, które widziałem, sprawiają mi więcej przykrości niż przyjemności.

W Paryżu dopiero poznał Chopin instrumenty Pleyela, które pokochał, gdyż najbardziej odpowiadały mu jakością brzmienia. Liszt wspominał (1852/1960, s. 80):

Instrumenty [Pleyela] Chopin darzył szczególnym upodobaniem ze względu na ich nieco przytłumione srebrzyste brzmienie oraz miękkość klawiszy.



215. Odlew fortepianu Pleyela z 1847 roku, należącego do Fryderyka Chopina (Agata Biskup, Ryszard Idzik, Tarczyjusz Michalski, Paweł Moczarski, 2010) umieszczony na Rondzie Mogilskim w Krakowie

Sam Chopin mówił o fortepianie Pleyela krótko: „Ma mój dźwięk” (Tomaszewski 2010, s. 143).

Za delikatność, ułotność brzmienia grę Chopina nie raz krytykowano. Recenzent *Wiener Theaterzeitung* pisał po koncercie z 20 sierpnia 1829 roku (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 107):

Uderzenie jego, jakkolwiek wdzięczne i pewne, mało ma tego blasku, którym nasi wirtuozi zaraz w pierwszych taktach zwykli się popisować.

Komentarz Chopina — w liście z 12 sierpnia 1829 roku do Feliksa Wodzińskiego — był następujący:

Powszechny jednak głos jest, iż za słabo grałem, a raczej za delikatnie dla przyzwyczajonych do tłuczenia fortepianów tutejszych artystów. Spodziewam się tego zarzutu w dzienniku, zwłaszcza że córka redaktora wali strasznie po instrumencie. Nic nie szkodzi; bo przecie nie można nie mieć żadnych *Allegro*, a wolę takie, aniżeli gdyby powiedziano, że gram za mocno.

Po koncertach warszawskich pisał zaś w liście z 27 marca 1838 roku do Woyciechowskiego:

Mochnecki w *Kurierze Polskim* wychwaliwszy mię pod niebiosa, a szczególnie *Adagio*, na końcu radzi więcej *Energii*. — Domyśliłem się, gdzie ta energia siedzi, i na drugim koncercie nie na swoim, ale na wiedeńskim grałem instrumencie. Dopiero oklaski, pochwały, że każda nutka jak perełka wybita i że na drugim lepiej grałem jak na pierwszym, i dalej po wywołaniu mię wrzeszczeć o 3-ci koncert.

Ciężkiej, głośniejszej gry nie lubił też u innych pianistów. Pisał w liście z 26 sierpnia 1829 roku do rodziny:

Jakoś razem zeszedliśmy się na schodkach Pixisowych. — Słyszałem go grającego swoje Fugi ze dwie godziny. [...] Ładnie gra, lecz ja bym pragnął lepszego (cichszego).

To, na czym Chopinowi bardzo zależało, to była «barwność» gry. Pisał o tym Delacroix (1932, t. II, s. 398):

Mój kochany, miły Chopin mocno powstawał przeciwko szkole, która działanie muzyki w znacznym stopniu uzależnia od dźwięczności właściwej poszczególnym instrumentom.

Chopinowi chodziło o to, że nie istnieje JEDNA barwa fortepianowa — lecz że z tego instrumentu można przez odpowiednie uderzenie «wyczarować» WIELE różnych barw.

Uczniowie zaświadczały, że Chopin potrafił im zademonstrować dwadzieścia różnych sposobów uderzenia — dających w efekcie dwadzieścia różnych odcieni brzmieniowych jednemu dźwiękowi. Mieściły się te sposoby między „fruwaniem” po klawiaturze „aksamitnymi palcami”, o którym pisała Henrietta Voigt (*Dziennik*, 14 września 1836 roku; zob. Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 254–255), a sławnym „piorunowaniem” (wyrażenie samego Chopina z listu z 26 grudnia 1830 roku do Matuszyńskiego). Jean-Jacques Eigeldinger nazwał to „sztuką prawie legendarnego niuansu” (1987, s. 147–148). Pisał o tym *Le Pianiste* po koncercie z 22 lutego 1835 roku (Eigeldinger 1987, s. 165–166):

Talent Chopina [...] jest tak delikatny, pełen niepojętych niuansów, które może uchwycić tylko ucho czule i wyćwiczone.

2.3. «UDUCHOWIENIE»

W końcu — najważniejszym znamieniem gry Chopina było nasycenie emocjonalne jego wykonania. Był on tutaj nieodrodnym uczniem Elsnera, który w liście z 27 listopada 1831 roku do Chopina pisał:

Granie na instrumencie nawet najdoskonalsze [...] samo w sobie uważane, jest tylko środek na polu muzyki jako mowy uczuć.

Jednym z pierwszych, którzy na to zwrócili uwagę, był Mochnecki. Pisał on w *Kurierze Polskim* z 29 marca 1830 roku (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 118):

Ekzekucja [Chopina] pełna czucia i ekspresji, pokonywająca z zęcznością największe trudności, że nie daje ich poznać słuchaczowi, w połączeniu z piękną kompozycją musiała swą grą zająć obecnych,

Gra Chopina była „pełna czucia i ekspresji”, wzruszająca i poruszająca — ale nie sztucznie afektowana (Kleczyński 1879, s. 59). Typy uczuć, które przekazywał, były dla jego słuchaczy

wyraźne. Świadczą o tym wypowiedzi markiza de Custine w liście z 1837 roku do Chopina, *Gazety Warszawskiej* z 18 marca 1830 roku oraz Henrietty Voigt (*Dziennik*, 14 września 1836 roku) (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 114–115 i 254–255):

Osiągnął Pan wyżyny cierpienia i poezji; melancholia Pańskich utworów przenika głębiej do serc; słuchacz jest samotny z Panem nawet wśród tłumu; to już nie fortepian, to — dusza, i jaka dusza! [...]

Wszystkie zalety znamionujące wirtuoza na fortepianie łączy pan Chopin w najwyższym stopniu: moc, biegłość, nade wszystko czucie stanowią jego główną zaletę; każde uderzenie klawisza jest u niego wyrazem serca. [...]

Zajmujący człowieka [tj. Chopin], a jeszcze bardziej zajmująca gra. Osobliwe wywarł na mnie wrażenie. Nadwrażliwość jego niezwyklej gry udziela się pochłoniętemu słuchaczowi — wprost wstrzymywałam oddech w piersi.

Jednym ze źródeł tego emocjonalnego nasycenia gry Chopina była jego wyobraźnia, która była szczególnie rozbudzona, gdy sam wykonywał swoje utwory.

Wyobrażenia, które towarzyszyły Chopinowi, stawały się niekiedy koszmarami. Wiemy z relacji pani Sand, że pojawiały się podczas ich pobytu na Majorce (Chopin komponował wtedy *Scherzo cis-moll* i *Balladę F-dur*). O tym, że w relacji romansopisarki nie było literackiej przesady, świadczą słowa Chopina w liście z 9 września 1848 roku do Solange, dotyczące wykonywania *Sonaty b-moll*:

Już miałem zacząć marsz, gdy nagle ujrzałem wylaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przekłete widziadła, które pewnego wieczora ukazały i się w Chartreuse. Musiałem wyjść na chwilę, żeby się opamiątać.

3. ZASADY I WSKAZÓWKI

O pianistycie Chopina mówią też wiele jego zalecenia dydaktyczne. Chopin — najpierw przygnieciony obowiązkami nauczycielskimi i towarzyskimi, potem złożony śmiertelną

chorobą — nie zdążył dać uporządkowanego wyrazu swoim ideom pedagogicznym. Trzeba więc zaryzykować zrobienie tego na własną odpowiedzialność. Rzecz nie jest przecież beznadziejna: to, co się zachowało ze *Szkiców do metody gry fortepianowej*, można w dużym stopniu uzupełnić innymi wypowiedziami samego Chopina i jego uczniów, których miał Chopin grubo ponad stu. Niektórzy z nich prowadzili notatki z lekcji, inni opisali swoje wrażenia we wspomnieniach. W oczach wszystkich swoich uczniów był Chopin doskonałym pedagogiem, a o lekcje u Chopina zabiegano nie tylko dlatego, że być jego uczniem należało do dobrego tonu. Było tak, chociaż łagodny zwykle i opanowany Chopin niekiedy, podczas lekcji z mniej zdolnym uczniem, wpadał w szał. Uczennica Chopina — i żona jego przyjaciela — Zofia Rosengardt-Zaleska zanotowała w *Pamiętnikach* (Tomaszewski 2010, s. 13):

W czasie lekcji zdarzały się „chwile dzikie, przykre, złe, gniewne, w których łamał krzesła, tupał nogami” (takie lekcje nazywano „*leçons orageuses*”).

Mamy więc wystarczającą podstawę do rekonstrukcji zasad — i niektórych szczegółowych wskazówek — Chopinowskiej pedagogiki.

Jest tych zasad osiem. Wolno je nazwać kolejno: „regułą metodycznego treningu”, „regułą optymizmu dydaktycznego”, „regułą adekwatności techniki” oraz stanowiącymi jej uszczegółowienia „regułą prymatu anatomii” i „regułą optymalnej motoryki” — oraz „regułą skrupulatności tekstowej”, „regułą stymulowania intuicji” i „regułą hartowania charakteru”.

Oto jaka jest treść tych reguł w sformułowaniu Chopina i jego uczniów.

3.1. REGUŁA METODYCZNEGO TRENINGU

W *Szkicach do metody* Chopin zwraca się do adepta pianistyki w następujący sposób (1993/1995, s. 41):

Dano Ci wspaniałe lekcje muzyki, nauczono Cię czytać pośród wielkich mistrzów, kochać Mozarta, Haydna, Beethovena, lecz często czujesz lepiej piękną muzykę niż są w stanie ją oddać Twe palce. Teraz więc przekazuję Ci z myślą o nich mały zarys tej mechanicznej pracy, która w naszych czasach stała się tak sucha z braku rozwoju.

I dalej tak uszczegóławia tę myśl (1993/1995, s. 81, 75 i 76):

Najpoważniejszą przeszkodą, na jaką natrafia rozwój muzyczny, jest bez wątpienia ogłupiające korzystanie z wszelkiego rodzaju ćwiczeń nagromadzonych bez zasady, bez metody i bez racji bytu. [...]

Przed podaniem zasady [mechanizmu] trzeba koniecznie rozważyć kilka wstępnych zagadnień, które ją motywują; zagadnienia te opierają się zarówno na anatomicznej analizie ręki, jak też na tradycji, którą znajdujemy w palcowaniu dawnych mistrzów. [...]

Nigdy nie wątpiłem w siłę cierpliwej i wytrwałej pracy, nawet jeśli podążała ona fałszywą drogą. Jednakże tej równowagi, tego spokoju, który udziela talentowi doskonałe podporządkowanie się spójnym zasadom nie można osiągnąć inaczej. Zawsze też coś niepewnego, jakiś nieokreślony niepokój towarzyszy talentowi rozwiniętemu na tej drodze, która odbiega od prawdy.

Dlatego właśnie Chopin był przeciwny ćwiczeniu mechanicznemu. Kazał swoim uczniom wsłuchiwać się w brzmienie instrumentu — wymagał od nich całkowitego skupienia się na tym, co grają; sam też — jak zaświadczały słuchacze — grał zawsze z wielkim skupieniem. Józef Brzowski zanotował w *Dzienniku* z lat 1836–1837 wygląd Chopina w czasie gry (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 212–213):

Trudno uwierzyć, jak silnie w jego [*scil.* Chopina] twarzy odbijała się myśl wieszczka: pobladły, z wyiskrzonym wzrokiem, nie pamiętny o sobie, rzekłbyś, iż marzył w śnie magnetycznym.

Jeden z uczniów wspominał, że Chopin radził mu grać po ciemku — tak, by żaden bodziec go nie rozpraszał (Działyńska 1926, s. 5):

Gdy sztukę jaką umiesz już na pamięć, ćwicz w nocy, po ciemku! Gdy oczy nie widzą ani nut, ani klawiszy, gdy wszystko znika — dopiero wtenczas słuch z całą delikatnością występuje — i wtedy można siebie prawdziwie dosłyszeć, dostrzec każdą usterkę — ręka zaś nabiera pewności i śmiałości, której nie jest w stanie nabrać, gdy grający na klawisze ciągle patrzy.

Był też przeciwny ćwiczeniu długotrwałemu i wyłączanie mechanicznemu (bulwersowały go propozycje zajęcia się w trakcie ćwiczeń lekturą książki stojącej na pulpicie). Ćwiczenie powinno pochłaniać całą uwagę pianisty (Chopin 1993/1995, s. 99).

Ćwiczenia nie powinny być wyłącznie mechaniczne, lecz wymagają one udziału całej inteligencji i woli ucznia.

Kleczyński podkreślał, iż Chopin często kazał swoim uczniom ćwiczyć *piano* (Kleczyński 1879, s. 48):

Częste uciekanie się do gry *piano* dla uniknięcia ciężkości ręki stanowi jedną z najbardziej charakterystycznych i najwyższych zalet Chopinowskiej metody.

Dodać należy, że Chopin był przeciwny wielogodzinnemu ćwiczeniu. Z listu ojca dowiadujemy się, że sam Chopin ćwiczył stosunkowo mało. Mikołaj Chopin pisał 27 listopada 1831 roku do syna:

Wiesz, że zrobiłem wszystko, co ode mnie zależało, by sekundować Twoim zdolnościom i rozwijać Twój talent, że w niczym Ci się nie sprzeciwiałem; wiesz także, że mało czasu poświęcałeś technice gry i że umysł Twój więcej pracował niż palce. Podczas gdy inni spędzali całe dni nad klawiaturą, Tobie rzadko kiedy cała godzina zeszła na wykonywaniu cudzych utworów.

Resztę czasu spędzonego przy fortepianie wypełniało mu zapewne granie własnych kompozycji. Uczniom zalecał granie

przez trzy godziny dziennie, ale — powtórzmy — granie z udziałem inteligencji, wyobraźni i woli. I w tych trzech godzinach powinien się znaleźć czas na codzienne granie Bacha.

3.2. REGUŁA OPTYMIZMU DYDAKTYCZNEGO

Pedagogika Chopina była z założenia, jeśli tak można powiedzieć, «optimistyczna». Z jednej strony — Chopin starał się zrobić wszystko, żeby jego uczniowie, jeśli tylko byli dostatecznie uzdolnieni, uwierzyli w swoje możliwości wykonawcze. Z drugiej strony — ten «pedagogiczny optymizm» miał fundament teoretyczny odnoszący się do «mechanizmu fortepianowego». Chopin pisał w *Szkicach do metody* (1993/1995, s. 39):

Ponieważ sztuka jest nieskończona w swych ograniczonych środkach, należy ograniczyć jej nauczanie przez te same środki, aby mogło ono być uprawiane jako nieskończone.

W tym skrótowym i przez to na pierwszy rzut oka nieco zagadkowym sformułowaniu Chopin wyrażał przekonanie, że podobnie jak ograniczona liczba dźwięków może być przez kompozytora ułożona w ciągi-kompozycje na nieskończenie wiele sposobów, tak też i pianiście wystarczy, jeśli nauczy się skończonej liczby «chwytów» wykonawczych, aby za ich pomocą móc otrzymać nieskończenie wiele efektów interpretacyjnych.

3.3. REGUŁA ADEKWATNOŚCI TECHNIKI

Treścią reguły adekwatności techniki jest zasada dobierania środków odpowiednich do celu. Chopin pisze (1993/1995, s. 40 i 42):

[Nie należy uczyć się] chodzenia na głowie, aby wybrać się na przechadzkę. [...]

Ponieważ intonacja wynika z nastrojenia, fortepian został uwolniony od jednej z największych trudności, na jakie napotyka się przy studiowaniu innych

instrumentów. Pozostaje przeto jedynie nauka pewnego ułożenia ręki na klawiszach, aby osiągnąć z łatwością możliwie najpiękniejszą jakość dźwięku, umieć grać dźwięki długie i krótkie, a także [dojść] do nieograniczonej biegłości.

Technikę gry — tj., jak wtedy mawiano, mechanizm fortepianowy — traktował Chopin... instrumentalnie. Ważny dla niego był zawsze efekt brzmieniowy, a nie sposób, w jaki się go wywołało. Jak mówiła księżna Czartoryska — w relacji Działyńskiej (1926, s. 6):

Chodzi o skutek — mawiał Chopin — o cel, o wrażenie wywołane na słuchacza, nie zaś o sposób wywarcia tego wrażenia. Można tak samo oniemieć ze zdziwienia słysząc wiadomość niespodziewaną głośno, z zapalą wypowiedzianą lub w samo ucho wyszeptaną.

W podejściu do «mechanizmu fortepianowego» Chopin świadomie nawiązywał do Muzia Clementiego, który — będąc nie tylko kompozytorem i pedagogiem, ale też konstruktorem — miał z natury rzeczy «instrumentalny» stosunek do tych spraw. Respekt wobec szkoły Clementiego Chopin zaszczepiał swoim uczniom. To, co napisał jeden z nich — Thomas Tellefsen — można traktować jako reminiscencję opinii samego Chopina (1993/1995, s. 76–77):

Gradus Clementiego [jest] najznakomitszym dziełem dydaktycznym, jakie znam. [...]

Fakt, iż Clementi jako pianista połączył piękno dźwięku z przejrzystością, wigorem i błyskotliwością i posiadał te jakości w stopniu przewyższającym wszystkich jego rywali, skłania mnie oczywiście do opowiedzenia się za jego metodą.

Przyznaję, że po Clementim dostrzegam narastającą dekadencję związaną z brakiem szkoły i zasady; najważniejsze kwestie pozostawione są w nauczaniu przypadkowi, tradycja ulega zmianom i ostatecznie zanika. Odnalezienie tej tradycji, uczynienie jej zrozumiałą, a nade wszystko rozwianie wszelkich wątpliwości w umyśle ucznia, aby mógł on oddać się świadomej i spokojnej pracy — oto zadanie dobrego nauczyciela.

3.4. REGUŁA PRYMATU ANATOMII

Uszczegółowieniem poprzedniej reguły była reguła prymatu anatomii. Chopin tak ją precyzował (1993/1995, s. 56, 66 i 67–68 i 55):

Dlatego, że intonacja została zapewniona przez nastrojenie, trudność mechanizmu fortepianowego — dzięki klawiaturze, która bardzo wspomaga rękę — jest o wiele mniejsza niż sobie wyobrażamy. Nie chodzi [tutaj] oczywiście ani o uczucie muzyczne, ani o styl, lecz o czysto techniczną stronę gry, którą nazywam „mechanizmem”. [...]

Wydaje mi się, iż dobrze uformowany mechanizm polega na umiejętnym cieniowaniu pięknej jakości dźwięku. Przez długi czas działano przeciw naturze, ćwicząc palce tak, aby dać im równą siłę. Zważywszy, iż każdy palec został inaczej ukształtowany, lepiej nie niszczyć wdzięku poszczególnych dotknąć każdego palca, lecz przeciwnie — rozwijać je. [...]

Tak jak należy wykorzystywać ukształtowanie palców, trzeba też wykorzystywać pozostałe części ręki, to jest przegub, przedramię i ramię. [...]

Nie ma dosyć podziwu dla geniusza, który przyczynił się do budowy klawiatury w takiej zgodności z ukształtowaniem ręki.

Pogodzenie się anatomiczną indywidualizacją siły palców nie oznaczało jednak u Chopina rezygnacji z doskonalenia ich autonomizacji. Kleczyński pisał (1879, s. 48):

Szopen w całej swej nauce [...] USTAWICZNIE zwracał uwagę na SWOBODĘ GRY I NIEZALEŻNOŚĆ PALCÓW.

3.5. REGUŁA OPTYMALNEJ MOTORYKI

Na temat reguły optymalnej motoryki czytamy w *Szkicach do metody* (1993/1995, s. 80–81).

Stara reguła głosi, iż należy czynić możliwie najmniej ruchu; jest ona znakomita, ale — jak wszystkie reguły — zbyt absolutna. Ponieważ muzyka jest dla ludzi tym, co charakteryzuje się największym ruchem, byłoby dziwne, gdyby wykonawca odtwarzający ów ruch sam się nie poruszał. Bezruch (*immobilia*), jaki poleca się na początku uczniowi,

odpowiada najczęściej popadaniu w sztywność. Istnieją pewne ruchy wręcz konieczne, które dodają wdzięku do wykonania.

Uczniom Chopina nie wolno było natomiast wykonywać zbędnych ruchów: nie życzył sobie żadnej demonstracji, żadnego pustego popisywania się. Pianista ma być tylko wykonawcą idei, nie wysuwać się «przed» grany utwór. Nie lubił też Chopin manieryzmów wykonawczych.

3.6. REGUŁA SKRUPULATNOŚCI TEKSTOWEJ

Za istotną cechę dobrej pianistki uważał Chopin bezwzględną wierność zapisowi — także pod względem frazowania; pamiętajmy przy tym, że były to czasy, w których podejście do partytury było o wiele swobodniejsze niż dziś. Działyńska relacjonowała (Chopin 1993/1995, s. 115):

RZETELNOŚĆ — tj. oddanie każdej kropki, każdego punkciku i znaku muzycznego, jakby się rachunki z cudzej własność zdawało — i nie wolno się w najdrobniejszej mierze przemieszczać.

A Mikuli precyzował (Chopin 1993/1995, s. 101):

Złe frazowanie skłaniało go do następującego porównania, które chętnie i z upodobaniem powtarzał: „To tak, jakby ktoś recytował w nieznanym języku wypowiedź z trudem zapamiętaną, nie tylko nie przestrzegając naturalnej liczby sylab, lecz nawet zatrzymując się w środku słów. Swym barbarzyńskim frazowaniem pseudomuzyk ujawnia również, że muzyka nie stanowi jego ojczystego języka, lecz mowę, która jest mu obca, niezrozumiała. Przyjdzie mu się zrezygnować, jak przemawiającemu, z wywarcia przez taki dyskurs jakiegokolwiek wrażenia na słuchaczu.

Szczególną wagę Chopin przywiązywał do wierności względem oznaczeń rytmiczno-metryczno-agogicznych.

Chociaż zwykło się mówić o „chopinowskim *rubato*”, a Chopin sam używał tego określenia, to uczniowie Chopina

podkreślają: Chopin był wielkim nieprzyjacielem *tempo rubato* — rozumianego jako swobodne traktowanie rytmu. Rubato chopinowskie — to równa gra partii akompaniującej i pewna swoboda w partii melodycznej. Jak zanotował Lenz, Chopin miał zwyczaj wbijać swoim uczniom do głowy (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 417):

Lewa ręka powinna być kapelmistrzem [i utrzymywać takt]. Nie może się ani zachwiać, ani zawahać. Prawą rób, co chcesz i co możesz.

Na fortepianie w salonie Chopina — jak się dowiadujemy od Mikulego (Chopin 1993/1995, s. 98) — stał zawsze metronom.



216. Karol Mikuli (Artur Grottger, 1866)

3.7. REGUŁA STYMULOWANIA INTUICJI

Za czynnik sprzyjający dobrej pianistce uważał Chopin posługiwanie się wyobraźnią — muzyczną, ale i pozamuzyczną. Świadczy o tym m.in. to, że własnym uczniom sugerował pewne wyobrażenia, które miały pomóc im w wydobyciu istoty wykonywanego utworu. Według Kleczyńskiego — Chopin podpowiadał uczennicy, by podczas grania jego *Etiudy As-dur* wyobrażała sobie pastuszka, który schronił się w grocie przed burzą i gra na fujarce, słysząc z daleka wichurę. Fragment *Sonaty As-dur* Webera porównywał do lotu anioła. Z kolei «dialog» z własnego *Nokturnu fis-moll* — opisał podczas jednej z lekcji jako rozmowę tyrana z poddanym, który o coś prosi.

Chopin nie tolerował u swoich uczniów gry «bezdusznej». Zachęcał (Kleczyński 1879, s. 75):

Włóż tu całą twą duszę! Graj jak czujesz!

Przypomina się uwaga Potockiego (1813, s. 3):

Nie dosyć jest uderzyć ucho, zaprzątnąć oczy; trzeba działać na duszy i dotknąć serca mówiąc do rozumu.

Mikuli wspominał z kolei, że Chopin zalecał mu analizować grane utwory pod względem konstrukcji i — równolegle — pod względem przebiegu uczuć, które mają wyrażać. Odtworzenie tego przebiegu uczuć było kluczem do udanej interpretacji. Swoich uczniów posyłał zresztą Chopin na lekcje form muzycznych (do Henriego Rebera) oraz radził im, by przysłuchiwali się lekcjom śpiewu i sposobom wykonywania przez śpiewaków ornamentów. Był to — jego zdaniem — najlepszy sposób na zrozumienie, na czym polega *legato cantabile*.

3.8. REGUŁA HARTOWANIA CHARAKTERU

Przestrzeganie tych reguł wymaga, rzecz jasna, silnej woli. Toteż Chopin — *last but not least* — oczekiwał od pianisty

stałego ćwiczenia odpowiednich cech charakteru: wyrabiania w sobie „zalet moralnych”, jak mówił.

Należały do nich: wytrwałość, ostrożność, umiejętność skupienia się — przede wszystkim zaś gotowość «zaparcia się siebie» dla uprawianej sztuki. Markiz de Custine rzucił gdzieś uwagę (1843/1991, s. 71):

Muzyka może sprawić, że się zapomni o wszystkim.

Chopin mógłby te słowa sparafrazować mówiąc: Zapomnij o wszystkim, jeśli chcesz oddać się muzyce.

1. WZORCE

1.1. PROCES KOMPONOWANIA

Przyjrzyjmy się najpierw, jakie poglądy na temat dzieł muzycznych zawarte są w Chopinowskiej estetyce *explicite*.

Chopin niewiele i niechętnie mówił o swoich kompozycjach. Wiele jego wypowiedzi świadczy jednak o tym, że był świadom wartości własnych kompozycji. Chyba więc nie w pełni ma rację Iwaszkiewicz, kiedy twierdzi (1955, s. 208):

Każdy prawdziwy artysta niemal wszystkie swoje dokonane dzieła lekceważy i rzadko jest zadowolony z tego, co zrobił.

To drugie — zapewne tak; to pierwsze — niekoniecznie. Nie jest tak zwłaszcza wtedy, gdy artysta ma jasną wizję tego, jak chce tworzyć. Chopin taką wizję z pewnością miał. Pani Sand zauważyła trafnie (Czartkowski & Jeżewska, 1957, s. 329):

Chopin mało i rzadko mówi o swojej sztuce, ale kiedy o niej mówi, to z podziwu godną ścisłością i pewnością osądu i dążeń.

Z drugiej strony — proces komponowania był u niego zmuszony (inaczej niż np. u porównywanego z nim Mozarta, który pisał właściwie «bez skreśleń»).

Komponował przy fortepianie. Punktem wyjścia była dla Chopina improwizacja, którą stopniowo opracowywał i ubierał w «ramy formalne». Próbował wielu wersji tego

samego fragmentu. Ślady ciężkiej pracy twórczej i wahań co do ostatecznie zastosowanego rozwiązania znajdujemy na zachowanych rękopisach. To, co napisał, odkładał i oceniał z perspektywy czasu. Zdarzało się, że do różnych wydawców wysyłał trzy różne wersje tego samego fragmentu (tak było z *Nokturnem H-dur* op. 61 nr 1, wysłanego w innej wersji do Paryża, w innej do Lipska i w innej do Londynu). Czy był to tylko wynik roztargnienia czy skrajnego niezdecydowania? A może po prostu chciał Chopin zachować w jakiś sposób wszystkie trzy wersje, uważając je za równie dobre.

Pisał o swoich kompozytorskich rozterkach w liście z 11 października 1846 roku do rodziny:

Gram trochę, piszę trochę. Z mojej *Sonaty z wiolonczelą* raz kontent, drugi raz nie. W kąś rzucam, potem znów zbieram. Mam nowe trzy mazurki; nie myślę, żeby ze starymi dziurami [wyraz nieczytelny], ale na to czasu trzeba, żeby dobrze sądzić. Jak się robi, to się dobrze zdaje, bo się inaczej by nic nie pisało. Dopiero później refleksja przychodzi i odrzuca albo przyjmuje. Czas to najlepsza cenzura, a cierpliwość najdoskonalszy nauczyciel.

1.2. KUNST KOMPOZYTORSKI

Chopin świadomie pisał stosunkowo mało, za to starał się, żeby to, co wychodziło spod jego pióra, cechowało się mistrzostwem. Należał do tych, którzy nie zamieniliby jakości na ilość. Nie cierpiał wszelkiego partactwa, bylejałości. Nie komponował na zamówienie, nigdy wyłącznie dla zarobku (choć kompozycja i dawane lekcje, obok nielicznych koncertów, były jego jedynym źródłem utrzymania). Ślady jego pertraktacji z wydawcami — którzy najwyraźniej nie byli świadomi, co wydają, znajdujemy w korespondencji. Znamienny jest np. taki fragment listu z 18 października 1841 roku do Fontany:

Wiem, że się nie sprzedaję. Ale powiedz mu [Troupenasowi], gdybym chciał na nim zyskiwać albo go szwabić, pisałbym 15 rzeczy na rok

kiepskich, które by on mi kupował po 300 i miałbym większy przychód. Czyby to pocziwiej było?

Efekt jego pracy kompozytorskiej — to (chciałoby się powiedzieć: zaledwie) dziesięć godzin muzyki. Ale to być może najlepsze dziesięć godzin, jakie kiedykolwiek stworzono.

Kilka faktów wskazuje na to, że Chopin cenił bardziej swoje utwory dojrzałe niż młodzieńcze próby. To, że sam grywał chętniej swe nowe niż «stare» kompozycje można może tłumaczyć tym, że ich wykonywanie było swego rodzaju reklamą. Ale także z uczniami w dojrzałych latach grywał rzeczy późniejsze. Z jedną z ostatnich uczennic, panną Stirling, grał kilkadziesiąt swoich utworów — ale żadnego z okresu młodzieńczego.

1.3. IDEALY I ANTYIDEALY

Estetyka Chopinowska przejawiała się m.in. w stosunku Chopina do innych kompozytorów i do ich dzieł. W warstwie estetyki *explicite* — pewne osądy Chopina można zrekonstruować na podstawie tego, jak oceniał utwory innych kompozytorów. W warstwie estetyki *implicite* — stosunek do innych twórców zawarty jest w tym, kogo Chopin stawiał sobie za wzorzec, z kogo czerpał, tworząc własne dzieła. Uderzające jest, że na liście tych wzorców są prawie wyłącznie kompozytorzy niemieccy. Chopin nie pozostawił w tej sprawie wątpliwości. Lenz słyszał go mówiącego (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 413):

W muzyce jest tylko jedna szkoła, mianowicie niemiecka.

Znamienne, że o ile oceny Chopina w tym zakresie były bardzo stanowcze, a niekiedy nawet bezlitosne, o tyle z biegiem czasu — być może pod wpływem postępującej choroby — coraz bardziej łagodniał. Sam o tym pisał z autoironią w liście z 18 sierpnia 1848 roku do Fontany:

Tak się wyrozumiałą zrobiłem, że mógłbym [Wojciecha] Sowińskiego *Oratorium* z przyjemnością słuchać i nie umrzeć.

1.3.1. JOHANN SEBASTIAN BACH I GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Zacznijmy od Bacha, gdyż kult Bacha był dla Chopina może najbardziej znamieny. Pisał w jednym z listów do Potockiej (Chopin 1949, s. 309):

Bach nie zestarzeje się nigdy. Konstrukcja jego dzieł jest jako figury geometryczne, idealnie zbudowana, gdzie wszystko jest na swoim miejscu i nie masz jednej linii zbytecznej. [...] Jeśli jaka epoka odwróci się od Bacha, da sobie smutne świadectwo płytkości, głupoty i zepsutego gustu.

Podziw dla Bacha zaszczerpił Chopinowi jeszcze Żywny, a później ugruntował go dodatkowo Elsner. Dziś wolno nam ocenić, że była w tym ogromna ich zasługa. Trudno nie usłyszeć, że inspiracją *Etiud* Chopina są nie tyle (nie tylko?) tworzone za jego czasów utwory ćwiczeniowe, ile preludia i fugi Bacha. Wiadomo, że Chopin dużo grywał Bacha i zalecał uczniom granie jego utworów. Przed koncertami publicznymi zamykał się z fortepianem i ćwiczył utwory Bacha zamiast własnych kompozycji, które miał wykonać.

Pełen pietyzmu stosunek Chopina do Bacha oddaje następujący *passus* z listu z 8 sierpnia 1839 roku do Fontany:

Nic nie robiąc poprawiam sobie Bacha edycję paryską nie tylko z „błędów *graveura*”, ale i błędów akredytowanych przez tych, co Bacha niby rozumieją (nie w pretensji, żebym lepiej rozumiał, ale z przekonaniem, że czasem zgadnę).

Uczennica Emilia von Timm wspominała (Tomaszewski 2010, s. 149):

Bach miał u Chopina priorytet absolutny.

Istotnie — Friederike Müller-Streicher opowiadała, że Chopin zagrał jej kiedyś z pamięci 14 preludiów i fug — a na

wyrazy podziwu odparł po prostu (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 384)

Cela ne s'oublie jamais [Tego się nie zapomina].

Mniej wiemy o tym, na ile Chopin znał Händla. Zachowała się jedynie taka jego notatka z listu z 20 września 1828 roku do rodziny:

Oratorium *Cäcilienfest* Händla więcej się zbliżało do ideału, jaki sobie [o wielkiej muzyce] utworzyłem.

Uzupełnia ją wspomnienie Mendelssohna z listu z 6 października 1835 roku do rodziny:

Jeszcze przed jego wyjazdem przysłano mi dzieła Händla, które sprawiły Chopinowi prawdziwie dziecięcą radość; są one rzeczywiście tak piękne, że ja sam nie mogłem się nimi wprost nacieszyć.

1.3.2. JOSEPH HAYDN, WOLFGANG AMADEUS MOZART I LUDWIG VAN BEETHOVEN

Pełen szacunku, chociaż odmiennie zabarwionego, był stosunek Chopina do wiedeńskich klasyków. Cenił wszystkich, zarówno Haydna, Mozarta, jak i Beethovena. Przyjacielowi (i zarazem amatorowi w dziedzinie muzyki), Eugène'owi Delacroix, tak opisywał różnice między nimi (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 319, 321–322):

Doświadczenie nadało [...] [ostatnim] utworom [...] [Haydna] doskonałość. [...]

Tam — mówił mi — gdzie [...] [Beethoven] jest ciemny i zdaje się nie zachowywać jedności, przyczyną nie jest rzekoma oryginalność, nieco dzika, jaką się mu zaszczytnie przypisuje, ale to, że zbacza od odwiecznych prawideł; Mozart nie czyni tego nigdy. Każda z części ma swój rytm, który w zespole z innymi tworzy śpiew i łączy jedną z drugą w zupełną harmonię.

Wielokrotnie wyrażał swój podziw dla Mozarta, z którym zaczęto go zestawiać u początku kariery. Józef Cichowski pisał w *Powszechnym Dzienniku Krajowym* z 25 marca 1930 roku (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 120):

Pan Chopin, obdarzony wyższym geniuszem, porównany być może tylko z Mozartem.

Słowami pełnymi uniesienia Chopin pisał do Potockiej (Chopin 1949, s. 310–311):

Ach, Mozart, Mozart — pomyśl tylko o nim. Wpakuj twórczość Mozarta w jego życie — pomyśl, ile pracy i najgenialniejszej twórczości zmieściło się w tak krótkim życiu. W moim wieku ileż on już największych dzieł stworzył; jaki ja mały, jak się z nim porównam. Co prawda, on wszystko objął i ogarnął, co się tylko twórczością muzyczną nazywa, a ja w łepetynie mam tylko klawisze...

Kiedy w drodze do Paryża zatrzymał się w Salzburgu, nie omieszczał odwiedzić domu Mozarta; nawiasem mówiąc, wspominając pobyt w tym mieście, odnotował, że widział w kościele św. Piotra pomnik Johanna Michaela Haydna, młodszego brata Josepha, „ojca prawdziwej muzyki kościelnej” (Tomaszewski 2010, s. 53).

Zauważmy, że z Mozartem łączy Chopina śpiewność melodii i trudna w eksplikacji, ale wyczuwalna u obu — naturalność kompozycji. Jest dość charakterystyczne, że Chopin widział w Mozarcie raczej (a nie, jak większość, w Beethovenie) zapowiedź romantyzmu (dodajmy — Chopinowskiego romantyzmu).

Utrwalił się osąd Liszta, zgodnie z którym w Beethovenie cenił Chopin tylko utwory liryczne, a z niechęcią odnosił się do jego dzieł monumentalnych. Wypowiedzi Chopina o Beethovenie nie dają podstawy do takiego osądu. Wiadomo jednak np., że słyszane utwory Beethovena robiły na nim wielkie wrażenie. Operę *Fidelio* miał za arcydzieło. O wrażeniach



217. *W stronę puścimy się do Salzburga* (16.07.1831). Panorama Salzburga

z wykonania ostatniego tria Beethovena pisał tak w liście z 20 października 1830 roku do Wojciechowskiego:

Coś podobnie wielkiego dawno nie słyszałem — tam Beethoven szczydzi z całego świata.

Zapewne to w charakterze niektórych scherz Beethovena należy szukać źródeł dramatyzmu w scherzach Chopina. Warto odnotować, że Chopin był doskonałym odtwórcą Beethovena. Delacroix w liście z 19 sierpnia 1846 roku pisał do Frédérica Villot (Sydow (red.) 1955, t. II, s. 164):

Chopin grał mi Beethovena cudownie — to więcej warte niż wszystkie teorie.

1.3.3. LUIGI CHERUBINI, GIACOMO MEYERBEER I FRANZ SCHUBERT

O Cherubinim, tak bardzo cenionym przez współczesnych Chopinowi, kiedy go poznał osobiście, powiedział złośliwie w liście z 14 grudnia 1831 roku do Elsnera:

Są to, ci panowie, suszone pupki [*scil.* lalki], na których się tylko z uszanowaniem patrzeć można.

Prorokiem Meyerbeera był Chopin podobno „przerażony” (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 323).

Opinię Chopina o Schubercie przekazał Liszt (1852/1960, s. 139):

Jakkolwiek pewnym melodiom Schuberta przyznawał duży urok, innych słuchał niechętnie, ucho jego drażnił bowiem ostry zarys ich konturów.

1.3.4. FELIX MENDELSSOHN–BARTHOLDY I ROBERT SCHUMANN

Stosunek do Mendelssohna i Schumanna — dziś obok Chopina wymienianych jako czołowych kompozytorów pierwszej połowy XIX wieku — może się wydać dość zaskakujący. Oba Chopin znał osobiście, a ich stosunki były dobre, chociaż raczej nie przyjacielskie. Jak była mowa, w Schumannie jako krytyku, zwłaszcza na początku, miał wielkiego sprzymierzeńca. Ale za Schumannem–kompozytorem nie przepadał. Najwymowniej o tym świadczy historia opowiedziana przez Mathiasa (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 391):

[Pewnego] dnia [...] ujrzałem na [...] stoliku nocnym [Chopina] pierwsze wydanie *Karnawału* Schumanna z kartą tytułową ozdobioną litografią. Gdy ojciec mój zapytał, co sądzi o tym utworze, Chopin odpowiedział z taką obojętnością, jakby tylko pobieżnie znał to dzieło Schumanna. Było to w roku 1840, a *Karnawał* był napisany w roku 1834 i [...] Chopin [...] że robił wrażenie, [...] że nie ma najmniejszej chęci zapoznać się z nim.

A przypomnijmy, że w *Karnawale* Chopin został muzycznie sportretowany w jednym z ogniw cyklu.

Nie zalecał też grania Schumanna swoim uczniom. Uczennica Camille Dubois, która sporządziła wykaz wszystkich utworów przerabianych u Chopina, zrobiła znaczący zapis: „Schumann — *strictement rien*” (Tomaszewski 2010, s. 149).

Z Mendelssohnem łączyła Chopina ich «romantyczna klasyczność». Ale o twórczości Mendelssohna mówił Chopin z pewną rezerwą. Z przekąsem pisał np. że w Anglii trzeba grać Mendelssohna, żeby się podobać. Stosunek Mendelssohna do Chopina był również życzliwy, ale nie bez pewnej uszczypliwości. Pisał 23 maja 1835 roku w liście do matki (Czartkowski & Jeżewska, s. 249):

Chopin jest obecnie pierwszym z fortepianistów; [...] gra jak Paganini na skrzypcach.

Obydwaj [tj. Chopin i Hiller] chorują trochę na paryską manię zrozpaczonych, na przesadę uczuciową, więc też na takt i umiar w muzyce niewiele zważają.

1.4. PROTOTYPY GATUNKOWE

W twórczości Chopina odbijają się echa innych kompozytorów, dziś niekiedy zapomnianych. Właściwie dla każdej z uprawianych przez niego form można by wskazać jakieś źródło: dla polonezów — Elsner, Karol Kurpiński i Weber, dla walców — Lanner, dla etiud — przede wszystkim Bach i Clementi, dla preludiów — znowu Bach, dla impromptus i pieśni — Schubert, dla nokturnów — Field, dla scherz — Beethoven (u którego były one jeszcze częściami cyklu sonatowego), dla sonat i koncertów — Hummel, przyjaciel Chopina i uczeń m.in. Haydna i Mozarta. Spośród kompozytorów, będących inspiratorami wielu uprawianych przez Chopina form, trzeba by wymienić także Szymanowską. Była on skądinąd moskiewską uczennicą Fielda, który sam pozostawał pod wpływem Clementiego. Ponieważ zaś Field był rusofilem — miał niechętny stosunek do swego polskiego «naśladowcy», a i dla Chopina spotkanie z Fieldem «oko w oko» było rozczarowaniem. Jedynie dla mazurków i ballad Chopin czerpał wzorce spoza grona «profesjonalistów»; w mazurkach inspiracją dla Chopina była twórczość ludowa, a w balladach — literackie ballady Mickiewicza. Jest to o tyle ważne, że i do swoich mazurków,



218. *Mazur* Fryderyka Chopina włączony przez Celinę Mickiewiczową lub Władysława Mickiewicza do tzw. Albumu Marii Szymanowskiej

i do swoich ballad Chopin przywiązywał ogromną wagę. Schumann w liście z 14 września 1836 roku do Heinricha Ludwiga Dorna pisał:

Od Chopina dostałem nową *Balladę* [g-moll]. Wydaje mi się być najbliższym jego geniuszu (nie najgenialniejszym) dziełem i powiedziałem

mu, że mi ze wszystkiego, co stworzył, najbardziej do serca przypadła. Po dosyć długim milczeniu odparł mi z naciskiem: „To mnie cieszy, bo i ja najwięcej ją lubię; jest mi najdroższa”.

Można więc powiedzieć, że mazurki — i do pewnego stopnia ballady — były pełną specjalnością Chopina. Stąd się wzięło przezwisko, którego używał w stosunku do niego Liszt: „Mazurka” (francuska nazwa mazurka).

1.5. «MINIMALIZM» FORTEPIANOWY

Jak już była mowa, sam Chopin nie zdecydował się na skomponowanie utworu scenicznego. Kochał jednak operę. W listach jest wiele relacji z przedstawień operowych. Reminiscencje słyszanego jeszcze w Warszawie *Don Juana* Mozarta zawarł w swoich wariacjach (tych, po których Schumann określił go „geniuszem”). Wielkie wrażenie zrobił na nim *Robert Diabeł* Meyerbeera (nie tylko ze względu na muzykę, lecz może przede wszystkim ze względu na scenerię i sposób wystawienia). Ale silne przeżycia wywoływało w nim każde



219. *Kazali mi 2 razy grać w Cesarsko-Królewskim Teatrze* (12.09.1829). Wnętrze Opery Wiedeńskiej

przedstawienie operowe, na jakim bywał. Ślady tego znajdujemy w jego listach. Może zresztą ta operomania przyczyniła się do jego «minimalizmu» fortepianowego?

Jeden z najwybitniejszych filozofów XX wieku, Kazimierz Ajdukiewicz, przyłapany kiedyś przez własnych seminarzystów na nieznanym jakichś bieżących tekstów filozoficznych, których nie znać i do których nie nawiązywać «nie wypadało», miał powiedzieć:

Jeśli chce się SAMEMU zacząć pisać coś mądrego, trzeba przestać czytać INNYCH.

Coś podobnego jest zapewne i w sztuce: zbyt oglądanie się na «konkurentów» paraliżuje własną twórczość.

Do stworzenia opery namawiał Chopina przede wszystkim jego jedyny nauczyciel kompozycji — Elsner. Wpływ Elsnera na Chopina był niewątpliwy, chociaż nauczyciel odegrał raczej rolę pozytywnego bodźca niż wzoru. Elsner zobaczył w Chopinie geniusza i, co może najważniejsze, nie przeszkodził mu się rozwijać. Co więcej, próbował wyzwolić i rozwijać w uczniu to, co o jego geniuszu stanowiło. Pisał w liście z 27 listopada 1831 roku do swego ucznia:

W nauce kompozycji nie należy podawać przepisów, szczególnie uczniom, których zdolności są widoczne; niech je sami wynajdą, by mogli niekiedy sami siebie przewyższyć. [...] To, w czym artysta (zawsze korzystający z tego, co go otacza i uczy) zadziwia współczesnych, może mieć tylko z siebie i przez doskonalenie samego siebie.

Chopin do końca życia wymieniał z Elsnerem serdeczną korespondencję, w której zdradzał wielki szacunek do twórczości swojego nauczyciela. Napisał kiedyś np. z autoironią w liście do niego z 14 grudnia 1831 roku:

Roku 1830, lubom widział, ile mi nie dostaje i jak mi daleko do sprostania któremukolwiek ze wzorów, które miałem w Panu, gdybym chciał się o to

pokusić, śmiałem jednakże sobie pomyśleć: zbliżę się choć trochę do niego i jeżeli nie *Lokietek*, to może jaki *Laskonogi* wyjdzie z mojej mózgownicy.

Ostatecznie żadnego *Laskonogiego* nie skomponował. Usprawiedliwiał się z tego do końca życia. W jednym z listów do Potockiej wyznawał (Chopin 1949, s. 309):

Mało jest takich geniuszów, którzy wszystkie instrumenty czują, i wszystko z każdego dobyć potrafią. Ja znam dwóch takich tylko: Bacha i Mozarta. [...] Ja fortepian najlepiej czuję.

2. PIĘKNO

Wśród wartości estetycznych wyróżnia się kilka kategorii, m.in. — wartości formalne (związane ze strukturą dzieła), warsztatowe (związane z wkładem artysty w dzieło), wartości teliczne (związane z funkcjonalnością dzieła), kreacyjne (związane z kontekstem dzieła) i w końcu tematyczne (związane z sensami dzieła).

Które wartości w ramach tych kategorii są «ucieleśniane» w dziełach Chopina?

Jest w kompozycjach Chopina symetria, zestroj i harmonia, chociaż Chopin gotów jest od niej odejść, kiedy może to służyć pewnym wartościom TEMATYCZNYM. Znajdujemy w nich wówczas SYMETRIĘ ZŁAMANĄ. Widać to na przykładzie wszystkich chyba aspektów dzieł Chopina. Dla przykładu — punktem wyjścia tonalnej aury utworów Chopina jest system dur–moll, a jednak u Chopina nierzadko można znaleźć fragmenty o tonalności niejednoznacznej (labilne) i silnie modalizujące. Melodie Chopina «wyrwywiają się» z ciasnych ram taktów i symetrycznej struktury okresowej, niekiedy obfitują w niespodziewane zwroty i modulacje — innym razem zaskakują np. drastycznym ograniczeniem ambitusu. Faktura Chopinowska — w zapisie nutowym niewiele różniąca się od zastanej — zdumiewa odmiennością brzmieniową w realizacji, chociaż w stosunku do pierwowzorów wprowadza on drobne właściwie zmiany — jak zwiększenie

interwałów między dźwiękami akompaniamentu. Zastane tradycyjne struktury formalne (takie jak forma sonatowa, rondo czy wariacje) stopniowo porzucał dla struktur sobie tylko właściwych, podporządkowanych warstwie wyrazowej utworów, choć czerpiących z tradycji.

Jest w kompozycjach Chopina mistrzostwo i kunszt, i umiar. Nie znaczy to, że nie ma w jego dorobku utworów słabszych (co nie znaczy słabych). Nie ma monumentalności trącej efekciarstwem. Wielkie utwory Chopina są właśnie «wielkie», a nie — monumentalne. Obok nich znajdujemy w jego dorobku rzeczy miniaturowe, lub wręcz lapidarne, choć nie mniej kunsztowne. Chopin nazywany jest nie bez racji „poetą fortepianu”.

Jest w kompozycjach Chopina nowatorstwo, ale nigdy niebędące celem dla siebie — zawsze w służbie «muzycznej treści». Sam Chopin wskazał dwa przykłady takich innowacji w swojej twórczości — można by powiedzieć: innowacji wertykalnych, związanych z funkcją akompaniamentu, i horyzontalnych, związanych z funkcją finału (Chopin 1949, s. 309–310):

W moich nudach pisanych piękno często leży w akompaniamencie. [...] U mnie akompaniament zawsze ma równe prawa z melodią, a często musi być na plan pierwszy wysunięty. Co do finałów, które dotąd były nawet u największych, jak np. Beethoven, nic nie mówiącym, bezgustownym hałasem, te są u mnie inne. Tak jak w romansie interesującym ostatni rozdział bywa najciekawszym i rozwiązuje losy bohaterów, tak i ja się staram, aby moje finały były logicznym rozwiązaniem dzieła. Nieraz tak jest u mnie, że waga największa leży w ostatnich kilkunastu taktach. Nie mówię tego fortepianistom, egzekwując moje bzdury, bo kto ma olej w głowie, ten sam zgadnie, a kto ma tylko prędkie palce, a siano we łbie, temu i łopatą do głowy nic nie nałożysz.

Historycy muzyki, którzy patrzą na jej dzieje przez pryzmat «rozwoju», nie mają wątpliwości, jak wiele Chopin do niej wniósł — w zakresie harmoniki, formy, faktury

instrumentalnej, traktowania muzyki narodowej etc. A jednak przecież Chopin był jak najdalszy od postawy muzyka awangardowego, tj. od tworzenia wynalazków muzycznych — dla samych tych wynalazków. Starał się jedynie znaleźć adekwatny wyraz dla swoich muzycznych myśli.

Jest wreszcie w utworach Chopina cała gama swoiście rozumianej treści.

3. TREŚĆ

3.1. JĘZYK MUZYKI

W *Szkicach do metody* znaleźć można kilkanaście określeń, czym jest muzyka (odnosi się wrażenie, że Chopin nie mógł znaleźć odpowiedniego sformułowania).

Najpierw czytamy po prostu (1993/1995, s. 46):

Sztuka przejawiająca się w dźwiękach jest nazywana muzyką.

[Muzyka to] sztuka układania dźwięków.

Ale gdzie indziej Chopin podkreśla, że muzyka nie jest zwykłym „układaniem dźwięków”, lecz wyrazem myśli (1993/1995, s. 47, 46):

Wyrażanie myśli poprzez dźwięki.

Sztuka wyrażania MYŚLI poprzez DŹWIĘKI.

MYŚL wyrażona poprzez DŹWIĘKI.

Chopin twierdził nie tylko, że muzyka jest zbiorem znaków — lecz że jest językiem. Podkreślał paralelę muzyki i języka (1993/1995, s. 47):

Nieokreślonym (nieustalonym) słowem człowieka jest dźwięk. Język nieokreślony [–] muzyka.

Słowo rodzi się z dźwięku — dźwięk przed słowem. Słowo [– to] pewne przekształcenie dźwięku. Posługujemy się dźwiękami, aby tworzyć muzykę, tak jak posługujemy się słowami, aby tworzyć język (*langage*).

Wolno przypuszczać, że przekonanie to było w nim zakorzenione od czasów młodości. Elsner pisał (1818, s. 6 i 9):

Nie podpada [...] wątpliwości, że jak muzyka wtenczas dostępuje najwyższego stopnia doskonałości, kiedy jej duch jest poetycznym, tak równie dojdzie go poezja, skoro jej forma jest muzykalna, która po większej części przez pięknie brzmiące, więcej jeszcze, przez metryczno-rytmiczne ułożenie słów zamierzona zostanie, a przez którą poeta już naprzód niejako muzykowi dopomaga. [...]

Nikomu nie jest tajne pokrewieństwo muzyki z poezją tak dalece ścisłe, że każdy myślący sztukmistrz jedną lub drugą posiadając, i jej istotą głęboko przejęty, musi postrzegać doskonałość, jaką obydwie te sztuki między siebie podzieliły. Wpływ muzyki na poezję i poezji na muzykę tak jest ważny, że jedna z nich jako sztuka uważana, nie może być bez pomocy drugiej dokładnie i pewnie objaśniona.

W innych sformułowaniach podkreślał Chopin, iż muzyka jest wyrazem szczególnie nie tyle myśli (przeżyć przekonaniowych), ile emocji, uczuć i nastrojów (1993/1995, s. 47):

[Muzyka — to] wyrażanie naszych DOZNAŃ poprzez dźwięki.

Przejawianie się naszego UCZUCIA w dźwiękach.

Znamy zarazem utwory Chopina jako kompozycje muzyki absolutnej, tj., jak to się zwykle mówi, asemantycznej — pozbawionej treści. Czy należy się w związku z tym doszukiwać jakiegoś rozdzwieku między Chopinowską estetyką *explicite* a jego estetyką *implicite*? A może w jakimś sensie muzyka Chopina JEST językiem i spełnia funkcje, które Chopin muzyce przypisuje?

3.2. FUNKCJE SEMIOTYCZNE SYMBOLI

Ażeby odpowiedzieć na te pytania, wprowadźmy kilka dystrykcji pojęciowych.

Jakiś przedmiot jest znakiem czegoś, gdy spełnia jakąś funkcję semiotyczną — semantyczną lub pragmatyczną. Do

funkcji semantycznych należą przede wszystkim funkcje spełniane przez wyrażenia języków naturalnych lub sztucznych: nazwy i zdania. Powiemy, że np. nazwa „Fryderyk Chopin” spełnia funkcję desygnowania, gdyż konwencjonalnie został jej przyporządkowany desygnat — Fryderyk Chopin. Dzięki temu za pomocą nazwy „Fryderyk Chopin” można się do Chopina odnieść. Nazwa „kompozytor polski” także desygnuje Fryderyka Chopina, gdyż za jej pomocą można go wskazać — można też nazwę „kompozytor” zgodnie z prawdą o Chopinie orzec. Można to uczynić, gdyż nazwa „kompozytor” konotuje cechy, które Chopinowi w rzeczywistości przysługiwały. Zwyczaj językowy przypisuje też korelaty wyrażeniom złożonym. Np. zdanie „Fryderyk Chopin był jasnowłosy” stwierdza zachodzenie pewnego stanu rzeczy (powiemy, że zdanie to pełni funkcję konstatowania); jest to zresztą zdanie prawdziwe, gdyż Chopin istotnie miał włosy jasne.

Dzięki funkcjom semantycznym języka naturalnego komunikujemy między sobą wiedzę o świecie: wskazujemy przedmioty, orzekamy o nich, przekazujemy informacje. Tego typu funkcji nie pełnią «same przez się» utwory muzyczne. O funkcjach semantycznych mówi się, że łączą znaki bezpośrednio (tj. bez «pośrednictwa» użytkownika) z ich korelatami. Oczywiście jest tak dzięki pewnym konwencjom, w których utworzeniu użytkownicy brali udział, od których jednak następnie znaki się uniezależniają.

Wyrażenia językowe i inne znaki wchodzą także w pewne relacje pragmatyczne, tj. relacje, których argumentami są użytkownicy znaków. Do funkcji pragmatycznych spełnianych przez znak wobec ich użytkowników (nadawców i odbiorców) należy przede wszystkim wyrażanie (ekspresja). Dany znak wyraża pewne przeżycie jego użytkownika (*scil.* nadawcy), gdy znak ten jest objawem (*scil.* symptomem) owego przeżycia. Objawy uczuć mogą być przy tym obecne w znaku tych uczuć bądź ze świadomością nadawcy, bądź bez ich świadomości.

Dalej — do funkcji pragmatycznych pełnionych przez znaki zalicza się także ewokowanie, tj. wzbudzanie w kimś przez coś określonych przeżyć. Powiemy, że jeśli jakiś przedmiot wzbudza w nas jakieś przeżycie, to jest on dla nas znakiem tego przeżycia.

W końcu — wyróżnia się w semiotyce funkcję mimityczną, spełnianą przez znaki ikoniczne, tj. podobne do swych korelatów. Zauważmy jednak, że mimityczność (*scil.* ikoniczność) nie jest odmianą żadnej funkcji semiotycznej wymienionej wyżej, lecz jest «wykorzystywana» bądź aby coś wskazać (czyli występuje razem z desygnowaniem), bądź aby wyrazić (czyli związana jest z ekspresją), bądź aby wzbudzić (czyli spełniana jest w ramach ewokacji).

3.2.1. EKSPRESJA W MUZYCE

Zastanówmy się teraz, jakie rodzaje znaków spotykamy w muzyce i jakie funkcje semiotyczne są spełniane przez utwory muzyczne i ich części.

Powiedzmy najpierw wyraźnie, że bez dodatkowych konwencji, wiążących pewne struktury muzyczne z pozamuzycznymi znaczeniami, utwory muzyczne nie pełnią żadnych funkcji semantycznych. Takie dodatkowe konwencje niekiedy w muzyce się zdarzają. Można za nie uznać np. popularne w czasach Chopina dodawanie programów do utworów instrumentalnych czy też tworzenie wykazu motywów przewodnich utworu, połączone z przypisaniem im mocą decyzji jakichś pozamuzycznych sensów.

Inaczej z funkcjami pragmatycznymi, które utwory muzyczne mogą pełnić bez żadnych dodatkowych konwencji.

Po pierwsze, utwór muzyczny bywa znakiem przeżycia kompozytora. Mogą się one przy tym w jego kompozycji przejawiać zgodnie z jego wolą, bez niej bądź wbrew niej. Weźmy kompozytora tworzącego pewną ideę — kompozycję. Załóżmy, że CHCE on wyrazić w niej pewne swoje przeżycia — np. radość, rozpacz lub tęsknotę. Komponuje on swój utwór tak, aby odbiorca realizacji dźwiękowej jego idei

«zrozumiał», uchwycił — co kompozytor przeżywał. Podkreśmy jeszcze raz, że sytuację, w której kompozytor CHCE wyrazić swoje przeżycia w kompozycji, trzeba odróżnić od sytuacji, w której wyrażane są one w niej MIMOWOLNIE.

Po drugie, bywa, że utwór muzyczny wywołuje jakieś przeżycia u słuchacza. Mogą to być np. jakieś wspomnienia, skojarzenia, myśli, a mogą to być przeżycia uczuciowe. Oto charakterystyczna wypowiedź Władysława Tatarkiewicza (Tatarkiewiczowie 1979, s. 176):

Na muzykę [...] nie reaguję skupieniem. Ma to przyczynę nie tylko w lotnej naturze tej sztuki, ale także swoim braku kompetencji. Wszakże marzenie mi to wynagradza. Muzyka jest dla mnie rzeczą rytmu i marzenia: ale to jest dużo. Z klasyków najwięcej mi tego daje (oczywiście!) Szopen.

Założmy, że kompozytor chce, aby jego utwór (w konkretyzacji) wywoływał w słuchaczu pewne przeżycia. Kompozytor wcale nie musi — pisząc dany utwór — uczuć takich przeżywać: wystarczy, że WIE, jak je wywoływać. Może się oczywiście nasunąć wątpliwość, czy istotnie da się oddzielić wyrażanie emocji od ich ewokowania. Z drugiej strony wydaje się możliwe, że ten sam utwór zarazem wyraża przeżycia kompozytora pewnego typu, a ewokuje przeżycia innego typu. Zdarzają się też chyba utwory muzyczne jak gdyby dwuwarstwowe: kiedy to, co utwór ewokuje, przykrywa przeżycia wyrażane, ale ich nie zamazuje.

Okazuje się jednak, że emocjonalnych «znanień» zawartych w utworach muzycznych nie da się sprowadzić po prostu do ekspresji i ewokacji. Niekiedy interpretujemy utwór jako wyrażający pewne przeżycia, o których skądinąd wiemy, że nie były udziałem jego twórcy. Z drugiej strony — nie zawsze, gdy słuchamy «radosnych» utworów muzycznych, odczuwamy radość, choćbyśmy wiedzieli, że radość jest w nich «jakoś» zawarta. Trzeba tu bowiem wyraźnie odróżnić przeżywanie np. żalu, wywołane przez

utwór muzyczny, od przekonania, że utwór muzyczny ma żal wyrażać lub ewokować.

Zauważmy, że przeżycia wyrażane lub wzbudzane w codziennych sytuacjach — to przeżycia partykularne: np. widok dawno niewidzianego przyjaciela sprawia nam (naszą) radość, którą wyrażamy (swoim) uśmiechem. Emocje i nastroje obecne w muzyce mają nieco inny charakter — mają pewne znamiona uniwersalności. Radość obecna w utworze muzycznym nie jest «czyjąś» radością, ale radością «w ogóle». Żal przepełniający utwory Chopina jest nie (a w każdym razie nie jest wyłącznie) żalem Chopina, lecz żalem uniwersalnym.

W utworach muzycznych zawarte są takie emocjonalne treści, które różni słuchacze mogą odczuć jako własne. W taki sposób muzyka, będąca nośnikiem uniwersalnych emocji i nastrojów, wyraża i wzbudza partykularne emocje jej twórców i odbiorców. Tak o owej odpowiedniości struktur emocjonalnych i struktur muzycznych pisze Marian Przełęcki (1997, s. 224):

Istnieje pewna stała odpowiedniość między układami dźwiękowymi a stanami emocjonalnymi, nadająca tym układom — zarówno poszczególnym motywom i tematom, jak i całym utworom — określoną jakość uczuciową. Świadczyć o tym może uderzająca zgodność opisów owych jakości, formułowanych przez muzykalnych słuchaczy, w szczególności — przez fachowych muzykologów. Jakość uczuciowa danego układu dźwiękowego, jego zabarwienie emocjonalne wydają się nierozzerwalnie związane z jego muzyczną formą, wyznaczone bezpośrednio przez jego dźwiękowy kształt.

W jaki sposób udaje się kompozytorom zawrzeć w ich utworach treść emocjonalną? Środki wyrazu, którymi dysponuje kompozytor, wydają się skromne na tle środków, którymi dysponują przedstawiciele innych sztuk. Muzyka wyraża i wywołuje uczucia poprzez dźwięki, własności dźwięków, układy dźwięków i własności tych układów — czyli

poprzez różne elementy muzyczne. Wydaje się przy tym, że środkiem służącym wyrażaniu i wzbudzaniu przeżyć emocjonalnych jest w muzyce imitacja: przebiegi muzyczne naśladują przebiegi życia emocjonalnego. Podobieństwo zachodzące między muzyką a elementami tego życia jest bardzo trudne w eksplikacji, a zarazem intuicyjnie wyczuwalne. Iwaszkiewicz pisał (1955, s. 86):

Muzyka dla Chopina jest wyrazem uczuć. [...] Jest nie tylko wyrazem — jest obrazem uczuć.

Trzeba jednak zrobić tutaj pewne zastrzeżenie. Nie chodzi o to, że każdy utwór muzyczny — jako całość — jest obrazem jakiegoś uczucia czy przebiegu uczuć. Zwróćmy uwagę, że konstrukcja większości utworów muzycznych oparta jest na zasadzie symetrii. Uczucia i nastroje — w swoim przebiegu — nie mają nawet w części tak symetrycznej struktury. Możemy je przyporządkować raczej poszczególnym fragmentom utworów, pewnym motywom, melodiom, zestawieniom akordów. Ale i forma utworów Chopina — zwłaszcza późniejszych — jest, jak się zdaje, odwzorowaniem przebiegu uczuć. Wystarczy przeanalizować rozwój, jakiemu podlegają Chopinowskie tematy w balladach, jak zmienia się wyraz tematów w mazurkach w ich kolejnych wariantach. Poza tym — u «późnego» Chopina struktury formalne coraz rzadziej są symetryczne, a coraz częściej — rozwojowe.

Zaskakujące jest przy tym, że wielość nastrojów, jakie muzyka może wyrażać i wywoływać, jest tak ogromna, mimo zadziwiająco małej liczby środków, jakimi kompozytor dysponuje. Wszak muzyka — to pewne układy dźwięków, a dźwięki mają tylko trzy podstawowe parametry: długość, głośność, wysokość — i jeden parametr złożony: barwę. Odpowiedź na pytanie, jak to się dzieje, przynosi spostrzeżenie, iż przebiegi muzyczne oddają w pewien sposób to, co dzieje się w naszym umyśle. Nasze myśli biegną wolno lub szybko — a czasem w zawrotnym *prestissimo*. Niekiedy

zdarza się w naszym życiu psychicznym coś zaskakującego — jak nagły akord albo nagła zmiana dynamiczna. Weźmy dla przykładu najbardziej może znamieny dla Chopina nastrój nokturnowy — «nocny». Tworzy go muzyka wyciszona, stosunkowo wolna, o śpiewnej melodyce, charakterystycznym akordowym akompaniamentem — przy czym «ciszę i spokój» nocy przerywają momenty nagłe, dramatyczne (u Chopina najczęściej w częściach środkowych). Jest kilka odmian tego «nocnego» klimatu nokturnowego: mamy nokturny «elegijne» (jak *Nokturn g-moll* op. 37 nr 1) i «erotyczne» (jak *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2). Ale odcieni emocjonalnych jest chyba tyle, ile Chopinowskich nokturnów — i utworów nokturnowych (którymi są niektóre preludia, etiudy i fragmenty większych kompozycji).

3.2.2. EWOKACJA W MUZYCE

Na uczuciach, emocjach i nastrojach — nie kończy się zakres przeżyć, które za pomocą utworów muzycznych można wyrażać i ewokować. Otóż kompozytor może także wywoływać pewne skojarzenia, a więc — przedstawienia pewnych przedmiotów lub pojęć. Dzieje się tak znów — poprzez użycie pewnych środków czysto muzycznych.

Zobaczmy np. w jaki sposób kompozytor może wywołać przedstawienie kraju ojczystego. Może uczynić to poprzez zastosowanie melodii czy rytmiki przypominającej muzykę ojczystego kraju. Może — zacytować w utworze fragment melodii z ojczyzną kojarzonej. Zakres takich środków jest bardzo bogaty. Takie kompozytorskie sugestie są rzecz jasna czytelne tylko dla tych, którzy znają podstawę ich zastosowania. Rytm mazurkowy nie wywołają przedstawienia Polski u kogoś, kto nie wie, jak brzmią polskie tańce narodowe.

Swoistą moc ewokacyjną mają też określone struktury melodyczne — dzięki niewyjaśnionej dotąd co do genezy, ale uchwytniej dla czułego ucha «wymowie» poszczególnych interwałów — oraz określone tonacje. Z nadzwyczajnym

wycuciem i zarazem niezwykłą prostotą opisał to Władysław Stróżewski na przykładzie kompozycji, w których „jest cały Chopin” — czyli *Preludiów* (Stróżewski 1989, s. 52, 58):

Kolejne preludia są w tajemniczy sposób dostosowane do możliwości wyrazowych zawartych w poszczególnych tonacjach — i [...] możliwości te wręcz idealnie urzeczywistniają. [...]

[Oto] jakości wyrazowe (i estetyczne), jakie w *Preludiach* są ewokowane. Mroczna tajemniczość *Preludium a-moll* odsłania istotę tego rodzaju tajemniczości w ogóle, podobnie jak to czynią *Preludium fis-moll* z istotą gwałtowności i bólu, *Fis-dur* — z łagodnością i melancholijną harmonią, *b-moll* z istotą pędu, ucieczki, *As-dur* z istotą uspokojenia i przedziwnej błogości (danej chyba raczej w przypomnieniu czy marzeniu, nie w bezpośrednim «teraz», które zda przypomnieć o sobie uderzeniami zegara?), wreszcie ostatnie, *d-moll*, z istotą dumnego mierzenia się losem, heroizmu i zdecydowania. [...]

Ogólny charakter *Preludiów*, mimo różnorodności ewokowanych w nich jakości emocjonalnych, przenika nastrój powagi. Łączy się on niekiedy z jakościami tajemności lub pewnej „solenności” (*Preludium c-moll*), dramatyczności, a nawet tragiczności, z drugiej strony — błogości, liryczności czy spokoju — nigdy jednak nie zanika. Wbrew pozorom nie zanika nawet tam, gdzie dochodzą do głosu szczęśliwość czy beztroska, stanowiące zresztą jedynie jakby chwile oddechu w drodze, do której integralnie należą. Ten nadrzędny charakter zawdzięczają *Preludia* w niemałym stopniu swej wspólnej substancji muzycznej, polegające na następstwie sekundowym, dominującym we wszystkich utworach cyklu.

Byłoby rzeczą interesującą porównanie tej diagnozy z tytułami, które nadane zostały — jak zaświadcza Solange — wszystkim preludiom przez panią Sand (Eigeldinger 1978/1980, s. 43). Niestety, jak się zdaje, egzemplarz *Preludiów*, ofiarowany pani Sand przez Chopina — z tymi tytułami — nie zachował się.

Warto dodać, że na skojarzeniach mogą się nadbudowywać także uczucia. Np. wywołane cytatem z polskiej pieśni przedstawienie Polski może wywołać u polskiego emigranta

uczucie tęsknoty. Takie uczucia są także ewokowane przez muzykę — tyle że pośrednio (poprzez skojarzenia).

3.3. PROGRAMY I ASOCJACJE

Powyższe rozróżnienia pozwalają lepiej wyeksplikować, jak Chopin rozumiał językowy charakter muzyki.

Istota rzeczy polegała na tym, że był on przeciwny przyporządkowywaniu utworom muzycznym lub im fragmentom jakichkolwiek programów. Już w dzieciństwie uświadomił sobie ograniczenia «języka muzycznego». W laurce dla ojca z 6 grudnia 1818 roku napisał (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (red.) 2009, s. 44):

Kochany Papo! Lubo by mi łatwiej było wynurzyć uczucia moje, gdyby je muzycznymi tonami wyrazić można, i gdy jednak i najlepszy koncert przywiązania mego ku Tobie, Kochany Papo, objąć nie potrafi, użyć muszę prostych wyrazów serca mego, aby ci najczulszej wdzięczności i przywiązania synowskiego hołd złożyć.

Dlatego swoim kompozycjom nadawał konsekwentnie tytuły «gatunkowe». Największą złość budziło w nim to, że angielski wydawca bez jego wiedzy dodał tytuły do wydań jego dzieł. Pisał w liście z 10 września 1841 roku do Fontany:

Jeśli on potracił na moich kompozycjach — to zapewne dla głupich tytułów, jakie podawał mimo mojego zakazu.

Wbrew Chopinowi — także po jego śmierci próbowano nadawać wielu jego utworom programowe tytuły. Z wielu propozycji przyjęły się tylko trzy: *Etiudę c-moll* op. 10 nr 12 zwie się do dziś „etiudą rewolucyjną”, *Etiudę a-moll* op. 25 nr 11 — „wiatrem zimowym”, a *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15 — „preludium deszczowym”.

Odnosi się jednak wrażenie, że Chopin przede wszystkim nie chciał «sztynnego» przyporządkowania jakichś znaczeń

swoim utworom, zasznufladkowania ich w obrębie jakiegoś wąskiego zakresu skojarzeń. (To tak, jakby do wiersza dodać jednoznaczłą parafrazę.)

Zarazem jednak całkiem świadomie dawał w swoich utworach wyraz swoim przeżyciom i celowo zawierał w nich pewien zestaw emocji. W kilku miejscach — np. w liście z 15 maja 1830 roku do Woyciechowskiego — Chopin wyraźnie też mówi o ilustracyjnym charakterze swoich utworów:

„Adagio” od nowego *Koncertu* jest E-dur. Nie ma to być mocne, jest ono więcej romansowe, spokojne, melancholiczne, powinno czynić wrażenie miłego spojrzenia w miejsce, gdzie stawa tysiąc lubych przypomnień na myśli. — Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosnowy, ale przy księżycu. Dlatego też akompaniuję go sordinami, to jest skrzypcami przytłumionymi gatunkiem grzebieni, które okraczając strony dają im jakiś nosowy, srebrny tonik.

Moc ewokacyjną utworów Chopina potwierdza mnóstwo świadectw pisanych. Zastanawiająca jest też zgodność niektórych opisów. Dla *Sonaty b-moll* zestawia je Mieczysław Tomaszewski (2010, s. 661–662):

Mimo zmienności historycznej perspektywy odczytywanie ponad-dźwiękowych sensów prowadziło na ogół do sformułowań sobie bliskich dających się sprowadzić do wspólnego mianownika. Na przykład *Sonata b-moll* od pierwszych taktów obwieszczała słuchaczom przesłanie tragiczne najwyższej wagi. W odczuciu F. Niecksa (1888) jest w tym dziele „coś gigantycznego”, dla L. Bronarskiego (1930) stanowi ono „wyraz tragicznej grozy”, Z. Mycielski (1956) zaś usłyszał w nim „nutę tragiczną i potężną”. „Tak się nie może zaczynać utwór o blahej treści.”

O tym, że przekaz emocjonalny utworów Chopina, mimo całej nieokreśloności, jest jednak dla słuchacza wyraźny, świadczą zebrane przez Tomaszewskiego i zbieżne w wymowie określenia dla *Scherza h-moll*. Jego części skrajne określano jako „gwałtowny rozpęd, uderzające w niebo

krzyki” (Huneker), „najsilniej rozbudzona namiętność” (Kleczyński), „namiętne wybuchy i złorzeczenia” (Hoesick), „rozdzierające krzyki dołu i góry klawiatury” (Jachimecki), „dzieło gorzkie, rozpaczliwe i burzliwe” (Iwaszkiewicz), wyrażające „pasję, przerażenie, wściekłość, bunt” (Zieliński). Z kolei kolędową partię środkową określano jako melodię „prawdziwie niebiańskiego charakteru”, owianą „idyllicznym tchnieniem” (Kleczyński), „idyllę anielskiej słodyczy pełną” (Jachimecki), „melodię domową, tj. towarzyszącą intymnemu, rodzinnemu i czysto polskiemu obyczajowi wieczoru wigilijnego” (Iwaszkiewicz), śpiew „łagodny, tkliwy kojący” (Zieliński). Dodajmy, że przedtem Schumann pisał ogólnie o tym scherzu (Tomaszewski 2010, s. 466):

Jakże dopiero przystroi się powaga, jeśli żart już taką ciemną okrywa się zasłoną?

Najładniej być może niedookreśloną — i zarazem uniwersalną — treść muzyki Chopina oddaje w liście do niego z 1838 roku Felicien Mallefille:

Drogi Panie! Pewnego razu, podczas jednego z owych wieczorów, kiedy otoczony sympatią wybranych oddawał się Pan całkowicie swemu NATCHNIENIU, odegrał Pan *Balladę polską*, którą tak kochamy. Zaledwie geniusz melancholii, zaklęty w Jego instrumencie, zdążył poznać te jedyne ręce, które posiadają moc obdarzenia go mową, i zaczął wypowiadać swe utajone cierpienia, a już pogrążyliśmy się w głębokim marzeniu. A gdy Pan skończył, długo milczeliśmy, zamyśleni, słysząc jeszcze wspaniałą pieśń, której ostatnia nuta już dawno przebrzmiała w przestrzeni. O czym więc tak marzyliśmy wszyscy razem i jakie myśli wywołał w naszych duszach melodyjny głos Twego fortepianu? Nie potrafię na to odpowiedzieć, bowiem w muzyce, tak jak w chmurach, każdy widzi coś innego. Obserwowałem, jak nasz stary przyjaciel Sceptyk, co zachował jednak tak żywą wiarę w miłość i sztukę, siedzi zapatrzony przed siebie, z głową pochyloną na ramię i z smętnym uśmiechem na ustach, i wyobrażałem sobie, że marzy o strumykach szemrzących

i o smutnych pożegnaniach wymienianych w cienistych alejach leśnych; widziałem również, jak stary Wierzący, którego ewangelicznych słów słuchamy w pełnym szacunku podziwie, siedząc z rękami złożonymi, z zamkniętymi oczami i zmarszczonym czołem zdawał się pytać swego dziada Dantego o tajemnice nieba i losy świata. Ja zaś, ukryty w najciemniejszym kącie pokoju, płakałem idąc myślą za smętnymi obrazami, które Pan przede mną wywołał.

To, co wyrażały kompozycje Chopina, zmieniało się z biegiem czasu — wraz z ewolucją jego własnego usposobienia — w kierunku rozpacz. Liszt pisał (1852/1960, s. 50–51):

[W] ostatnim okresie twórczości Chopina [...] nad wszystkim góruje nuta elegijnego smutku, w który wdzierają się nagły lęk, popłoch, melancholijne uśmiechy, gwałtowne odruchy przerażenia, krótkie chwile odpoczynku pełne nerwowych drgnień — dobrze znane ludziom, którzy nagle znaleźli się w potrzasku.

3.4. ZADANIA KATARKTYCZNE

Niektórzy twórcy — podtrzymywani w tym przez licznych teoretyków sztuki — przypisują swoim dziełom zadania katarktyczne: duchowego «oczyszczania» odbiorców i w ten sposób przygotowywania ich do duchowej odnowy. Chopinowi takie aspiracje były całkowicie obce. Jak najśluszniej zauważył to m.in. Słowacki — jak najnieszuszniej uważając, że dyskwalifikuje to jego twórczość. Pisał z wyrzutem w liście do matki z lutego 1845 roku (Sydow (red.) 1955, t. II, s. 126–127):

Jest zwyczajem Anglików, zwłaszcza w klasie piwowarów i ludzi grubych, krwistych organizacji, że co miesiąc używają emetyku [*scil.* środka wymiotnego], a bez tego zabiegliby krwią, obrośli sadłem, stracili wszelką myśl i energię. Dla tych ludzi Bóg stworzył dawno emetyk, a teraz przysłał doskonalsze lekarstwo, to jest enerwującą muzykę Chopina. Gdy zobaczysz taką ciężką istotę, nad którą ciało utrzymuje codzienne zwycięstwo, radź jej jedną lub drugą kurację — lecz lękaj

się obu dla ludzi wywiedłych i schorzałych, bo po emetyku część ciała własnego wyrzucą, a po koncercie Chopina część duszy własnej utracą. I Ty, droga moja, czuła, dobra, litośna, miłująca, siadłaś pisać do mnie wypłakawszy się w kącie z duszy całej, wypłakawszy się na próżno, więc grzesznie, wypłakawszy się dlatego, co Cię semitonami i dysonansami polonezy Ch[opina] łaskotały po wszystkich nerwach. [...] Czy to do Ciebie należało mi pokazywać, że w płaszczu dziurawym ujrzałaś mnie w swoim eleganckim Chopinowym salonie? [...] Chorzy jesteście i chcecie, aby wszyscy podobnie Wam, jęczeli. Nerwami już, nie sercem czujecie... Lubicie, co Wam nerwy rozczuła, a wstręt macie do zdrowych pokarmów... Widziałaś Ty, aby kto nazajutrz po rozczuleniu wielkim, przez Chopina muzykę sprawionym, stał się lepszym, piękniejszym, litośniejszym, wyrósł na bohatera?

3.5. POLSKOŚĆ MUZYKI

3.5.1. „SERCEM POLAK”

Schumann jako symbol muzyki Chopina daje w swoim *Karnawale quasi*–nokturn. Ale większość słuchaczy Chopina i teoretyków jego twórczości nie ma wątpliwości, że najważniejszą «treścią» muzyki Chopina nie jest «noc», lecz Polska. Z właściwą sobie subtelnością ujął to markiz de Custine w liście z 6 marca 1838 roku:

Odnalazłem Pana, a z Panem fortepian, bez jego ujemnych stron, bez tonów dla tonów, z myślami, które Pan wyraża mimo instrumentu, gdyż gra Pan nie na fortepianie, ale na duszy. [...] Polska jest nieszczęśliwa jako całość, ale każde z jej dzieci ma własną swoją gwiazdę, która wynagradza mu nieszczęście publiczne.

Zresztą i sam Chopin daje w tej sprawie ważną sugestię w liście z 7 marca 1839 roku do Fontany, dotyczącym — jak wolno sądzić — sprawy przyszości Polski:

Na Twój list szczerzy i prawdziwy masz odpowiedź w drugim *Polonezie* [*c-moll* op. 40].

Zdaje się, że to polskość muzyki Chopina była ową cechą rozpoznawczą, o której pisał — i której bronił przed atakami niektórych krytyków muzycznych — Schumann, pisząc 4 grudnia 1838 roku:

Chopin już nie potrafi niczego napisać takiego, aby mu już w siódmym czy ósmym takcie nie można było wykrzyknąć: to jego! Wytknięto mu to jako manierę i stwierdzono, że się nie rozwija. Ale trzeba raczej być mu za to wdzięcznym. Czyż nie jest to wciąż ta sama oryginalna siła, która Was kiedyś od razu oszołomiła i zachwycała?

Patriotyczny wydźwięk przynajmniej niektórych utworów Chopina był jasny dla wszystkich, którzy go słuchali. W metaforycznej formie ujął to Norwid w słynnym nekrologu z 18 października 1849 roku (1971–1976, t. VI, s. 251):

Rodem warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel, Fryderyk Chopin zeszedł z tego świata. [...] Umiał on najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością — umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrzásając najłżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem: w komety, całej świecące Europie, ideału sztuką przepromienić. Przezeń Ludu polskiego porozrzucane łyzy po polach w diademie ludzkości się zebrały na diament piękna, kryształami harmonii osobiwej. [...] Cały prawie żywot (bo część główną) poza krajem spędził dla kraju. [...] Wszędzie jest — bo w Ojczyzny duchu mądrze przestawał — i w Ojczyźnie spoczął, bo jest wszędzie. [...] Kochanowski w *Sobótkach* pierwszy ludu poezję uczonemu światu uwiadomił — w muzyce Chopin też uczynił.

Krócej i jeszcze piękniej wyraził to samo o jego grze — zwracając się do Chopina w poetyckiej apostrofie (1971–1976, t. II, s. 144):

A w tym, coś grał [...]

[...] była [...] Polska, od zenitu

Wszchedoskonałości dziejów
Wzięta, tęczę zachwyty —.

Nic dziwnego, że w czasie II wojny światowej, w okupowanej przez Niemców części Polski muzyka Chopina była zakazana.

Polska pod zaborami oczekiwała «kompozytora narodowego», który będzie potrafił dać muzyczny portret swego narodu i swego kraju — z wielką nadzieją. Wyrażają to słowa Witwickiego w liście z 6 lipca 1831 do Chopina:

Obyś tylko ciągle miał na uwadze: narodowość, narodowość i jeszcze raz narodowość; jest to prawie czcze słowo dla pospolitych pisarzy, ale nie dla takiego jak Twój talentu. Jest ojczysta melodia jak klima ojczyste. Góry, lasy, wody i łąki mają swój głos rodzinny, wewnętrzny, choć go nie każda dusza pojmuje.

W oczekiwaniach polskich intelektualistów tamtego czasu muzyka narodowa miałaby być muzyką «wielką»: operową, symfoniczną. Chopin zrealizował ich marzenia w sposób, którego nie potrafili przewidzieć. Już dwudziestojednoletni Chopin napisał w liście z 25 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego:

Wiesz, ile chciałem czuć, i po części doszedłem do uczucia naszej narodowej muzyki.

O tym, jak trafne było to «czucie», świadczą relacje osób, dla których obecność polskości w muzyce Chopina była ewidentna. Norwid pisał po prostu: „I była w tym Polska...” (1971–1976, t. II, s. 144). Schumann — jak pamiętamy — dostrzegał w niej armaty ukryte wśród kwiatów. Berlioz uszczegóławiał (Czartkowski & Jeżewska 1957, s. 347):

[Kiedy Chopin zaczynał grać w „kółku wybranych słuchaczy”], stał się poetą i opiewał osjaniczną miłość bohaterów swych marzeń,

ich rycerskie radości i cierpienia swej dalekiej ojczyzny, ukochanej Polski...

Według Paderewskiego „w Chopinie ozwała się dusza narodu” (Tomaszewski 2010, s. 17). Natomiast według Theodora Adorna (Tomaszewski 2010, s. 17):

Muzyka [*Fantazji f-moll*] mówi o tym, że jeszcze Polska nie zginęła i że któregoś dnia na pewno powstanie. [...] Trzeba mieć zatłkane uszy, żeby tego nie słyszeć.

3.5.2. NURT SZLACHECKI I LUDOWY

Polskość muzyki Chopina ma dwa nurty: szlachecko-arystokratyczny i ludowy. Zdaje się, że ten pierwszy miał na myśli Norwid mówiąc o „Polsce wszchedoskonałości dziejów”, a ten drugi — o „kwiatkach polnych”.

Z pierwszym nurtem Chopin zaznajomił się — co zresztą odnotował skrupulatnie Liszt — na balach warszawskich. Źródłem — i przejawem — drugiego była fascynacja folklorem, widoczna u Chopina już w dzieciństwie. Wójcicki opisuje charakterystyczną scenę (1858, t. II, s. 17):



Wracając zimową porą z ojcem z wieczoru, [Fryderyk] posłyszał w szynku dziarskiego grajka, co tego ciął smykem mazury i oberki. Uderzony ich oryginalnością i dobitnym charakterem, zatrzymuje się pod oknem i błaga ojca, aby się zatrzymał, bo musi posłuchać

220. *Fryc jak nie utnie dobrzyńskie-go na skrzypkach, tak wszyscy na dziedzińcu w taniec* (26.08.1825). Grajek mazowiecki z XIX wieku (Wojciech Gerson, druga połowa XIX w.)

ludowego skrzypka; tak stał z pół godziny, na próżno naglony, aby szedł do domu; Fryderyk nie odstępiał od okna, dopóki grajek nie skończył.

Jak zauważył Iwaszkiewicz, geneza tej fascynacji tkwiła w czasach stanisławowskich (1955, s. 41):

Unosi się [nad tym] duch Kołłątaja i Staszica, pierwszych inicjatorów zbieractwa polskich pieśni ludowych, z których natchnienia szła działalność takich ludzi, jak Zorian Dołęga-Chodakowski, a potem Krystyn Lach-Szyrma.



221. Stanisław Staszic (Walenty Śliwicki, początek XIX w.)

Wiele o swoich zainteresowaniach polską muzyką ludową pisze zresztą sam Chopin — m.in. w *Kurjerze Szafarskim*.

Jak jednak pokazać, w jaki sposób polskość czy patriotyzm przejawia się w muzyce?

Odwołajmy się do diagnozy Liszta, któremu w tej sprawie nie można odmówić znawstwa wspartego głęboką intuicją i własną praktyką kompozytorską.

Punktem wyjścia tej diagnozy jest następujące założenie (Liszt 1852/1960, s. 42):

W tańcach narodowych uzewnętrzniają się zasadnicze cechy psychiki ludzi danego kraju.



223. Krakowiak (XIX w.)



222. *Akademicy nieśli go [scil. Staszica] od Ś-go Krzyża aż do samych Bielani, gdzie chciał być pochowany. [...] Na pamiątkę i ja mam kawałek kiru, którym były pokryte mary (12.02.1826). Grobowiec Stanisława Staszica na Bielanych w Warszawie (półowa XIX w.)*

Przyjmijmy to założenie — pamiętając, że cechy te mogą oczywiście uzewnętrznić się także w inny sposób.

W wypadku Polski — tańcami narodowymi, o które chodziło Lisztowi, były: polonez i mazurek; w mniejszym stopniu — krakowiak.



224. *Rondo à la krakowiak skończone w partycji* (27.12.1828). Krakowiak (Zofia Stryjeńska, 1927)

Zauważmy, że pierwszy dobrze reprezentuje «szlacheckość» i «arystokratyczność», a drugi — «ludowość», chociaż — jak odnotowuje Liszt — jest uniwersalniejszy od pierwszego (1852/1960, s. 58):

Mazur [bowiem] panuje [w Polsce] niepo dzielnie tak w pałacach, jak w lepiankach.

W diagnozie tej sekunduje mu wiek później Kotarbiński, pisząc (1960, s. 394):



225. Krakowiak (Władysław Boratyński, ok. 1935)



226. *Daruj [...] zmęczenie, bom tańczył mazura* (18.09.1930). Mazur (Zofia Stryjeńska, 1927)

I kolęda, i pieśń dożynkowa tętnią rytmem poloneza, a jeśli żwawa ochota porwie młodych w taniec, będzie to mazur lub rytm do niego zbliżony.

3.5.3. POLONEZY I MAZURKI

Polonezy koncertowe komponowano także przed Chopinem. To, co wniósł on do tego gatunku, to było, według Liszta,

„bardziej wzruszające ujęcie i nowe układy harmoniczne” (1852/1960, s. 48). Wolno chyba zaryzykować i dodać: ujęcie i układy bardziej «wyrafinowane» i zarazem bardziej polskie. Pamiętajmy, że Chopin wyczuwał «polską nutę», mając możliwość słuchania jej w postaci nie tylko monodii solowej, ale i akompaniowanej. Nawet tak wytrawni i przychylni Chopinowi ludzie, jak Norwid, nie od razu uchwycili Chopina w tym zakresie. Norwid wyznawał w liście z końca 1845 roku do Antoniego Celińskiego (1971–1976, t. VIII, s. 18):

Bardzo cenię CHOPINA, ale polonez OGIŃSKIEGO więcej prawdy ma dla mnie, i mógłbym się wyrazić, że okrągłość jego „W DŁONIACH CZUJĘ”, jak to Adam [scil. Mickiewicz] powiada.



227. Michał Kleofas Ogiński (koniec XVIII w.)

Swoistość poloneza jako gatunku muzycznego widział Liszt przede wszystkim we «władczej» i zarazem «dwornej» rytmice. Do dziś łatwiej takie cechy «zobaczyć» u tańczących poloneza par w wolnym kroku i szerokich skłonach oraz «usłyszeć» u przygrywających im muzykantów, niż precyzyjnie opisać.

Nic dziwnego, że Liszt posługuje się w swojej «eksplikacji» rytmicznej swoistości poloneza językiem przenośni i porównań (1852/1960, s. 38, 29–30 i 33):

Nie była to banalna i pozbawiona wszelkiego sensu promenada po sali; była to defilada. [...]

Polonezy [...] swym potężnym rytmem wstrząsają i elektryzują nas z wszelkiego odrętwienia. Zawierają w sobie najszlachetniejsze tradycyjne uczucia dawnej Polski. Uderza w nich przede wszystkim nieugięta stanowczość połączona z powagą — co podobno stanowiło ongiś nieodłączną cechę wielkich ludzi tego kraju. [...] Polonezy tchną spokojną i rozważną



228. *Wam, podług Twojego życzenia, pošlę poloneza i mazura, żebyście skakali i prawdziwie się weselili* (10.09.1832). Bał polski: polonez (Jan Piotr Norblin, XVIII/XIX w.)

siłą, i zdają się ukazywać nam owych Polaków z dawnych czasów wedle obrazu zachowanego w kronikach: ludzi barczystych i krzepkich, o bystrej inteligencji, głębokiej pobożności i bezgranicznej powadze, a jednak pełnych kurtuazji i galanterii. [...]



229. *Zaczęłam Poloneza z orkiestrą, ale tylko dopiero się cznie; jest czątek, ale początku nie ma* (15.09.1830). Polonez pod gołym niebem (Korneli Szlegel, połowa XIX w.)

[Polonez] był [...] jednym z rzadkich, wyjątkowych tańców, mających na celu przede wszystkim zwrócenie uwagi na mężczyzn, wysunięcie ich na pierwszy plan i wzbudzenie podziwu dla ich urody, wytworności, marsowej i dwornej postawy. (Czy te dwa przymiotniki — „marsowy” i „dworny” — nie określają charakteru Polaków?...)

Tę rytmiczną «władczość» i «dworność» podkreśla swoista polonezowa melodyka i harmonika. Znów obrazowo mówiąc — jest to melodyka «fanfarowa» i harmonika «klarowna» w odróżnieniu od kantylenowej melodyki i labilnej, pełnej „śmiałych dysonansów” harmoniki typowych mazurków. Oto jak o tej różnicy pisał Liszt (1852/1960, s. 53–54 i 67):

Mazurki Chopina — jeśli chodzi o ekspresję — różnią się znacznie od jego polonezów. Posiadają całkowicie odrębny charakter. Reprezentują zupełnie inny świat, w którym zamiast bogatych i soczystych barw



230. Polonez (Wacław Siemiątkowski, początek XX w.)

pojawiają się odcienie subtelne, przymglone i zmienne. [...] Jedynie tam [w Polsce] można uchwycić całą pełnię dumy, tkliwości i zadzierzystej werwy właściwej temu tańcowi. [...]

W bardzo wielu mazurkach panuje niesłychana różnorodność tematów i nastrojów. W niektórych pobrzmiwa dźwięk ostróg [...]. W innych wyczuwa się jak gdyby tłumiony strach: niepokój, przecucie miłości.

W słowach tych jest zawarta także opinia Liszta na temat rytmicznej swoistości mazurków, którą widział on — znowu w opozycji do polonezów — w „krzepie” i „zadzierzystości”. Warto tu jednak podkreślić coś, na co pierwszy zwrócił bodajże uwagę Moniuszko — na ewolucję formalną oraz *sui generis* indywidualizację mazurków Chopina. Moniuszko pisał w krótkim, ale istotnym tekście „W odpowiedzi J. I. Kraszewskiemu”, opublikowanym w 1857 roku (1857, s. 61–62):

Nigdy się nie łudził skromnym nazwaniem MAZURKA, danym [przez Chopina] głębokiej myśli POEMATU zakłętogo w kilka taktów muzyki. [...]

Chopin za siebie tylko odpowiadał, piękność SVOJEJ duszy, ból SWEGO serca, grę SVOICH uczuć swoim geniuszem wyśpiewywał. [...]

Chopin rozpoczął zapatrując się na temat ludowy. Z czasem, z odczuwaniem się od jego źródeł, nie dziw, że ta nuta ludowa zacierać się zwolna poczęła i z obrabianego materiału stała się wyłącznym żywiołem twórczości Chopina. Dotrwał tylko napis do ostatniego MAZURKA, jaki się na pierwszym położył. [...]

Porównaj ostatni z pierwszym, a dopiero pojmiesz, do czego mistrz dążył i do czego doszedł.

Ewolucja ta dotyczyła także «treści». Najpierw przeważały w mazurkach «nastroje» oberkowe. Heller pisał w 1827 roku (*O Chopinie* 2010, s. 42):

Chopin [...] igrał ze swoją sztuką, panował nad nią, oczarowywał słuchacza samorodną bujnością polskiego rytmu i melodii.

Potem górę wzięła «nuta» melancholijna.

„Dumę” (*scil.* zadumanie) i „tkliwość” tych melancholijnych mazurków Iwaszkiewicz wiąże z wpływem *etnosu* ukraińskiego, który to wpływ, jego zdaniem, siedł dwoma torami (1955, s. 98):

Naturalny w owych czasach był kontakt [Warszawy] z pieśnią ukraińską, z ukraińską dumką i ukraińskim tańcem — bezpośrednio, poprzez ziemiaństwo kresowe, które zjeżdżało do Warszawy ze swoją ukraińską służbą. [...]

Poprzez pejzaż i pieśni Hrubieszowszczyzny Chopin zbliżył się do samej istoty nastroju, jaki nam poddaje [...] smutny śpiew wędrownych najemnych «bandosów», których sprowadzano na plantacje buraczane.

Nie bagatelizując tych paranteli — na które Iwaszkiewicz zwrócił uwagę m.in. dlatego, że sam pochodził z serca Ukrainy (urodził się w Kalniku koło Kijowa) — dodajmy, że główne źródło Chopinowskiej „dumy” i „tkliwości” tkwiło w sercu Polski: na rodzinnych Kujawach jego matki i w lokalnej wersji mazura — kujawiaku — oraz w «dobrzyńskich dumkach».

Jedną z nich szczęśliwie zanotował Oskar Kolberg, który zjeździł Ziemię Dobrzyńską niewiele lat później po Chopinie (zresztą pod wpływem jego sugestii) (Kolberg 1969, s. 78):



Porównajmy ją z Mazurkiem *h-moll* op. 33 nr 4:



Najbardziej uderzające podobieństwo melodyczne zachodzi między taktami 5–8 u Chopina a taktami 7–8 i 11–12 w «dobrzyńskiej dumce». Ale można się doszukać także innych analogii w zakresie melodyki. W pierwszych dwóch taktach «dumki» mamy melodię w ambitusie oktawy

i charakterystyczny opadający skok kwarty, powtórzony w takcie czwartym — po opadającym motywie gamowym. W «kujawiakowym» mazurku Chopina — mamy także ambitus oktawy, a kluczowymi punktami melodii są czyste interwały: kwarty w górę w takcie 1 i kwinty w dół w takcie 2. W jednym miejscu (takt 12) Kolberg odnotował «zawodzenie» śpiewaka; u Chopina miejsc oddających tę charakterystyczną manierę jest więcej — miejscom «zawodzącym» odpowiadają mordenty (w taktach 1, 3, 5 i 7) i przednutki (w taktach 2 i 4).

Motyw opadającej kwarty jest skądinąd bardzo charakterystyczny dla Chopina — można go np. spotkać także w *Mazurku g-moll* op. 24 nr 1 i w *Mazurku gis-moll* op. 33 nr 1.

3.5.4. PIOSNKI I PIEŚNI

Podkreśla się powszechnie, że wszystkie utwory Chopina należące do liryki wokalne mają teksty polskie. Dużo istotniejsze jest jednak nie to, jaki jest ich język, lecz jaka jest treść tych tekstów. Pod tym względem ich dobór jest nieprzypadkowy.

Wyrażają one w poetyckiej formie światopogląd Chopina — to, że miejsce centralne w nim zajmowały: miłość, życie i śmierć, ojczyzna. Układają się przy tym w dwie naturalne grupy: w okresie warszawskim przeważa sielankowa liryka romansowa, w okresie paryskim — melancholijna liryka patriotyczna.

3.5.4.1. NARODZINY I ZMIERZCH MIŁOŚCI

Oto liryczna «historia» nieszczęśliwej miłości — zaczerpnięta przez Chopina z tekstów Ludwika Osińskiego, Zaleskiego, Witwickiego i Mickiewicza: może dziecinnie prościutka — ale przecież uderzająco prawdziwa.

Miłość rodzi się niepostrzeżenie („Piosnka litewska” Osińskiego, 1830–1831):



231. Fryderyk Chopin, *Zbiór śpiewów polskich z towarzyszeniem fortepianu*. Wydanie Juliana Fontany. Warszawa 1859, Gebethner i Wolff

Matusiu,

Prawdę wyznać wolę:

Mojegom w polu młodziana spostrzegła.

Kilka chwil tylko zeszło na rozmowie.

Potem przychodzi oczarowanie („Śliczny chłopiec” Zaleskiego, 1841):

Ślicznyż chłopiec, czego chceć?
Czarny wąsik, biała pleć.
Ledwie mrugnie oczyma,
Radość całą mnie ima. [...]
Niech się spóźni godzinę,
To mi tęskno, aż ginę.

Za nim idzie pocucie całkowitego oddania („Życzenie” Witwickiego, 1829):

Gdybym ja była słoneczkiem na niebie,
Nie świeciłabym jak tylko dla ciebie.

Wreszcie — pieszczoty („Moja pieszczotka” Mickiewicza, 1832–1837):

Moja pieszczotka, gdy w wesołej chwili
Pocznie szczebiotać i kwilić, i gruchać, [...]
Nie śmiem przerywać [...].
Lecz mowy żywość gdy oczki zapali [...],
Usta pomykam i słuchać nie żądam,
Tylko całować, całować, całować, całować!

Nagle zjawiają się złe przeczucia („Czary” Witwickiego, 1829):

Jestem pewny, że to czary!
Gdy z nią śpiewam, czuję trwogę;
Gdy odejdzie, żal bez miary;
Chcę być wesół i nie mogę!

Przechucia okazują się trafne — i dochodzi do rozejścia się („Pierścien” Witwickiego, 1836; *nb.* dedykowany Marii Wodzińskiej):

Pobrali dziewczęta drudzy,
Ja wiernie kochałem.

Przeszedł młody chłopiec cudzy,
Choć ja pierścien dałem.

Pozostaje pamięć („Precz z moich oczu...” Mickiewicza, 1827/1830), tęsknota („Poseł” Witwickiego, 1830) i żal („Precz z moich oczu...” Mickiewicza, 1827/1830):

Precz z mej pamięci! Nie! Tego rozkazu
Moja i twoja pamięć nie posłucha.

Jaskółeczko [...]!
Witaj nam z podróży, śpiewaczko radosna.
[...] Może piosnkę nową z cudzych stron przynosisz?
[...] Nie patrz tak wesoło: nie ma jej tu, nie ma!

Jak cień tym dłuższy, gdy padnie z daleka,
Tym szerzej koło żałobne roztoczy,
Tak moja postać, im dalej u ciebie,
Tym grubszy kirem twą pamięć pomroczy.

3.5.4.2. RADOŚCI I SMUTKI ŻYCIOWE

Życie wypełniają radości i smutki. Tak to oddają teksty Witwickiego i Zaleskiego.

Przeważają smutki („Wiosna” Witwickiego, 1838):

Jakiś żal w pamięci,
Czegoś serce wzdycha.
W oku łza się kręci,
Łza wybiegła z oka.

Niektórzy się z tym pogodzili („Gdzie lubi” Witwickiego 1829):

Dziewczyna [...]
Lubi gdzie wesołe pieśni,
Lubi gdzie i smutne pieśni.

Pozostali mogą próbować złe myśli zagłuszyć („Hulanka” Witwickiego, 1830):

Cóż tak bracie wciąż dumacie? Bierz tam smutki czart!
Pełno nędzy, ot, pij prędej; świat ten diabła wart!

„Świat ten diabła wart” — gdyż wszystko się kończy śmiercią („Narzeczone” Witwickiego, 1831; „Dwojaki koniec” Zaleskiego, 1845):

Gdzieżeś, gdzieżeś, dziewczę hoże?
Czemuż nie wybieżysz?
Jakże, jakże wybiec może,
Kiedy w grobie leży?
O, puszczajcie! Żal mnie toczy.

Rok się kochali, a wiek się nie widzieli,
Zbołały serca, oboje na pościeli.
Leży dziewczyna w komnacie swej na łożu,
A kozak leży w dąbrowie na rozdrożu!

3.5.4.3. WALKA O WOLNOŚĆ OJCZYZNY

Na koniec liryczna «historia» walki o wolność ojczyzny — w ujęciu wybranych przez Chopina tekstów Witwickiego, Zygmunta Krasińskiego, Wincentego Pola i Zaleskiego.

Przychodzi chwila pożegnania z bliskimi — trzeba iść w pole („Wojak” Witwickiego, 1830):

Rzy mój gniady, ziemię grzebie; puście; czas już czas!
Ciebie, ojczy, matko, ciebie, siostry, żegnam was!

Zaczęło się powstanie („Wojak” Witwickiego 1831):

Jeśli polec mam —
Koniu, sam, do tej zagrody, wolny wróć tu sam!
Słysz jeszcze siostr wołanie; zwróć się koniu; stój!

Nie chcesz? Lećże, niech się stanie! Leć na krwawy bój!

Niestety, powstanie kończy się klęską („Smutna rzeka” Witwickiego, 1831):

Rzeko z cudzoziemców strony,
Czemu nurt twój tak zmacony? [...]
Płacze matka nad mym źródłem. [...]
Siedem córek zakopała [...]
Głowami przeciwko wschodu.
Teraz się z duchami wita [...]
I żałośnie pieśni śpiewa.

Może zamiast beznadziejnego zrywu zbrojnego lepsza była wytrwała codzienna praca dla dobra kraju („Melodia” Krasińskiego, 1847; *nb.* dedykowana Potockiej; „Leci liście z drzewa” Pola, 1836):

Z gór [...]
Widzieli z dala obiecaną ziemię. [...]
Do godów życia nigdy nie zasięda,
I nawet, nawet może zapomnieni,
Zapomnieni, zapomnieni będą.

O polska kraino; gdyby ci rodacy,
Co za ciebie giną, wzięli się do pracy
I po garstce ziemi z ojczyzny zabrali,
Już by dłońmi swymi Polskę usypali.

Przegranych czeka wygnanie i samotność („Nie ma czego trzeba” Zaleskiego, 1840):

Nie ma bo, nie ma czego potrzeba!
Dawno mi tutaj nudno, niemiło:
Ni mego słońca! ni mego nieba!
Ni mego czegoś! czym serce żyło.

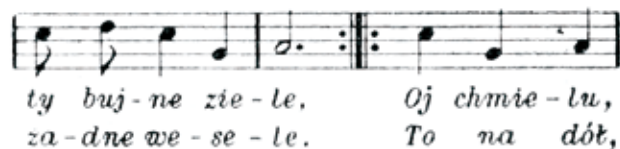
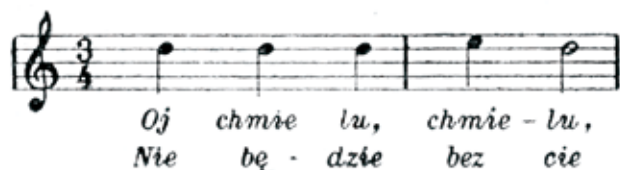
Kochać i śpiewać byłoby błogo,
W cudzej tu pustce śniłbym jak w domu.
Kochać, o, kochać, i nie ma kogo,
Śpiewać, o, śpiewać, i nie ma komu!

3.5.5. „DUSZA NARODU”

Jak sprawa polskości muzyki Chopina wygląda ogólnie?

Niekiedy sprawa jest oczywista, a aluzja kompozytorska wyraźna. Tak było podczas koncertu w Wiedniu, o którym Chopin pisał w liście z 12 sierpnia 1829 roku do rodziny:

Wczoraj po koncercie [reżyser] ścisnąwszy mię mocno za rękę powiedział [...], ażebym wziął jeszcze polski temat; wybrałem *Chmiela*, co zelektryzowało publiczność, nieprzyzwyczajoną do takich pieśni. Moje parterowe szpiegi zaręczają, że aż skakano na ławkach.



Chodziło o bardzo starą, pentatoniczną jeszcze, polską pieśń weselną, śpiewaną przez chór przy oczepinach panny

młodej, która w tym czasie tańczyła do upadłego — z każdym z gości — taniec zwany „poduszkowym”:



Aluzja jest też oczywista w wypadku *Scherza h-moll* z jedynym ewidentnym cytatem w zachowanych kompozycjach Chopina: z przepięknej polskiej kolędy „Lulajże Jezuniu”, znanej z zapisów z początku XVIII wieku, która pojawia się w środkowej części lekko przetworzona i rozwinięta.

Znaczenia nabierają w tym kontekście części skrajne *Scherza*: ich przejmujący dramatyzm, a momentami «krzyk» (w finale), spontanicznie odczytujemy jako wyraz tęsknoty zabarwionej buntem (jakby *Album Stuttgarcki* w muzyce?).

W najbardziej «polskich» spośród utworów Chopina — mazurkach — nie ma jednak aluzji tak wyraźnych. Są one dalekie od prostej stylizacji ludowych tańców, z jakimi Chopin zetknął się w młodych warszawskich latach. Polskość mazurków Chopina jest raczej imaginacyjna: przejawia się w specyficznej rytmice, akcentacji, tonalności. Dlatego tak złościły go nieudolne próby w tym zakresie Oskara Kolberga oraz Wojciecha Sowińskiego i Nowakowskiego. O pieśniach Kolberga z akompaniamentem w liście z kwietnia 1847 roku do rodziny napisał po prostu:

Dobre chęci, za wąskie plecy.

O Sowińskim pisał w liście z 25 grudnia 1831 roku do Woyciechowskiego:

Jeżelim mógł kiedyś sobie szarlatanizm albo głupstwo w sztuce wystawić, to nigdy tak doskonale, jak teraz często muszę słuchać chodząc i umywając się po pokoju. Uszy mi się czerwienią — wypchnąłbym za drzwi, a muszę menażować [*scil.* okazywać względy], nawet być czułym wzajemnie. [...] A czym mi [Sowiński] najwięcej krwi psuje, to zbiorem swoich karczemnych, bez sensu, najgorzej akompaniowanych, bez najmniejszej znajomości harmonii i prozodii układanych śpiewek z zakończeniami kontredansowymi — które on zbiorem polskich pieśni nazywa. [...] Miarkuj, jak mi przyjemnie — kiedy on czasem to tu, to tam złapie coś mojego, czego piękność często na akompaniamencie zależy — i karczemnym, szenkatrynowsko-gęgetowsko-organowym parafialnym gustem⁸ zagra, i nic nie można powiedzieć, bo więcej nad to, co złapał, nie pojmie. Jest to Nowakowski na lewą stronę.

Jeszcze dosadniej wyrażał się o Henrim Herzu w liście z 28 maja 1831 roku do rodziny:

Na końcu zaś koncertu ma grać Herz własne *Wariacje na POLSKIE MOTYWA*. Biedne POLSKIE MOTYWA! Ani się spodziewacie, jakimi majufesami [*scil.* pieśniami szabasowymi] was naszpikują, nazywając to dla przywabienia publiczności „polską muzyką”. Brońże tu potem tej POLSKIEJ muzyki, wydaj się ze zdaniem o niej, a wezmą cię za wariata, tym bardziej że Czerny, owa wiedeńska wyrocznia w fabrykowaniu wszelkich muzykalnych przysmaków, żadnego jeszcze POLSKIEGO tematu nie wariował.

Jak więc wytłumaczyć to, że prawdziwe „polskie motywa” słysząc także w tych utworach Chopina, w których nawet

⁸ Poszczególne składniki określające „parafiański gust” mają prawdopodobnie sens następujący: określenie „szenkatrynowski” pochodzi od wyrażenia „piękna Kaśka” (niem.: „schöne Katrin”) na oznaczenie szynkarki; określenie „gęgetowski” nawiązuje do wyrażenia „gęgot”, którego Chopin używał na oznaczenie śpiewu wieśniaczek dobrzyńskich; wreszcie określenie „organowy” — jest aluzją do niskiego poziomu gry prowincjonalnych organistów.



232. Pałac Ostrogskich w Warszawie, obecnie siedziba Muzeum Fryderyka Chopina

tego typu aluzji do muzyki o polskiej genezie kompozytor nie zamieścił?

Otóż wydaje się, że słyszymy polskość u Chopina tym wyraziściej, im więcej wiemy o nim samym: im więcej wiemy, kim był, jakie wartości wyznawał i co było dla niego najważniejsze.

Albowiem Chopin należał do twórców, którzy swój świat wartości przekazali nam w muzyce. Celnie ujął to Karol Szymanowski, pisząc (Szymanowski 1930, s. 134; 1923, s. 132 i 1931, s. 138):

Jakimże ubóstwem wyobraźni byłoby upatrywać w [...] [muzyce Chopina] jedynie błędne cienie i błyski niepowrotnie minionych zdarzeń! Wielobarwnej, jaskrawej buty szlacheckich kontuszów i delij, szczęku rycerskich szabli — w POLONEZACH! Czy też szalestu szorstkich, sztywnych samodziółów chłopskich, tanecznego tupotu podków, echa karczemnych śpiewek — w MAZURKACH! A jakże często w owe zbyt ciasne, zbyt ubogie dla jej wielkości ramy starano się ją wtłoczyć! Nie jest ta muzyka również pamiątkiem osobistych, bolesnych przeżyć swego

twórcy, bezradną skargą na gorycz szarych dni ani też nawet czarną, posępną wizją ówczesnej narodowej żałoby. [...]

«Polskość» dzieła Chopina nie ulega najmniejszej wątpliwości; nie polega ona jednak na tym, iż pisał on również polonezy i mazurki (fałszywie rozumiany stosunek do muzyki ludowej jako podstawy indywidualnej twórczości!), w które nieraz z ZEWNĄTRZ wciskano — jak już zaznaczyliśmy — obcą im treść ideowo-literacką. W bezwzględnej «muzyczności» swych dzieł wyrósł on ponad swą epokę w podwójnym tego słowa znaczeniu: jako artysta poszukiwał form stojących poza literacko-dramatycznym charakterem muzyki, cechującym dążenia romantyzmu; jako Polak odzwierciedlał w nich nie istotę ówczesnego tragicznego załamania się DZIEJÓW NARODU, a dążył instynktownie do ujęcia PONADDZIEJOWEGO niejako, najgłębszego wyrazu swej rasy, rozumiejąc, iż tylko na drodze wyzwolenia sztuki z zakresu dramatycznej treści dziejowej zdoła zapewnić jej najtrwalsze a prawdziwie polskie wartości. [...]

«Polskość» [...] [muzyki Chopina], wznosząc się ponad pewnego rodzaju ludowy, łatwiutki egzotyzm, właściwy tzw. muzyce «narodowej», zmierza ku najczystszyemu wyżynom transcendentalnego wyrazu samej duszy naszego narodu.

POSŁOWIE

Jako pianiści — graliśmy «od zawsze» utwory Chopina, znaliśmy też zestaw podstawowych faktów z jego życia. Ale dopiero przygotowując tę książkę, czytając listy Chopina, relacje jego bliskich i przyjaciół oraz rekonstruując świat jego wartości — poznaliśmy Chopina naprawdę — a w każdym razie tak wszechstronnie, jak tylko można poznać kogoś, kto żył przed dwoma stuleciami. To, czego dowiedzieliśmy się o Chopinie, i co tu opisaliśmy, zaskoczyło nas i ucieszyło — z dwóch powodów.

Po pierwsze, okazało się, że Chopin był nie tylko genialnym muzykiem (o czym przecież wiedzieliśmy), lecz także — z jednej strony rozumnym, prawym i uczciwym, a z drugiej strony wrażliwym i czarującym człowiekiem.

Geniusz o takich cechach charakteru zdarza się niezwykle rzadko.

Po drugie, odkryliśmy, że wiele poglądów Chopina to poglądy bliskie także nam. Podobnie jak Chopin — nie znosimy myślowych mistyfikacji i pseudonaukowego bełkotu. Także my cenimy w sztuce mistrzostwo, umiar i dobry smak — a nie znosimy partactwa, przesady i nowatorstwa za wszelką cenę. Na czele naszej hierarchii wartości stoi — jak u Chopina — Ojczyzna.

Budynek przy Krakowskim Przedmieściu 3, który zajmuje Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, w którym

oboje jesteśmy zatrudnieni, znajduje się między kościołem św. Krzyża a lewym skrzydłem oficyny Pałacu Krasińskich, gdzie przez ostatnie dziesięć lat pobytu Chopina w Warszawie znajdowało się mieszkanie jego rodziców.



233. Widok z budynku Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego na okna mieszkania Chopinów na drugim piętrze oficyny Pałacu Krasińskich

Z tego mieszkania Chopin wyjechał z Polski — jak się okazało, na zawsze.

Okna Zakładu Semiotyki Logicznej, w którym oboje pracujemy, mieszczącego się na poddaszu budynku przy Krakowskim Przedmieściu 3, wychodzą wprost na wspaniałe barokowe hełmy warszawskiego kościoła św. Krzyża.

W tym kościele, zaledwie kilkadziesiąt metrów od miejsca naszej pracy, spoczywa serce Chopina, które powróciło do Polski, przywiezione z Paryża przez Ludwikę Jędrzejowiczową — na życzenie brata.



234. Widok z pokoju Zakładu Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego na hełmy wież kościoła św. Krzyża

Ilekróć jesteśmy w naszym Instytucie i w naszym pokoju, tylekróć myślimy o chwili, w której Chopin opuszczał Warszawę, i zarazem czujemy jego — na przekór losowi wiekuistą — obecność.

ASKENAZY, SZYMON ET AL.

1901–1903: *Album biograficzne zasłużonych Polaków i Polek wieku XIX*, Warszawa, Nakładem Marii Chelmońskiej.

BAZEWICZ, JÓZEF MICHAŁ

1907: *Atlas geograficzny ilustrowany Królestwa Polskiego na podstawie najnowszych źródeł opracowany*, Warszawa, Nakładem autora.

BINENTAL, LEOPOLD

1930: *Chopin w 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki*, Warszawa, Nakład Drukarni Wł. Łazarskiego.

BORATYŃSKI, WACŁAW

ok. 1935: *Polskie obchody i zwyczaje ludowe*, Kraków, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich.

BRODZIŃSKI, KAZIMIERZ

1964: *Pisma estetyczno-krytyczne*, t. I–II, Wrocław, Ossolineum.

CEGLIŃSKI, JULIAN & MATUSZKIEWICZ, ALFONS

1855: *Album widoków i okolic Warszawy*, Warszawa 1859 [wydanie drugie], Księgarnia Polska A. Dzwonkowskiego i S-ki.

CHOPIN, FRYDERYK

1829–1831: *Fragmenty z Albumu [Stuttgarckiego]*. [W:] Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (red.) 2009, s. 526–530.

1949: *Fragmenty listów do Delfiny Potockiej*. [W:] Jachimowski, Zdzisław (red.) 1949, s. 306–311.

1993: *Esquisses pour une méthode de piano*, Paris 1993, Flammarion. *Szkice do metody gry fortepianowej*, Kraków 1995, *Musica Iagellonica*.

CHOPIN–BARCIŃSKA, IZABELA & CHOPIN–JĘDRZEJEWICZOWA, LUDWIKA

1836: *Pan Wojciech czyli wzór pracy i oszczędności*, t. I–II, Warszawa, Nakładem Józefa Węckiego [wydanie drugie poprawione: Warszawa 1843, Nakładem S. Orgelbranda; kolejne wydania w latach 1848, 1858 i 1864].

CHOPIN–JĘDRZEJEWICZOWA, LUDWIKA

1830: *Podróż Józia z Warszawy do wód śląskich przez niego samego opisana*, Warszawa 1844 [wydanie drugie], Drukarnia J. Kaczanowskiego.

1838: O pisaniu dzienników. [W:] Paulina K[rakowowa] (red.), *Pierwiosnek. Noworocznik na rok 1838*, Warszawa, Drukarnia Piotra Baryckiego.

1840: Filippo Maria Salvatori, *Krótki zbiór ważniejszych rzeczy z życia św. Weroniki Giuliani, kapucynki*, [Warszawa] [= fragment pozycji 1841 i 1859].

1841: Filippo Maria Salvatori, *Krótki zbiór życia św. Weroniki Giuliani* [skrót na podstawie oryginału włoskiego], Warszawa, Drukarnia XX Pijarów.

1848: *Krótkie wiadomości z nauk przyrodzonych i niektóre ważniejsze wynalazki*, Warszawa, Nakładem Henryka Natanson, s. 207–216.

1859: Filippo Maria Salvatori, *Zbiór życia św. Weroniki Giuliani*, Warszawa [wydanie drugie pozycji 1841], Drukarnia XX Misjonarzy u św. Krzyża.

CHOPIN–JĘDRZEJEWICZOWA, LUDWIKA & CHOPIN EMILIA
1828: *Ludwik i Emilka. Powieść moralna dla dzieci z pism [Christiana Gotthilfa] Salzmann'a wy tłumaczona i do polskich obyczajów zastosowana*, t. I–II, Warszawa, Nakładem Zawadzkiego i Węckiego.

CUSTINE, ASTOLPHE DE
1843: *La Russie en 1839*. Vol. I–IV. Paris, Libraire d'Amoyot, Éditeur. *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, Warszawa 1991 [wydanie polskie drugie], Editions Spotkania.

CZARTKOWSKI, ADAM & JEŻEWSKA, ZOFIA
1957: *Fryderyk Chopin*, Warszawa 1967 [wydanie trzecie], PIW.

DĄBROWSKI, MARIAN (RED.)
1928: *Dziesięciolecie Polski Odrodzonej. Księga Pamiątkowa 1918–1928*, Warszawa–Kraków, Wydawnictwo i Nakład Ilustrowanego Kuriera Codziennego, Światowida [i] Na szerokim świecie.

DELACROIX, EUGENE
1932: *Dzienniki 1822–1863*, cz. I–II, Wrocław 1968, Ossolineum.

DEMSKA–TRĘBACZOWA, MIECZYŚLAWA
1981: *Rytm Chopina*, Warszawa, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina.

DZIAŁYŃSKA, CECYLIA
1926: Jak grać Chopina, *Przegląd Muzyczny* R. II, nr 10, s. 3–6.

EIGELDINGER, JEAN–JACQUES
1978: Frédéric Chopin. Souvenirs inédits par Solange Clésinger, *Revue Musicale de Suisse Romande* A. XXXI, no 5,

p. 224–238. Wspomnienie Solange Clésinger o Chopinie, *Rocznik Chopinowski* t. XII/1980, s. 41–55.
1987: Koncerty Chopina w Paryżu w latach 1832–1838, *Rocznik Chopinowski* t. XVII/1985, s. 147–177.

ELSNER, JÓZEF
1818: *Rozprawa o rytmiczności i metryczności języka polskiego, szczególnie o wierszach polskich we względnie muzycznym — z przykładami rzecz objaśniającymi przez Kazimierza Brodzińskiego*, Warszawa, Drukarnia Stanisława Dąbrowskiego.

EMERSON, RALPH WALDO
1841–1844: *Essays. First and second series*, Boston & New York 1929, Houghton Mifflin Company & The Riverside Press Cambridge. *Szkice*, Warszawa 1933, Instytut Literacki.

ENCYKLOPEDIA WARSZAWSKA
1892–1914: *Wielka encyklopedia powszechna ilustrowana*, t. I–LV [niedokończona], Kraków, Nakładem Saturnina Sikorskiego & Franciszka Juliusza Gronowskiego.

ENCYKLOPEDIA KRAKOWSKA
1929–1938: *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. I–XXII, Kraków, Wydawnictwo Gutenberg.

GLIŃSKI, MATEUSZ (RED.)
1930: *Taniec*, t. I–II, Warszawa, Nakładem Miesięcznika *Muzyka*.

GŁOWACKI, JAN NEPOMUCEN
1836: *24 widoków Krakowa i jego okolic, zdjętych podług natury*, Kraków 1848 [wydanie trzecie], Nakładem autora.

- GOSZCZYŃSKI, SEWERYN
1838: *Pisma*, t. I. *Zamek Kaniowski. Poezje liryczne*, Lwów, Nakładem Franciszka Pillera i Spółki.
- HELMAN, ZOFIA & SKOWRON, ZBIGNIEW & WRÓBLEWSKA –STRAUS, HANNA (RED.)
2009: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I, 1816–1831, Warszawa, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- HINZ, HENRYK & SIKORA, ADAM (RED.)
1964: *Polska myśl filozoficzna. Oświecenie — Romantyzm*, Warszawa, PWN.
- HOESICK, FERDYNAND
1910–1911: *Chopin. Życie i twórczość*, t. I–III, Warszawa, Wydawnictwo F. Hoesicka.
- IDZIKOWSKI, MIECZYŚLAW & SYDOW, BRONISŁAW EDWARD
1953: *Les portraits de Fryderyk Chopin*, Kraków, PWM.
- IWASZKIEWICZ, JAROSŁAW
1955: *Chopin*, Kraków 1987 [wydanie siódme], PWM.
- JACHIMECKI, ZDZISŁAW
1949: *Chopin. Rys życia i twórczości*, Kraków 1957 [wydanie drugie], PWM.
- JACHIMECKI, ZDZISŁAW (RED.)
1949: *Fryderyk Chopin. Wybór listów*, Wrocław–Warszawa 2004, Ossolineum — *De Agostini. Polska*, Sp. z o.o.
- JAWORSKI, MAREK
1975: *Władysław Tatarkiewicz*, Warszawa, Wydawnictwo Interpress.
- KARŁOWICZ, MIECZYŚLAW
1904: *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin* [Nie wydane dotychczas pamiątki po Chopinie, traduits par Laure Disière], Paris–Lepizig, H. Welter, Éditeur, Librairie Universitaire, Française et Étrangère.
- KLECZYŃSKI, JAN
1879: *O wykonywaniu dzieł Szopena trzy odczyty*, Warszawa, Nakładem Drukarni J. Sikorskiego.
- KOLBERG, OSKAR
1885: *Lud... Mazowsze: obraz etnograficzny*, t. I, Kraków, Druk Wł. K. Anczyca i Spółki.
1969: *Dzieła wszystkie*, t. 41. *Mazowsze*, cz. VI, Kraków, PWM & Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- KOTARBIŃSKI, TADEUSZ
1960: *Nasz i wasz Szopen*. [W:] *Studia z zakresu filozofii, etyki i nauk społecznych*, Wrocław 1970, Ossolineum.
- KRASICKI, IGNACY
1830: *Dzieła*. Dziesięć tomów w jednym. Paryż, J. Barbezat.
- KRAUSHAR, ALEKSANDER
1900–1906: *Towarzystwo Warszawskie Przyjaciół Nauk*. 1800–1932, t. I–VIII, Kraków–Warszawa, Gebethner i Spółka — Gebethner i Wolff.
- KRÓLESTWO POLSKIE
1829: *Royame de Pologne en 1829 depuis 1815* [zachodnie dzielnice Rzeczypospolitej inkorporowane w końcu XVIII wieku do Austrii, Rosji i Prus]; ze zbiorów JJ.
- LACH-SZYRMA, KRISTYN
1864: *Pamiętnik mojego życia*, Londyn 1873.

LAM, STANISŁAW (RED.)

1928–1930: *Polska, jej dzieje i kultura od czasów najdawniejszych do chwili obecnej*, t. I–III, Warszawa, Księgarnia Trzaski, Everta i Michalskiego.

LAMENNAIS, HUGUES FÉLICITÉ ROBERT DE

1834: *Paroles d'un croyant*, Bruxelles, Voglet.

1840–1848: *Esquisse d'une philosophie*. Vol. I–IV, Paris, Pagnerre, Éditeur.

1970: *Wybór pism*, Warszawa, Książka i Wiedza.

LINDE, SAMUEL BOGUMIŁ

1807–1815: *Słownik języka polskiego*, t. I–VI, Lwów 1864–1860 [wydanie drugie], Ossolineum.

LISZT, FERENC

1852: *F. Chopin*, Paris, M. Escudier, Éditeur. *F. Chopin*, Lepizig 1879, Breitkopf et Haertel. *Fryderyk Chopin*, Kraków 1960, PWM.

ŁOZIŃSKI, WŁADYSŁAW

1907: *Życie polskie w dawnych wiekach*, Lwów (wydanie warte), H. Altenberg — Gubrynowicz & syn.

MAŁCZEWSKI, ANTONI

1825: *Maria*, Warszawa–Kraków 1878, Gebethner i Wolff — G. Gebethner i Sp.

MICKIEWICZ, ADAM

1823: *Dziady* [część II i IV], Lwów 1896, H. Altenberg.

1832: *Dziady* [część III]. [W:] *Dziady*, Kraków 2005, Wydawnictwo Zielona Sowa, s. 95–238. *Les Aieux*. [In:] *Oeuvres poétique complètes* [trad. Christien Ostrowski]. Vol. I, Paris 1849, Plon Frères, Editeurs — Victor Lecou, Libraire, pp. 59–247. *The great improvisation*. Translated by Louise Varèse, New York 1956, Voyages.

1841–1843: *Rzecz o literaturze słowiańskiej wykładana w Kolegium Francuskim*. [W:] *Pisma*, Warszawa–Poznań 1858, Nakładem S. H. Merzbacha, t. VI, s. I–XII, 1–299; t. VII, s. I–XIV, 1–315; t. VIII, s. I–XXVIII, 1–374. *Cours de littérature slave professé au Collège de France*. Vol. I(VII)–IV(X), Paryż 1860, W drukarni L. Martinet.

MIRSKA, MARIA

1949: *Szlakiem Chopina*, Warszawa, W. Galster i S–ka.

MOCHNACKI, MAURYCY

1987: *Poezja i czyn. Wybór pism*, Warszawa, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.

MONIUSZKO, STANISŁAW

1857: W odpowiedzi J.I. Kraszewskiemu. [W:] Mieczysław Tomaszewski (red.), *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*. *Antologia*, Kraków 1980, PWM, s. 61–62.

MORSZTYN, JAN ANDRZEJ

1661: „Do trupa”. [W:] *Utwory zebrane*, Warszawa 1971, PIW, s. 105.

MOŚCICKI, HENRYK STANISŁAW

1924: *Pod berłem carów*, Warszawa, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska.

NORWID, CYPRIAN

1934: *Dziela*, Warszawa, Nakładem Spółki Wydawniczej Parnas Polski.

1971–1976: *Pisma wszystkie*, t. I–XI, Warszawa, PIW.

NOWACZYŃSKI, ADOLF

1939: *Młodość Chopina*, Warszawa, Towarzystwo Wydawnicze Rój.

O CHOPINIE

2010: *O Chopinie słów kilka...*, Warszawa, Wydawnictwo MG.

OPIEŃSKI, HENRYK

1909: *Chopin*, Lwów–Warszawa, H. Altenberg — E. Wende i Spółka.

OPIEŃSKI, HENRYK (RED.)

1937: *Listy Fryderyka Chopina*, Warszawa, Nakładem Jaro-
sława Iwaszkiewicza i *Wiadomości Literackich*.

PIGOŃ, STANISŁAW (RED.)

1958: *Adama Mickiewicza wspomnienia i myśli*, Warszawa
1958, *Czytelnik*.

POCIEJ, BOHDAN

1989: *Chopin a filozofia romantyzmu, Rocznik Chopinowski*
t. XIX, s. 61–68.

PONIATOWSKA, IRENA

2010: *Fryderyk Chopin. Człowiek i jego muzyka / The Man
and His Music*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza Multico,
Sp. z o.o.

POTOCKI, ANTONI

1907: *Grottger*, Lwów–Warszawa, Księgarnia H. Altenberga
— E. Wende i Spółka.

POTOCKI, STANISŁAW KOSTKA

1813: *Rozprawa o sztuce pisania czyli o stylu czytana na pub-
licznym posiedzeniu Królewskiego Towarzystwa Przyjaciół
Nauk dnia 7-go stycznia 1813 roku*, Warszawa, Drukarnia
Księży Pijarów.

1816: *Pochwały, mowy i rozprawy*, cz. I–II. Warszawa, Za-
wadzki i Węcki.

1820: *Podróż do Ciemnogradu*, Wrocław 2003, Ossolineum.

PRZEŁĘCKI, MARIAN

1997: *Metafizyczna treść muzyki. [W:] O rozumności i do-
broci*, Warszawa 2003, Wydawnictwo Naukowe Semper,
s. 221–228.

PRZYBYLSKI, RYSZARD

1995: *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Kraków 2009,
Znak.

SAND, GEORGE

1855: *Histoire de ma vie*. Vol. I–XIII, Leipzig, Chez Wolfgang
Gerhard.

1859: *Dzieje mojego życia*, Warszawa 1968, PIW.

SCHULTZ, JOHANN KARL

1851–1867: *Danzig und Seine Bauwerke*, Berlin 1872 [wy-
danie drugie], Ernst & Korn.

SIKORSKI, ANDRZEJ & MYŚLAKOWSKI, PIOTR

2000: *Rodzina matki Chopina. Mity i rzeczywistość*, Warsza-
wa, Studio Wydawnicze Familia.

SIMON, ANTONI

1823: *Nauka harmonii — Anweisung zum General Baß*,
Poznań, Nakładem autora.

SIMONÓWNA, ALICJA

1935: *Życie muzyczne w świetle Pamiętnika Józefa hr. Krasin-
skiego, Polski Rocznik Muzykologiczny* t. I, s. 91–105.

SIWKOWSKA, JANINA

1986–1988: *Nokturn czyli rodzina Fryderyka Chopina i War-
szawa w latach 1832–1881*, t. I–II, Warszawa, Książka
i Wiedza.

- SKRODZKI, EUGENIUSZ (ps.: WIELISŁAW)
1962: „*Wieczory piątkowe*” i inne gawędy, Warszawa 1968, PIW.
- SOKOŁOWSKI, AUGUST
1907: *Dzieje Powstania Listopadowego 1830–1831*, Wiedeń, Nakładem Franciszka Bondego.
- STERLING, MIECZYŚLAW
1932: *Piotr Michałowski*, Warszawa 1932, Instytut Wydawniczy Biblioteka Polska.
- STRÓŻEWSKI, WŁADYSŁAW
1989: Chopin i Norwid, *Rocznik Chopinowski* t. XIX, s. 49–60.
- STRYJEŃSKA, ZOFIA
1929: *Tańce polskie*, Kraków, Nakładem Drukarni Narodowej.
- SWOBODA, OTTON
1937: *Ilustrowany plan Ojcowa i okolicy*, Kraków, Oddział Krakowski Polskiego Towarzystwa Krajoznawczego.
- SYDOW, BRONISŁAW EDWARD (RED.)
1955: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. I–II, Warszawa, PIW.
- SZYMANOWSKI, KAROL
1923: Fryderyk Chopin. [W:] Tomaszewski (red.) 1980, s. 121–133.
1930: „Testament żarliwego wysiłku”. [W:] Tomaszewski (red.) 1980, s. 134–136.
1931: Fryderyk Chopin a polska muzyka współczesna. [W:] Tomaszewski (red.) 1980, s. 136–140.
- TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW
1963: Prądy filozoficzne epoki Chopina. [W:] *The Book of the First International Musicological Congress Devoted to the Works of Frederick Chopin. Warszawa 16th–22nd February 1960*, Warszawa, PWN, s. 735–737.
- TATARKIEWICZ, WŁADYSŁAW (RED.)
1970: *Jakiej filozofii Polacy potrzebują*, Warszawa, PWN.
- TATARKIEWICZOWIE, TERESA & WŁADYSŁAW
1979: *Wspomnienia*, Warszawa 1979, PIW.
- TOMASZEWSKI, MIECZYŚLAW (RED.)
1980: *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie. Antologia*, Kraków, PWM.
2010: *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków, PWM.
- WAAGE, CARL
1850 (ok.): *Album von Karlsbad*, Wien, Reiffenstein & Rösch.
- WALICKI, ANDRZEJ & SIKORA, ADAM & GAREWICZ, JAN (RED.)
1977: *Filozofia i myśl społeczna w latach 1831–1864*, Warszawa, PWN.
- WÓJCICKI, KAZIMIERZ WŁADYSŁAW
1858: *Cmentarz Powązkowski oraz cmentarze katolickie i innych wyznań pod Warszawą i w okolicach tegoż miasta*, t. I–III, Warszawa, Drukarnia S. Orgelbranda.
- ZIELEWICZÓWNA, MARIA
1910: *Z rozmyślań Emersona*, Warszawa, Księgarnia E. Wende i Sp.

ZUBELEWICZ [VEL ZABELLEWICZ], ADAM IGNACY
1821: O zasługach Platona w filozofii. [W:] *Posiedzenie publiczne Królewsko-Warszawskiego Uniwersytetu [...] odbyte 31 lipca 1821 roku*, Warszawa, Drukarnia N. Glücksberga, s. 51–69.

ABr — Anna Brożek; ABrz — Agnieszka Brzezińska; DPZS — Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki; FC — Fundacja XX Czartoryskich; JJ — Jacek Jadacki; JK — Jerzy Koralewski; LB — Leon Binental; LC — Laura Ciechomska; MFC — Muzeum Fryderyka Chopina; MJ — Małgorzata Józków; MM — Maria Mirska; MwŁ — Muzeum w Łowiczu; NIFC — Narodowy Instytut Fryderyka Chopina; SC — Sylwiusz Chrastina; SZ — Szczepan Ziarko; TH-L — Towarzystwo Historyczno-Literackie; TiFC — Towarzystwo im. Fryderyka Chopina; TJ — Tadeusz Jelinek; WTM — Warszawskie Towarzystwo Muzyczne.

Zbiory LC zaginęły w 1939 roku. Zbiory LB zaginęły w latach 1939–1944. Zbiory WTM zaginęły w latach 1942–1944. Zbiory DPZS zaginęły w 1939 roku.

1. *Wszyscy tutaj podziwiają przywiązanie, które nam okazałeś [...] swoim przyjazem do Karlsbadu, którego to miejsca nigdy nie zapomnimy* (15.12.1835). Rynek w Karlovych Varach (Carl Waage, przed 1850); Waage 1850 (ok.).
2. *Najlepszy koncert przywiązania mego ku Tobie, Kochany Papo, objąć nie potrafi* (6.12.1818). Mikołaj Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
3. Król Stanisław Leszczyński na medalu z 1706 roku; ze zbiorów JJ.
4. Rzeka Utrata w Żelazowej Woli; fot. JJ.
5. *[Zmarł] c-te de Sabran, którego bardzo lubilem, [...] który piękne bajeczki pisał, [...] który niektóre Krasickiego naśladował* (11.10.1846). Ignacy Krasicki (Daniel Chodowiecki, koniec XVIII w.); Krasicki 1830.
6. List ojca napisany 14 września 1835 roku w drodze z Karlovych Var do Warszawy do Fryderyka Chopina; z d. zbiorów LC; Binental 1930.
7. Grób rodziców Fryderyka Chopina — Justyny z Krzyżanowskich i Mikołaja Chopinów — na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (9–IV–1); fot. JJ.
8. *Kończę, jeszcze raz dziękując najszczerzej za łaskawą pamięć Twojej Mamy na swojego i wiernego sługę, w którym także trochę krwi kujawkiej płynie* (18.07.1834). Kujawiacy (Jan Nepomucen Lewicki, 1841), [w:] Leon Zienkiewicz, *Les costumes du peuple polonaise*, Paris 1838–1841; ze zbiorów JJ.
9. *Pisuj częściej, miej wzgląd na mój wiek i nasze przywiązanie do Ciebie* (koniec lutego 1838). Justyna z Krzyżanowskich Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
10. Strona tytułowa *Dzieł* Ignacego Krasickiego wydanych w 1830 roku w Paryżu; Krasicki 1830.
11. List matki napisany w drugiej połowie lutego 1848 roku w Warszawie do Fryderyka Chopina (a i b); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
12. *Lękam się [...], żebyś kiedykolwiek zmarszczył się na to serce, co Cię kocha nad życie i ceni* (15.12.1835). Ludwika z Chopinów Jędrzejewiczowa (Ambroży Mieroszewski, 1829); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
13. List Fryderyka Chopina napisany 25 czerwca 1849 roku w Paryżu do Ludwiki Jędrzejewiczowej w Warszawie; z d. zbiorów LC; Binental 1930.

14. Strona tytułowa pierwszego wydania *Krótkiego zbioru życia św. Weroniki* (1841), napisanego przez Ludwikę Chopin–Jędrzejewiczową na podstawie włoskiego życiorysu świętej autorstwa Filippa Marii Salvatoriego; ze zbiorów JJ.
15. Wizerunek św. Weroniki (Walenty Bułakowski, połowa XIX w.), umieszczony w drugim wydaniu *Zbioru życia św. Weroniki* (1859); ze zbiorów JJ.
16. Strona tytułowa drugiego wydania *Zbioru życia św. Weroniki* (1859); Chopin–Jędrzejewiczowa 1859, ze zbiorów JJ.
17. Nagrobek Ludwika z Chopinów Jędrzejewiczowej na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (175–V–1); fot. JJ.
18. *My z Izabelą blondyny* (18–20.07.1845). Izabela z Chopinów Barcińska (Ambroży Mieroszewski, 1829); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
19. Nagrobek Izabeli z Chopinów Barcińskiej na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (II–II–10); fot. JJ.
20. *Już 4 tygodnie, jak Emilia leży; dostała kaszlu, zaczęła krwιά płuć; mama się złąła* (12.03.1827). Emilia Chopinówna (autor nieustalony, ok. 1826, miniatura, akwarela i gwasz na kości słoniowej) ze zbiorów MFC w NIFC, własność TiFC, nr inw. M/34.
21. Nagrobek Emilii Chopinówny na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (175–II–6); fot. JJ.
22. *Chociaż Mama bardzo nie chciała pozwolić, abym jechał, jednakże wszystko nic nie pomogło; i ja, i Ludwika jesteśmy w Żelazowej Woli* (24.12.1825). Dworek w Żelazowej Woli; fot. JJ.
23. *Zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem jak te wierzy nasze, pamiętasz? — co to goły łeb pokazują* (18.08.1848). Stara wierzba w Żelazowej Woli; fot. JJ.
24. Pałac Saski w Warszawie od strony Ogrodu Saskiego, w którym mieszkali Chopinowie w latach 1810–1817 (Julian Cegliński, połowa XIX w.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
25. Ogród Saski z alegorią chwały — miejsce przechadek Chopinów w latach 1810–1817; fot. JJ.
26. *Ogród mój Botaniczny, ów stary alias za pałacem, bardzo pięknie oporządzić Komisja kazała* (15.05.1826). Park Kazimierzowski, d. Ogród Botaniczny Uniwersytetu Warszawskiego — miejsce zabaw i przechadek Fryderyka Chopina w czasie nauki w Liceum Warszawskim; fot. JJ.
27. *Nigdy byś nie zgadł, skąd ten list wychodzi!... Pomyślisz, że z drugich drzwi pawilonu Pałacu Kazimierzowskiego?* (24.12.1825). Prawa oficyna warszawskiego Pałacu Kazimierzowskiego, w której w latach 1817–1827 mieszkali Chopinowie; fot. JJ.
28. *Na górze jest już pokój mający mi służyć ku wygodzie* (27.12.1828). Lewa oficyna warszawskiego Pałacu Krasińskich, w której w latach 1827–1837 mieszkali Chopinowie; fot. JJ.
29. *Najjaśniejszy Cesarz i Król Aleksander raczył najlaskawiej obdarzyć go kosztownym pierścieniem na znak zadowolenia swego, gdy miał zaszczyt dać się słyszeć przed tym Monarchą* (Mikołaj Chopin, 13.04.1829). Kościół ewangelicko–augsburski p.w. Świętej Trójcy w Warszawie; fot. JJ.
30. Widok Warszawy od strony Pragi (Julian Cegliński, połowa XIX w.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
31. Salon Chopinów w Pałacu Krasińskich w Warszawie (Antoni Kolberg, 1832); z d. zbiorów WTM; Binental 1930.
32. Widok z salonu mieszkania Chopinów w oficynie Pałacu Krasińskich na kościół św. Krzyża i Pałac Staszica w Warszawie; fot. JJ.
33. Pałac Radziwiłłowski (Namiestnikowski) w Warszawie, w którym 24 lutego 1818 roku Fryderyk Chopin po raz pierwszy wystąpił publicznie

- (Fryderyk Krzysztof Dietrich, ok. 1821), Lam (red.) 1928–1930, t. III.
34. Pałac Radziwiłłowski (Namiesnikowski) w Warszawie; fot. Jarek Zuzga.
 35. Pałac Błękitny w Warszawie, gdzie w salonie Zamoyskich wielokrotnie od 6 roku życia grywał Fryderyk Chopin; fot. JJ.
 36. Pałac Potockich w Warszawie, gdzie grywał Fryderyk Chopin; fot. JJ.
 37. Teatr Wielki w Warszawie (Alfons Matuszkiewicz, połowa XIX w.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
 38. *Z p. Żywnym i Elsnerem największy osioł by się nauczył* (19.08.1829). Wojciech Żywny (Ambroży Mieroszewski, 1829); z d. zbiorów LC; Karłowicz 1904.
 39. Nagrobek Wojciecha Żywnego na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (12–II–20); fot. JJ.
 40. *Gdybym był się od Elsnera nie uczył [...], pewno bym mniej jeszcze umiał jak dzisiaj* (10.04.1830). Józef Elsner; Askenazy *et al.* 1901–1903, t. I.
 41. Nagrobek Józefa Elsnera na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (158–V–1), (Ludwik Piechaczek, przed 1858); Wójcicki 1858, t. II.
 42. Nagrobek Józefa Elsnera na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (159–V–1); fot. JJ.
 43. Egzemplarz *Nauki harmonii — Anweisung zum General Baß* Karola Antoniego Simona (Poznań 1923, Nakładem autora), będący własnością Fryderyka Chopina; z d. zbiorów WTM; Binental 1930.
 44. Organy kościoła wizytek w Warszawie, na których grywał Fryderyk Chopin; fot. JJ.
 45. *Gram co tydzień, w niedziele, u Wizytek na organach, a reszta śpiewa* (listopad 1825). Kościół wizytek w Warszawie; fot. JJ.
 46. Ołtarz główny kościoła wizytek w Warszawie; fot. JJ.
 47. Pałac Staszica w Warszawie, w latach 1823–1832 siedziba Towarzystwa Przyjaciół Nauk; fot. JJ.
 48. Samuel Bogumił Linde; popiersie (Jakub Tatarkiewicz, połowa XIX w.) z nagrobka na cmentarzu ewangelicko–augsburskim w Warszawie (1–12); fot. JJ.
 49. Nagrobek Samuela Bogumiła Lindego na cmentarzu ewangelicko–augsburskim w Warszawie (1–12) (Władysław Walkiewicz, przed 1858); Wójcicki 1858, t. III.
 50. *Słucham Brodzińskiego, Bentkowskiego i innych, w jakimkolwiek związku będących obiektów z muzyką* (2.10.1826). Feliks Bentkowski; Askenazy *et al.* 1901–1903, t. I.
 51. *Musieliśmy się w jego [scil. Hanki] książkę, poświęconą odwiedzającym Muzeum Praskie, a szczególnie jego względy mającym, wpisać. Jest tam już Brodziński, Morawski itp.* (26.08.1829). Głowa Kazimierza Brodzińskiego z pomnika w warszawskim kościele wizytek (Władysław Oleszczyński, 1863); fot. JJ.
 52. Jakub Tatarkiewicz (autoportret z żoną Antoniną i synem Franciszkiem Ksawerym, ok. 1855); Tatarkiewiczowie 1979.
 53. Popiersie Fryderyka Chopina (Jakub Tatarkiewicz, 1850); z d. zbiorów WTM; Binental 1930.
 54. *Panu Skarbkowi, co mię głównie namawiał na danie koncertu [11 sierpnia 1829 roku w Wiedniu], dziękuję, bo to już wstęp na świat* (13.08.1829). Fryderyk Skarbek (Walenty Bułakowski, 1837); Lam 1928–1930, t. III.
 55. SZANIASIO, *Polak dzisiaj zabity, zajadał zrazy i kapustę, jak zaręczam żaden z karmelitów* (26.12.1830). Józef Kalasanty Szaniawski (początek XIX w.); Lam (red.) 1928–1930, t. III.
 56. Krystyn Lach–Szyrma (połowa XIX w.); Kraushar 1900–1906, t. VII.

57. *Zwiedziłem miasto przepiękne, którego najbrzydsze widoki na papierze posyłam* (10.08.1848). Edynburg; fotografia ze zbiorów MM; Mirska 1949.
58. Stanisław Kostka Potocki (Johann Ferdinand Gottfried Krethlow, ok. 1820); Kraushar 1900–1906, t. I.
59. *Sowiński, ten pocziwiec, w ręku tych szelmów* (po 16.09.1831). Generał Józef Sowiński; Sokołowski 1907.
60. *Czyby Pan łaskawy po dawnej znajomości a nie-dawnym sąsiedztwie nie był tyle dobry i nie pozwolił mi przyjść do siebie jutro o jakiej bądź godzinie?* (Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, 1844). Klementyna z Tańskich Hoffmanowa; Askenazy *et al.* 1901–1903, t. I.
61. Pałac Kazimierzowski w Warszawie, który od 1816 roku był siedzibą Liceum Warszawskiego (do 1839 roku) i Uniwersytetu (do dziś); na pierwszym planie — słuchacze obu uczelni (Jan Feliks Piwarski, 1824); Kraushar 1900–1906, t. VI.
62. Pałac Kazimierzowski; fot. JJ.
63. Egzemplarz *Wykładu statyki...*, który Fryderyk Chopin otrzymał jako nagrodę po egzaminie w Liceum Warszawskim w 1824 roku (Gaspard Monge, *Wykład statyki dla użycia szkół wydziałowych i wojewódzkich przez [...]*, drukarnia Zawadzkiego i Węckiego, Warszawa 1820); na oryginalnej oprawie z tektury w kolorze cynobru widnieje wytłoczona złożona dedykacja: MORIBUS ET DILIGENTIAE / FREDERICI CHOPIN / IN EXAMINE PUBLICO / LYCEI VARSAVIENSIS / Die 24. Julii 1824 ze zbiorów MFC w NIFC; własność TiFC, nr inw. M/381. Binental 1930.
64. Kawiarnia przy Krakowskim Przedmieściu, w której bywał Fryderyk Chopin (Alojzy Misierowicz, druga połowa XIX w.); Nowaczyński 1939.
65. Kamienica przy ul. Podwale w Warszawie, należąca do rodziców Józefa Reinschmidta, w której odbyło się w 1831 roku przyjęcie pożegnalne w związku z wyjazdem Fryderyka Chopina za granicę; fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
66. *Pozwól, że się przypominę Twojej pamięci i podziękuję za śliczne piosnki* (Stefan Witwicki, 6.07.1831). Stefan Witwicki; *Encyklopedia krakowska* 1929–1938, t. XVIII.
67. *Mochnicki w Kurierze Polskim wychwaliwszy mię pod niebiosą, a szczególnie „Adagio” [z Koncertu f-moll op. 21], na końcu radzi więcej ENERGII* (27.03.1830). Maurycy Mochnicki (Antoni Oleszczyński, 1827); Kraushar 1900–1906, t. I.
68. Zachodnie dzielnice Rzeczypospolitej inkorporowane w końcu XVIII w. do Austrii, Rosji i Prus; *Królestwo Polskie* 1829; ze zbiorów JJ.
69. Mapa powiatu sochaczewskiego (Józef Michał Bazewicz, 1907); Bazewicz 1907.
70. Mała ojczyzna Fryderyka Chopina — pogranicze Mazowsza, Wielkopolski, Pomorza i Kujaw; *Królestwo Polskie* 1829 (fragment).
71. Staw w Brochowie; fot. JJ.
72. Kościół św. Rocha w Brochowie; fot. JJ.
73. Ołtarz główny w kościele św. Rocha w Brochowie; fot. JJ.
74. Chrzcielnica w kościele św. Rocha w Brochowie; fot. JJ.
75. Organy w kościele św. Rocha w Brochowie; fot. JJ.
76. *Jest teraz rano [...], powietrze świeże, słońko ślicznie świeci, ptaszki swiergocą* (6.07.1827). Rynek w Kowalewie; Mirska 1949.
77. *Dziś więc w Płocku* (6.07.1827). Widok Płocka (Napoleon Orda, I połowa XIX w.); ze zbiorów JJ.
78. *Byłem [...] w Sannikach u Pruszków. Całe lato tam spędziłem* (9.09.1828). Pałac w Sannikach, w którym Fryderyk Chopin przebywał w 1828 roku; fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.

79. *Na zgromadzeniu muzycznym w Szafarni [...] J.P. Pichon, grał koncert Kalkbrennera* (19.08.1824). Pałacik wybudowany w 1910 roku w majątku Dziewanowskich w Szafarni z pomnikiem Fryderyka Chopina (Roman Dantan, 2001); ze zbiorów Ośrodka Chopinowskiego w Szafarni, fot. ABrz.
80. *Dnia 14 m.b. kura okulała, a kaczor w pojedynku z gęsią nogę stracił* (19.08.1824). *Kurier Szafarski* — żartobliwe piśmisko wydawane przez Fryderyka Chopina w Szafarni — «numer» z 16 sierpnia 1824 roku; Opieński 1909.
81. Dożynki (Michał Stachowicz, 1821, olej, płótno, 70 x 94); ze zbiorów Muzeum Narodowego w Warszawie, nr MP 2295, fot. Archiwum Foto MNW.
82. *Jutro rano jedziemy do Turzna i nie mamy wrócić aż dopiero w środę* (26.08.1835). Pałac Działowskich w Turznie, w którym w 1825 i 1827 roku koncertował Fryderyk Chopin; fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
83. *Widziałem [...] dom Kopernika. [...] Widziałem Wieżę Pochyłą, ratusz sławny, tak zewnątrz, jako i wewnątrz, którego największą osobliwością jest to, iż ma tyle okien, ile dni w roku, tyle sal, ile miesięcy, tyle pokoi, ile tygodni, i że cała budowa onego jest jak najwspanialsza w gęście gotyckim. To wszystko jednak nie przechodzi pierników* (początek września 1825). Ratusz w Toruniu; fot. JJ.
84. *Widziałem ja, prawda, i całą fortyfikację ze wszystkich stron miasta, [...] widziałem sławną maszynę do przenoszenia piasku z jednego miejsca na drugie, [...] prócz tego kościoły gotyckiej budowy, od Krzyżaków fundowane, z których jeden [scil. św. św. Janów] 1231 roku zbudowany* (początek września 1825). Katedra św. św. Janów w Toruniu; fot. ABr.
85. *Największą impresję, czyli alias wrażenie, pierniki na mnie uczyniły.[...] Podług zwyczaju tutejszego piernikarzy, sklepy do pierników są to sienie obstawione skrzyniami na klucz dobrze zamykanymi, w których rozgatunkowane, w tuziny ułożone pierniki spoczywają* (początek września 1825). Tradycyjny piernik toruński; fot. JJ.
86. *W moment w Gdańsku* (6.07.1827). Wnętrze Dworu Artusa w Gdańsku (Johann Karl Schultz, po 1850); Schultz 1851–1867.
87. *Collegium Maius* Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie; fot. ABr.
88. Baszta Senatorska na Wawelu; fot. ABr.
89. Wawel (Jan Nepomucen Głowacki, 1836); Głowacki 1836.
90. *Kraków mię zajął tak, że mało chwil na myślenie o domu [...] Tobie poświęcić mogłem* (12.09.1829). Wawel od strony Wisły; fot. ABr.
91. Solanka w Wieliczce (Józef Fischer, 1843); ze zbiorów JJ.
92. Wnętrze kopalni soli w Wieliczce (Ludwik Emanuel Hrdina, 1842); ze zbiorów JJ.
93. Bryłki soli z Wieliczki; ze zbiorów JJ.
94. *Pan Indyk [...] dał nam pokoik pod skałą. [...] Tam, gdzie p. Tańska stała!* (1.08.1829). Widok Ojcowa (Fryderyk Krzysztof Dietrich, XIX w.); ze zbiorów JJ.
95. *Ojców istotnie ładny* (12.09.1829). Maczuga Kraka w Pieskowej Skale koło Ojcowa; fot. ABr.
96. *Minąwszy miasto i piękne okolice Krakowa kazaliśmy naszemu woźnicy prosto jechać do Ojcowa* (1.08.1829). Tam Chopin zwiedził m.in. Grotę Królewską, „w której niegdyś pod koniec XIII wieku, jak niesie ludowe podanie, król Łokietek ukrywał się przed nieprzyjaciółmi swymi”. Wyjście z Groty Królewskiej w Ojcowie; fot. ABr.
97. Pieskowa Skała koło Ojcowa; fot. ABr.
98. *Woyciechowski do mnie pisał, żebym oratorium komponował. [...] Odpisałem, czemu fabrykę cukru*

- zakłada, a nie klasztor kamedułów albo dominikanek* (8.08.1839). Pozostałość po cukrowni na tle krajobrazu poturzyńskiego; fot. SZ.
99. Poturzyn — widok dworu z okresu międzywojennego; fot. ze zbiorów Zygmunta Rulikowskiego, udostępniona dzięki uprzejmości Dominica Rulikowskiego.
 100. Staw w Poturzynie; fot. SZ.
 101. *Jakąś tęsknotę zostawiły mi Twoje pola* (21.08.1830). Ruina kuźni w Poturzynie; fot. SC.
 102. Młyn w Poturzynie; fot. SZ.
 103. Kamień z inskrypcją: *Pamięci Fryderyka Chopina, który w Poturzynie gościł u przyjaciela Tytusa Woyciechowskiego w 1830 r., tutejsze pieśni ludu uwożąc w sercu, gdy niebawem opuszczał kraj na zawsze* (Jan Bolesław Bulewicz, 1985); fot. SC.
 104. Figura Chrystusa z cmentarza prawosławnego w Poturzynie (Konstanty Hegel, 1864); fot. SC.
 105. *Było to w Poznańskim; w otoczonym wielkimi lasami zamku księcia Radziwiłła, w nielicznym, ale bardzo doborowym towarzystwie* (listopad 1829). Pałac myśliwski Radziwiłłów w Antoninie; fot. JK.
 106. Fragment parku angielskiego w Antoninie; fot. JK.
 107. Tablica upamiętniająca wizyty Fryderyka Chopina w Antoninie w latach 1827 i 1829 (Józef Petruk, 2000); fot. JK.
 108. *W Antoninie u Radziwiłła [...] byłem [...] tydzień; nie uwierzysz, jak mi u niego dobrze było* (14.11.1829). Pilar wspierający strop w sali głównej pałacu Radziwiłłów w Antoninie; fot. JK.
 109. *Rano polowaliśmy, wieczorem muzykowaliśmy* (listopad 1829). Salonik w pałacu Radziwiłłów w Antoninie z fortepianem Fryderyka Buchholtza z epoki chopinowskiej; fot. JK.
 110. Fryderyk Chopin w salonie księcia Antoniego Radziwiłła (Rudolf H. Schuster, 1888; fotograwiura, według obrazu olejnego Henryka Siemiradzkiego, 1887); ze zbiorów MFC w NIFC; własność TiFC, nr inw. M/1383.
 111. Ratusz w Poznaniu (Fryderyk Krzysztof Dietrich, 1835); ze zbiorów JJ.
 112. Ratusz w Poznaniu; fot. JJ.
 113. Wieże katedry na Ostrowiu Tumskim w Poznaniu; fot. JJ.
 114. *Wracając byłem na weselu Panny Bronikowskiej [...]; śliczne dziecko, poszła za Kurnatowskiego [...]. Wystaw sobie, mój wałek zgubiłem jadąc z wesela* (12.09 i 3.10.1829). Pomnik Fryderyka Chopina przed pałacem Bronikowskich w Żychlinie (Magdalena Walczak, Marcin Mielczarek, 2010); fot. TJ.
 115. Kościół ewangelicko-reformowany w Żychlinie; fot. TJ.
 116. Tablica upamiętniająca pobyt Fryderyka Chopina w Żychlinie (Giotto Dimitrow, 1999); fot. TJ.
 117. *Dziś było ślicznie na Praterze* (1.05.1831). Prater — park wiedeński; fot. ABr.
 118. Prater — aleja; fot. ABr.
 119. *Chodzę po górach, którymi Reinertz [scil. Duszniki] otoczone, często zachwycony widokiem tutejszych dolin* (18.08.1826). Budynek teatru w Dusznikach, w którym Fryderyk koncertował w 1926 roku; fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
 120. Ratusz we Wrocławiu (Wilhelm Loeillot, połowa XIX w.); ze zbiorów JJ.
 121. *Tym razem Wrocław lepiej mi się podobał* (9.11.1830). Ostrów Tumski we Wrocławiu; fot. ABr.
 122. Figury pijaka i złoŹnicy z ratusza we Wrocławiu; fot. JJ.
 123. *Przyjmij, drogi Panie Chopin, [...] zapewnienia o szczerym zainteresowaniu, które wzbudził we mnie Pański talent* (Antoni Radziwiłł, 4.11.1829). Książę Antoni Radziwiłł (początek XIX w.); Lam 1928–1930 (red.), t. III.

124. *Pani Szymanowska daje w tym tygodniu koncert. [...] Będę niezawodnie* (8.01.1827). Maria Szymanowska (Henri Benner, ok. 1824); Lam (red.) 1928–1930, t. III.
125. Grzbiet okładki i strona tytułowa tomu II *Wierszy różnych* Adama Naruszewicza — w wydaniu Tadeusza Mostowskiego (Warszawa 1805); ze zbiorów JJ.
126. Antoni Malczewski; *Encyklopedia krakowska* 1929–1938: t. IX.
127. *Czarne oczy spuszczone i żałobne szaty* (Michał Elwiro Andriolli, II połowa XIX w.); Malczewski 1825.
128. *Śmierć miecznika* (Michał Elwiro Andriolli, II połowa XIX w.); Malczewski 1825.
129. *Będę do dyspozycji Pani [scil. Jane Stirling] i pana Chopina od południa do godziny 5* (25.12.1846). Hugues Félicité Robert de Lamennais; *Encyklopedia krakowska* 1929–1938, t. VIII.
130. *Jeżeli Emersona zobaczysz [...], przypomnij mu mnie* (18.08.1848). Ralph Waldo Emerson; Zielewiczówna 1910.
131. *Działalności Twojej polecam się. Życzliwy prześladowca* (Adam Mickiewicz, czerwiec–lipiec 1842). Adam Mickiewicz (Antoni Oleszyński według płaskorzeźby Pierre’a Jeana Davida d’Angers, 1829); Lam (red.) 1928–1930, t. III.
132. Cyprian Norwid (Franciszek Siedlecki, przed 1834); Norwid 1934.
133. Fryderyk Chopin (Eliza Radziwiłłówna, 1826a); fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
134. *Księżna Eliza [...] dwa razy mię w sztambuchu zrobiła i ile ludzie gadali, bardzo podobnie* (14.11.1829). Fryderyk Chopin (Eliza Radziwiłłówna, 1826b); fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
135. *Jak przyjedziesz na przyszły miesiąc, zobaczysz całą naszą familię malowaną; nawet Żywny, co Cię często wspomina, zrobił mi surprizę, kazał się malować i Miroszesio tak go trafił, że do zadziwienia podobny* (13.10.1829). Fryderyk Chopin (Ambroży Miroszewski, 1829); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
136. *Był u mnie Hummel z synem; kończy mój portret, tak podobny, że nie można lepiej* (22.12.1830). Fryderyk Chopin (Carl Hummel, 1830–1831); Sydow (red.) 1955, t. I.
137. *Mój fortepian nie słyszał tylko mazury* (16.07.1831). Mazur (Antoni Kurzawa, 1897); Gliński (red.) 1930.
138. *Kałamarz Fryderyka Chopina*; ze zbiorów Muzeum Narodowego w Krakowie, nr inw. MNK IV–v–322.
139. List Fryderyka Chopina napisany 18–20 lipca 1845 roku w Nohant do rodziny w Warszawie; z d. zbiorów LC; Binental 1930.
140. *Pocciwy Hiller, chłopiec z ogromnym talentem* (12.12.1831). Medalion Fryderyka Chopina i Ferdinanda Hillera (1835); z d. zbiorów LC; Mirska 1929.
141. Kościół ewangelicko–augsburski p.w. Świętej Trójcy w Warszawie, gdzie Fryderyk Chopin grał przed carem Aleksandrem I w 1825 roku na aeolomelodykonie konstrukcji Karola Fidelisa Brunnera (połowa XIX w.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
142. *Pejzaż z zameczkiem* (rysunek Fryderyka Chopina); z d. zbiorów LB; Binental 1930.
143. *Pejzaż z wiatrakiem* (Fryderyk Chopin, przed 1830), rysunek kredką na papierze. Zbiory MFC w NIFC. Własność TiFC, nr inw. M/458.
144. *Pejzaż z mostkiem* (Fryderyk Chopin, przed 1830; rysunek kredką na papierze, pod rysunkiem podpis: „Paysage fait par Frederyk Chopin”); ze zbiorów MFC w NIFC; własność TiFC, nr inw. M/334.
145. *Ecce homo! Oto i człowiek przybył wczoraj na świat. Linde, Linde dostał sukcesora. Wszystkich to nas ucieszyło* (20.06.1826). Samuel Bogumił Linde (Fryderyk Chopin, 1829); Opieński 1909.

146. Fryderyk Chopin (Pierre–Roche Gineron, 1833); *Encyklopedia warszawska* 1892–1914, t. XI.
147. Fryderyk Chopin (Jean François Antoine Bovy, 1837); *Encyklopedia warszawska* 1892–1914, t. XI.
148. Żał. Nagrobek Hermanów (Bolesław Syrewicz, 1880) na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (T); fot. JJ.
149. *Niech żyje Krakowskie Przedmieście!* (27.10.1841). Widok Krakowskiego Przedmieścia ku ulicy Nowy Świat w Warszawie (Fryderyk Krzysztof Dietrich, 1823); Kraushar 1900–1906, t. I.
150. Zamek Królewski w Warszawie (Alfons Matuszkiewicz, połowa XIX w.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
151. Plakat VII Wieczoru Kameralnego, który odbył się 17 marca 1910 roku w ramach obchodów setnej rocznicy urodzin Fryderyka Chopina zorganizowanych przez Instytut Muzyczny w Krakowie — z portretem według Eugène’a Delacroix (1838); ze zbiorów JJ.
152. *Solo — Melancholia* (Cyprian Norwid, 1861); ze zbiorów JJ.
153. Żał. Nagrobek Jakubowskich (Jan Woydyga, ok. 1898) na Cmentarzu Powązkowskim w Warszawie (26); fot. JJ.
154. Fryderyk Chopin (Fritz Hendrich Rumpf, ok. 1840); fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
155. Nagrobek Antoniego Karola Kolberga na cmentarzu ewangelicko–augsburskim w Warszawie (24–34); fot. JJ.
156. Fryderyk Chopin — kamea w agacie (Luigi Isler, 1842); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
157. *Ta brzoza pod oknami nie może mi wyjść z pamięci* (21.08.1830). Brzózka; fot. ABr.
158. *Dziś muszę pójść do Scheffera pozować na mój portret* (28.03–19.04.1847). Fryderyk Chopin (Ary Scheffer, 1847); *Encyklopedia warszawska* 1892–1914, t. XI.
159. Fryderyk Chopin (fotografia dagerotypu autorstwa Louis–Auguste’a Bissona (1814–1879), wykonanego najpóźniej w 1847 roku; wymiary oryginału 7,5 × 6 cm; reprodukcja wykonana między 1936 a 1939 r.); ze zbiorów TH–L w Paryżu; Mirska 1949.
160. Fryderyk Chopin (Antoni Kolberg, 1847/1848); z d. zbiorów WTM; Binental 1930.
161. Fryderyk Chopin (Ferenc Liszt, 1849); z d. zbiorów Laury Rappoldi–Kahrer; Mirska 1949.
162. Chopin na łożu śmierci (Teofil Kwiatkowski, 1849); z d. zbiorów WTM; Binental 1930.
163. *Subskrypcja na jego [scil. Chopina] pomnik może każdej chwili dopełnić potrzebną sumę: Pleyel, Eug. Delacroix, Franchomme, Albrecht — Kwiatkowski, malarz Polak — Herbreault* (Wojciech Grzymała, 8.11.1849). Fryderyk Chopin w stroju domowym (Teofil Kwiatkowski; po 1849; kredka, ołówki, akwarela); ze zbiorów MFC w NIFC; własność TiFC, nr inw. M/39.
164. Fryderyk Chopin (Tytus Maleszewski, 1892); z d. zbiorów Władysława Buchnera; Mirska 1949.
165. Popiersie Fryderyka Chopina (Bolesław Syrewicz, 1892) w gmachu Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie; fot. JJ.
166. *Noty w tłomok, wstążeczka do duszy, dusza na ramieniu i w dyliżans* (22.09.1830). Dyliżans (Piotr Michałowski, 1830–1831); z d. zbiorów Adama Skirmunta; Sterling 1932.
167. Pomnik Fryderyka Chopina w Łazienkach Królewskich w Warszawie (Wacław Szymanowski, 1926); fot. JJ.
168. Głowa Fryderyka Chopina (Stefan Kergur, przed 1949); fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
169. Pomnik Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli (Józef Gosławski, 1955); fot. JJ.

170. *Stanąłem w najciemniejszym kącie u stóp gotyckiego filara* (26.12.1830). Kolumny w katedrze św. Stefana w Wiedniu; fot. MJ.
171. *Nie da się opisać ta wspaniałość, ta wielkość tych ogromnych sklepień — cicho było* (26.12.1830). Sklepienie w katedrze św. Stefana w Wiedniu; fot. MJ.
172. *Za mną grób, pode mną grób... Tylko nade mną grobu brakowało. Ponura roiła mi się harmonia* (26.12.1830). Detal z nagrobka w katedrze św. Stefana w Wiedniu; fot. MJ.
173. Uczące się dzieci. Winieta z książki Ludwika Chopin –Jędrzejewiczowej *Podróż Józia z Warszawy do wód śląskich przez niego samego opisana* (Warszawa 1844); Chopin–Jędrzejewiczowa 1830.
174. *Jutro w nocy jedziemy do Paryża za mieszkaniem* (27.07.1842). Salon w mieszkaniu Chopina przy 9, square d'Orléans w Paryżu (Teofil Kwiatkowski (?), akwarela niesygnowana, między 1843/1844 a 1849; czarno-biała reprodukcja fotograficzna zaginionego w 1939 roku oryginału z d. zbiorów LC zamieszczona w: Binental 1930; ze zbiorów NIFC).
175. *Każ w piątek bukiet fiołkowy kupić, żeby w salonie pachniało — niech mam jeszcze trochę poezji u siebie wracając* (listopad 1848). Fiołki; fot. JJ.
176. *Po długim szukaniu znalazł się barzo drogi apartament, odpowiadający wszystkim wymaganym warunkom — przy placu Vendôme nr 12* (17.09.1849). Ostatnie mieszkanie Fryderyka Chopina przy Place Vendôme 12 w Paryżu (Teofil Kwiatkowski, 1849); z d. zbiorów LB; Binental 1930.
177. Głowa Fryderyka Chopina z pomnika w Żelazowej Woli (Stanisław Sikora, 1968); fot. JJ.
178. *Dziś piękna pogoda; siedzę w salonie i admiruję mój widok na cały Paryż: [...] Notre Dame* (25.06.1849). Katedra Notre-Dame w Paryżu; fot. ABr.
179. Witraz w katedrze Notre-Dame w Paryżu; fot. ABr.
180. *Nigdy przjaźń nie była wierniejsza i mniej mająca nadziei jak moja* (Astolphe de Custine, 15.11.1839). Markiz Astolphe de Custine; rys. JJ.
181. *Ja już, może na nieszczęście, mam mój ideał* (30.10.1829). Konstancja Gładkowska (Anna Jaxa –Chamcówna, 1969; miniatura, akwarela i gwasz na kości słoniowej) ze zbiorów MFC w NIFC, własność TiFC, nr inw. M/1140.
182. *Dzień Bożego Narodzenia. Niedziela rano. Przeszłego roku o tym czasie byłem u Bernardynów* (26.12.1830). Kościół św. Anny w Warszawie; fot. JJ.
183. *Pokoju [scil. spokoju] nie mam, chyba, jak sobie [...] otworzę widok [kolumny] Króla Zyg[munta]* (26.12.1830). Kościół św. Anny i Kolumna Zygmunta w Warszawie (połowa XIX w.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
184. Maria Wodzińska (autoportret, ok. 1835); z d. zbiorów DPZS; Binental 1930.
185. *W sobotę, kiedy Pan nas opuścił, wszyscy chodziliśmy smutni, z oczami pełnymi łez* (Maria Wodzińska, wrzesień 1835). Fryderyk Chopin (Maria Wodzińska, 1836); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
186. *Proszę wierzyć w przywiązanie, które żywi dla Pana cała nasza rodzina, w szczególności zaś najgorsza Jego uczennica i przyjaciółka lat dziecinnych* (Maria Wodzińska, 1837). Pakiecik z listami od Marii Wodzińskiej; z d. zbiorów LC; Binental 1930.
187. *Moje Szkotki pocziwe [...]. Trzeba fizycznego jakiego attrait, a za bardzo do mnie podobna ta, co nieżeniata. Jakże się z sobą samym całować* (30.10.1848). Jane Wilhelmine Stirling z siostrzenicą Fanny Elgin, fragment (Achille Jacques Jean Marte Deveria, ok. 1842; litografia, 19 × 12 cm); ze zbiorów Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie, nr inw. MUJ 52/VIII; fot. Janusz Kozina.

188. *Uwielbiam Pana* (George Sand, 1838). Pomnik George Sand (François-Léon Sicard, 1905) w Ogrodzie Luksemburskim w Paryżu; fot. ABr.
189. *Mieszkać będę [...] w najpiękniejszej w świecie okolicy: morze, góry, co chcesz. [...] W starym, ogromnym, opuszczonym, zrujnowanym klasztorze kartuzów* (3.12.1838). Klasztor kartuzów w Valldemossie (Jean Joseph Bonaventura Laurens, 1840); fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
190. Fryderyk Chopin (George Sand, 1841); z d. zbiorów LC; Binental 1930.
191. *Bóg Cię strzeż, kochany p. Chopin. Do zobaczenia, najpóźniej w początku października* (Delfina Potocka, 16.07.1849). Delfina Potocka (ok. 1830); portret z d. zbiorów Muzeum Wojska; Binental 1930.
192. *Jutro jedziemy do Nohant* (21.05.1839). Pałac George Sand w Nohant (Pierre Blanchard, 1870); *L'Illustration* vol. IV/1870, nr 1409 (z 26 lutego); fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
193. Akt chrztu Fryderyka Chopina w kościele św. Rocha w Brochowie; Binental 1930.
194. Modlitewnik francuski *Petit paroissien dédié aux dames* (Paryż, przed 1837, Alphonse Giroux et Cie), подарowany w 1837 roku przez Chopina Józefie z Wodzińskich Kościelskiej; ze zbiorów MwŁ, nr inw. Art.-3460-MŁ.
195. Dedykacja na modlitewniku francuskim подарowanym Józefie z Wodzińskich Kościelskiej: „Proszę i za mnie westchnąć. F. Ch. Paris 1837”; ze zbiorów MwŁ, nr inw. Art.-3460-MŁ.
196. *Jeśli kiedy zechcę się wypowiedzieć, to pewno u Ciebie* (Aleksander Jełowicki, 21.10.1849). Ks. Aleksander Jełowicki; fotografia z d. zbiorów MM; Mirska 1949.
197. *P. Erskine [...] zawsze mi gada, że inny świat lepszy jak ten — a ja to umiem na pamięć i odpowiadam cytacjami z Pisma ś-go* (17–18.11.1848). Egzemplarz *Historii świętej* (Warszawa 1817, Drukarnia Księży Pijarów), będący własnością Fryderyka Chopina; z d. zbiorów WTM; Binental 1930.
198. *Wróg w domu. Przedmieścia burzone — spalone* (po 16.09.1831). Panorama Warszawy z czasów Powstania Listopadowego; Sokołowski 1907.
199. *Dziady* (Czesław Jankowski, przed 1896); Mickiewicz 1823.
200. *Gdy ten kaszel mnie zadusi, zaklinam Was: każcie otworzyć ciało moje, żebym nie został pochowany żywcem* (kilka dni przed śmiercią). Ostatnie chwile Chopina (Teofil Kwiatkowski, 1850); z d. zbiorów WTM; Binental 1930.
201. Maski pośmiertne Fryderyka Chopina (Auguste Clésinger, 1849); ze zbiorów FC, nr XII — 525.
202. *Projekt ulepiony z gliny przez Clésingera jest zachwycający* (Wojciech Grzymała, 8.11.1849). Nagrobek Fryderyka Chopina (Auguste Clésinger, 1849) na Cmentarzu Père-Lachaise w Paryżu; fot. ABr.
203. Kościół św. Krzyża w Warszawie; fot. JJ.
204. Epitafium z sercem Fryderyka Chopina w warszawskim kościele św. Krzyża (Leonard Marconi, 1880); fot. JJ.
205. *Jego Cesarzowiczowska Mość XX Naczelnny Wódz raczył najłaskawiej dozwolić, ażeby nieraz w jego obecności wzrastającego talentu swego mógł dawać dowody* (Mikołaj Chopin, 13.04.1829). Belweder warszawski (od strony Łazienek Królewskich), rezydencja wielkiego księcia Konstantego, gdzie jako dziecko często grywał Fryderyk Chopin (Alfons Matuszkiewicz, połowa XIX w.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
206. *Po śniadaniu udaliśmy się na Kahlenberg, gdzie król Sobieski miał swój obóz (z niego posyłam Izabeli listek). Jest tam kościół dawniej Kamedułów, w którym syna swego Jakuba przed uderzeniem na*

- Turków na rycerza pasował i sam do Mszy tej służył* (25.06.1831). Kościół na Kahlenbergu; fot. ABr.
207. *Wszystkie bym tony poruszył, jakie by mi tylko ślepe, wściekle, rozjuszone nastało czucie, aby choć w części odgadnąć te pieśni, których rozbite echa gdzieś jeszcze po brzegach Dunaju błędzą, co wojsko Jana śpiewało* (26.12.1830). Widok na Wiedeń z Kahlenbergu; fot. ABr.
208. *Przysięgliśmy nie spocząć, dopóki nie wywalczymy niepodległości*. Odezwa Izby Sejmowych z 21 czerwca 1831 roku w sprawie pożyczki narodowej — podpisana m.in. przez Juliana Ursyna Niemcewicza, sekretarza stanu; Sokołowski 1907.
209. *Wiedeń tak mię zaszalał, zadurzył, omamił, że dwa tygodnie przeszło siedząc bez listu z domu, żadnej nie czułem tęsknoty* (12.09.1829). Panorama Wiednia z Glorietty; fot. ABr.
210. *Trzeba Wam wiedzieć, że ja teraz stoję na czwartym piętrze. [...] W środku miasta, blisko wszystkiego. Na dole najpiękniejszy spacer* (22.12.1830). Tablica na kamienicy przy ul. Kohlmarkt 9 w Wiedniu, w której mieszkał Fryderyk Chopin w latach 1830–1831; fot. ABr.
211. Medalion Fryderyka Chopina z obelisku w Żelazowej Woli (Jan Woydyga, 1894); fot. JJ.
212. *Zwiedziliśmy Pragę [...]. Braknie mi miejsca na opisywanie wspaniałego katedralnego kościoła ze srebrnym Świętym Janem Nepomucenem, pięknej kaplicy Wacława, wykładanej ametystami i innymi drogimi kamieniami* (26–27.08.1829). Katedra św. Wita w Pradze (z lewej: kaplica św. Wacława; z prawej: nawa główna); fot. ABr.
213. *Pójdź ze mną przez padół płaczu* (Artur Grottger, 1866); Potocki (Antoni) 1907.
214. *4-ty palec niewyrobyony* (18.08.1848). Odlew ręki Fryderyka Chopina (Auguste Clésinger, 1849); ze zbiorów FC w Krakowie, nr XII — 518.
215. Odlew fortepianu Pleyela z 1847 roku, należącego do Fryderyka Chopina (Agata Biskup, Ryszard Idzik, Tarczyjusz Michalski, Paweł Moczarski, 2010) umieszczony na Rondzie Mogiłskim w Krakowie; fot. ABr.
216. Karol Mikuli (Artur Grottger, 1866); Potocki (Antoni) 1907.
217. *W środę puścimy się do Salzburga* (16.07.1831). Panorama Salzburga; fot. ABr.
218. Mazur Fryderyka Chopina włączony przez Celinę Mickiewiczową lub Władysława Mickiewicza do tzw. Albumu Marii Szymanowskiej; ze zbiorów TH–L w Paryżu; Mirska 1949.
219. *Kazali mi 2 razy grać w Cesarsko–Król[ewskim] Teatrze* (12.09.1829). Wnętrze Opery Wiedeńskiej; fot. ABr.
220. *Fryc jak nie utnie dobrzyńskiego na skrzypkach, tak wszyscy na dziedzińcu w taniec* (26.08.1825). Grajek mazowiecki z XIX wieku (Wojciech Gerson, druga połowa XIX w.); Kolberg 1885.
221. Stanisław Staszic (Walenty Śliwicki, początek XIX w.); Kraushar 1900–1906, t. VI.
222. *Akademicy nieśli go [scil. Staszica] od Ś-go Krzyża aż do samych Bielán, gdzie chciał być pochowany. [...] Na pamiątkę i ja mam kawałek kiru, którym były pokryte mury* (12.02.1826). Grobowiec Stanisława Staszica na Bielanach w Warszawie (połowa XIX w.); Kraushar 1900–1906, t. VI.
223. Krakowiak (XIX w.); ze zbiorów FC w Krakowie, nr XV — R. 9498.
224. *Rondo à la krakowiak skończone w partycji* (27.12.1828). Krakowiak (Zofia Stryjeńska, 1927); Stryjeńska 1929.
225. Krakowiak (Władysław Boratyński, ok. 1935); Boratyński ok. 1935.
226. *Daruj [...] zmęczenie, bom tańczył mazura* (18.09.1930). Mazur (Zofia Stryjeńska, 1927); Stryjeńska 1929.

- 227. Michał Kleofas Ogiński (koniec XVIII w.); Lam (red.) 1928–1930, t. III.
- 228. *Wam, podług Twojego życzenia, poślę poloneza i mazura, żebyście skakali i prawdziwie się weselili* (10.09.1832). Bał polski: polonez (Jan Piotr Norblin, XVIII/XIX w.); ze zbiorów FC w Krakowie, nr XV — Rr. 1665.
- 229. *Zacząłem Poloneza z orkiestrą, ale tylko dopiero się cznie; jest czątek, ale początku nie ma* (18.09.1830). Polonez pod gołym niebem (Korneli Szlegel, połowa XIX w.); Łoziński 1907.
- 230. Polonez (Wacław Siemiątkowski, początek XX w.); Gliński 1930.
- 231. Fryderyk Chopin, *Zbiór śpiewów polskich z towarzyszeniem fortepianu*. Wydanie Juliana Fontany. Warszawa 1859, Gebethner i Wolff; ze zbiorów JJ.
- 232. Pałac Ostrogskich w Warszawie, obecnie siedziba Muzeum Fryderyka Chopina; fot. JJ.
- 233. Widok z budynku Instytutu Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego na okna mieszkania Chopinów na drugim piętrze oficyny Pałacu Krasińskich; fot. JJ.
- 234. Widok z pokoju Zakładu Semiotyki Logicznej Uniwersytetu Warszawskiego na hełmy wież kościoła św. Krzyża; fot. JJ..

WYKAZ NAZWISK

Wykaz nie obejmuje nazwisk pełniących funkcję odnośników bibliograficznych w tekście oraz występujących tylko w podpisach pod rycinami, w spisie treści, w „Piśmiennictwie” i w „Wykazie rycin”.

A

Adorno, Theodor 209
Aigner, Piotr 43, 47, 55
Ajdukiewicz, Kazimierz 200
Angoult, Marie d' 136
Arouet, François-Marie (ps.: Voltaire) 31, 89, 124

Arystoteles 89

B

Bach, Johann Sebastian 45, 190, 195, 198, 200
Bałakirew, Miliij 168
Barcińska, Izabela z Chopinów 27, 29, 32, 34, 36, 49, 105, 118
Barciński, Antoni 27, 34
Bąkiewna, Agnieszka z Turowskich 67
Beethoven, Ludwig van 31, 178, 179, 189, 196–198, 201
Bellini, Vincenzo 152
Bellotto, Bernardo (ps.: Canaletto) 106
Bentkowski, Feliks 47, 49
Berlioz, Hector 96, 209
Białobłocki, Jan 66, 102, 111, 149

Bielska, Zuzanna 27
Blanc, Louis 155
Bogusławski, Wojciech 31, 112
Bonald, Louis de 85
Borzęcka, Emilia — cf.: Hoffmannowa, Emilia
z Borzęckich
Bovy, Jean François Antoine 95
Borzewski, Antoni 65
Brandt, Alfons 169
Brodziński, Kazimierz 47, 49, 50, 62, 84
Bronarski, Ludwik 206
Bronikowska, Melania — cf.: Kurnatowska, Melania
z Bronikowskich
Brożek, Anna 18
Brzowski, Józef 189
Buonarroti, Michelangelo 125
Bychowiec, Józef 84

C

Canaletto — cf.: Bellotto, Bernardo
Catalani, Angelica 43, 67
Cavaignac, Gottfried 155
Celiński, Antoni 212
Chałasińska-Macukow, Katarzyna 11
Chałubiński, Tytus 52
Chopin, Emilia 27, 29, 31, 35, 36, 96, 105, 118, 148
Chopin, Fryderyk Franciszek *passim*
Chopin, Izabela — cf.: Barcińska, Izabela z Chopinów
Chopin, Ludwika — cf.: Jędrzejewiczowa, Ludwika
z Chopinów
Chopin, Mikołaj (Nicolas) 21–25, 27, 28, 35, 36, 48, 52, 58, 79, 81, 101, 104, 109, 118–120, 123, 128–130, 145, 149, 154, 155, 158, 189, 206, 209
Chopin, Tekla Justyna z Krzyżanowskich 23, 27–29, 32, 128, 136, 142, 145, 198, 207, 214
Ciechomska, Ludwika z Jędrzejewiczów 151

Cieszkowski, August 89
 Clementi, Muzio 190, 198
 Clésinger, Auguste 125
 Clésinger, Solange z Dudevantów 44, 104, 108, 115, 117,
 123–126, 131, 133, 151, 154, 155, 170, 179, 188, 205
 Cousin, Victor 85
 Cramer, Johann 182
 Custine, Astoph de 128, 132, 143, 147, 166–168, 184, 188, 193
 Czartoryska, Anna 155
 Czartoryska, Marcelina 155, 178, 190
 Czartoryski, Adam 155
 Czerny, Carl 182, 219
 Czetwertyńska, Idalia Ludwkowa 60
 Czetwertyński, Borys 60
 Czetwertyński, Kalikst 60
 Czetweryński, Włodzimierz 60

D

Dante Alighieri 207
 Delacroix, Eugene 16, 97, 113, 133, 176, 177, 187, 196, 197
 Demska-Trębaczowa, Mieczysława 47
 Descartes, René 87
 Długosz, Jan 88, 107
 Dmochowski, Franciszek Salezy 186
 Dmuszewski, Ludwik Adam 105
 Dobrzyński, Feliks 60
 Dołęga-Chodakowski, Zorian 210
 Dorn, Heinrich Ludwig 184, 199
 Dowgird, Anioł 83, 140
 Dudevant, Aurore (ps.: George Sand) 21, 31, 44, 85, 95,
 98, 104, 108, 111, 113, 115–117, 119–121, 123, 125,
 126, 131, 133, 135–138, 142, 149, 151, 153, 155, 176,
 177, 184, 184, 188, 194, 205
 Dudevant, Maurice 104
 Dudevant, Solange — cf.: Clésinger, Solange
 z Dudevantów

Dworzaczek, Ferdynand 52
 Działowski, Augustyn 68
 Działyńska, Cecylia 178, 190, 191
 Dziewanowska, Ludwika 67
 Dziewanowski, Dominik 65, 128, 155
 Dziewanowski, Juliusz 65

E

Eigeldinger, Jean-Jacques 187
 Elsner, Józef (Joseph) 11, 44–47, 49, 103, 157, 162, 175,
 179, 182, 186, 187, 195, 197, 198, 200, 202
 Emerson, Ralph Waldo 86, 87, 165
 Erskine, Catherine 144, 153

F

Fétis, François-Joseph 121
 Field, John 180, 182, 198
 Fontana, Julian 49, 86, 96, 103, 109, 111, 128, 131, 141,
 156, 206, 208
 Fourier, Charles 89
 Fra Angelico — cf. Mugello, Guido di Piero da
 Franchomme, Auguste 103, 113, 151, 164
 Fryderyk II, król pruski 168

G

Gagatkiewicz, Eleonora — cf.: Ziemięcka, Eleonora
 z Gagatkiewiczów
 Garglinowicz, Iza 18
 Gibbon, Edward 89
 Giuliani, Veronica 32, 33, 134, 137, 183
 Gładkowska, Konstancja 134, 137, 183
 Gomółka, Mikołaj 31
 Goszczyński, Seweryn 60, 61
 Górecka, Ludwika z Lindów 34
 Grocholska, Ksawera 143

Grudzińska, Joanna 60
Grzegorz z Sanoka 88, 89
Grzymała, Wojciech 21, 96, 97, 103, 113, 125, 129, 131,
136, 144, 157, 159, 170, 176, 179
Gutmann, Adolf 151, 153
Guzowska, Agnieszka 67

H

Hall, [James F. (?)] 185
Hanka, Václav 169
Haydn, Johann Michael 196
Haydn, Joseph 80, 189, 196, 198
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 89
Heine, Heinrich 133, 137, 159, 178, 185
Heinefetter, Sabine 183
Heller, Stephen 117, 214
Helman, Zofia 16
Hervé, [Jacques (?)] 105
Herz, Henri 182, 219
Hiller, Ferdinand 95, 104, 165, 198
Hoene-Wroński, Józef 85
Hoesick, Ferdinand 207
Hoffmannowa, Emilia z Borzęckich 98, 137
Hoffmanowa, Klementyna z Tańskich 31, 35, 57, 58
Hornowska, Natalia 17
Hube, Romuald 141
Hummel, Johann Nepomuk 43, 186, 198
Humnicki, Ignacy 36
Huneker, James Gibbons 207

J

Jachimecki, Zdzisław 18, 207
Jachowicz, Stanisław 31
Jadacki, Jacek Juliusz 18
Jan Kazimierz, król polski 11, 49
Jan III Sobieski, król polski 85, 160

Jan z Głogowa 88, 89
Janiewicz, Feliks 57
Jarocki, Feliks Paweł 52
Jaroński, Feliks 50
Jasiński, Andrzej 13
Jełowicki, Aleksander 133, 143, 151
Jędrzejewicz, Antoni 96
Jędrzejewicz, Józef Kalasanty 118
Jędrzejewicz, Ludwika — cf.: Ciechomska Ludwika
z Jędrzejewiczów
Jędrzejewiczowa, Ludwika z Chopinów 21, 24, 27, 29–36,
59, 135, 138, 141, 142, 149, 151, 154, 155, 158, 221

K

Kadłubek, Wincenty 107
Kalkbrenner, Arthur 183
Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm 182, 183, 185
Kant, Immanuel 84
Karłowicz, Mieczysław 179
Karpiński, Franciszek 31, 32, 81, 82
Katarzyna II, caryca rosyjska 168
Kierkegaard, Søren 148
Kleczyński, Jan 108, 114, 115, 123, 187, 189, 191, 192, 207
Kniaźnin, Franciszek Dionizy 31
Kochanowski, Jan 31, 208
Koczalski, Raoul 176
Kolberg, Oskar 214, 215, 218
Kolberg, Wilhelm 95
Kołłątaj, Hugo 210
Konstanty, wielki książę 41, 43, 44, 154
Kopernik, Mikołaj 69
Kościuszko, Tadeusz 22, 53, 58, 165
Kotarbiński, Tadeusz 100, 157, 158, 211
Koźmian, Stanisław 114, 157
Kozuchowski, Antoni 80
Krasicki, Ignacy 23, 29, 31, 168

Krasińska, Maria Urszula 38, 221
Krasiński, Józef 168
Krasiński, Wincenty 38, 221
Krasiński, Zygmunt 137, 217
Kraszewski, Józef Ignacy 213
Krzysztofowicz, Apolinary 112
Krzyżanowska, Tekla Justyna — cf.: Chopin, Tekla Justyna
z Krzyżanowskich
Kubicki, Jakub 43
Kuchaż, Jan Křtitel 44
Kumelski, Norbert Adolf 128, 141, 164, 182
Kurnatowska, Melania z Bronikowskich 77
Kurpiński, Karol 198
Kwiatkowski, Teofil 16, 131, 151

L

Lablache, Luigi 183
La Bruyère, Jean de 31
Lach-Szyrma, Krystyn 31, 52, 55, 56, 83, 84, 210
La Fontaine, Jean de 31
La Rochefoucauld, François de 31
Lamennais, Hugues Félicité Robert de 85, 86
Lanner, Joseph 103, 198
Lelewel, Joachim 121
Lenartowicz, Teofil 135
Lenz, Wilhelm von 112, 153, 168, 192, 195
Léo, Auguste 129
Leroux, Pierre 87, 155
Lessel, Franciszek 80
Linde, Ludwika — cf.: Górecka, Ludwika z Lindów
Linde, Luiza z Nussbaumów 48
Linde, Samuel Bogumił 40, 47–49, 81, 101, 107, 110, 132,
133, 162
Liszt, Ferenc 21, 41, 49, 95, 98, 99, 104, 105, 108, 110, 118,
121, 123, 124, 131, 133, 143, 151–153, 156, 161, 181,
183–185, 196, 198, 199, 209–213

Louis Philippe, król francuski 155

Ł

Łączyńska, Ewa 22
Łączyński, Mateusz 22

M

Maciejowski, Franciszek 169
Maciejowski, Ignacy 111
Magnuszewski, Dominik 60, 61
Maistre, Joseph de 85, 89
Malczewski, Antoni 82
Malibran, Marie 183
Mallefille, Felicien 207
Marin, Giambattista 145
Markiewiczówna, Władysława 13
Marliani, Charlotte 108
Mathias, Georges 95, 161
Matuszyński, Jan 21, 25, 120, 128, 149, 157, 183
Mayerowa, Barbara 43
Mendelssohn-Bartholdy, Felix 179, 196, 198
Mesmer, Franz Anton 109
Meyerbeer, Giacomo 197–199
Mickiewicz, Adam 84, 87–90, 104, 124, 147, 149, 177, 178,
198, 212, 215, 216
Mikuli, Karol 176, 191, 192
Mochacki, Maurycy 60–62, 157, 192
Moniuszko, Stanisław 178, 213
Montesquieu, Charles Louis de 89
Moriolles, Alexandre Nicolas 40
Morsztyn, Jan Andrzej 145
Moscheles, Ignaz 185
Mosselmann, Alfred 185
Mostowski, Tadeusz 125
Moszczeński, Aleksander 165

Mozart, Wolfgang Amadeus 31, 45, 177–179, 189, 194,
196, 198–200
Mugello, Guido di Pietro da (ps.: Fra Angelico) 125
Murat, Joachim 84
Murillo, Bartolomé Esteban Pérez 125
Mycielski, Zygmunt 206

N

Napoleon I, cesarz francuski 22, 40, 58
Naruszewicz, Adam 81, 145
Nidecki, Tomasz 129
Niecks, Friedrich 206
Niemcewicz, Julian Ursyn 31, 85, 162
Niemcewicz, [Karol (?)] Ursyn 111
Nietzsche, Friedrich 148
Norblin, Jean Pierre 148
Norwid, Cyprian Kamil 19, 35, 50, 90, 91, 93, 133, 139,
148, 151, 154, 165, 173, 179, 208, 209, 212
Nowakowski, Józef 105, 156, 218, 219
Nussbaum, Luiza — cf.: Linde, Luiza z Nussbaumów

O

Obreskow, Natalia 129, 165
Odyniec, Antoni Edward 60, 61
Ogiński, Michał Kleofas 57, 212
Opaliński, Krzysztof 31
Orda, Napoleon 11
Orłowski, Aleksander 148
Orłowski, Antoni 162
Osiński, Ludwik 215
Oślowski, Wiktor 111

P

Pac, Michał Jan 22
Paderewski, Ignacy Józef 160, 209
Paganini, Niccoló 43, 182, 198

Paskiewicz, Iwan 148
Pasta, Giuditta 183
Perugino — cf.: Vannuci, Pietro
Piasecki, Wojciech 105
Pikul, Andrzej 13, 17
Piwnicki, Alojzy 65
Pixis, Friedrich Wilhelm 105, 106, 187
Plater, Cezary 151
Plater, Ludwik 155
Plater, Paulina 111
Plater, Władysław 49, 155
Platerowa, Maria 111
Platon 54, 87
Pleyel, Camil 109, 184, 186
Pociej, Bohdan 143
Podczaszyński, Paweł Bolesław 96
Pol, Wincenty 217
Poniatowska, Irena 16
Potocka, Delfina 15, 90, 121, 132, 136, 154, 165, 178, 195,
196, 217
Potocki, Stanisław Kostka 31, 57
Pruszek, Aleksander Paweł 65
Prusakowa, Marianna 105
Prusakowa, Seweryna z Żochowskich 34
Przełęcki, Marian 204
Przybylski, Ryszard 109, 158

R

Radziwiłł, Antoni 74, 79–81, 97
Radziwiłł, Karol («Panie Kochanku») 90
Rellstab, Ludwig 180
Rolanowska, Irena 13, 18
Romocki, Hieronim 111
Rosengardt, Zofia — cf.: Zaleska, Zofia
z Rosengardtów
Rossini, Gioacchino Antonio 178, 179

Rousseau, Jean Jacques 130

Roziérs, Marie de 104

Rubens, Peter Paul 125

Rubini, Giovanni 183

S

Sabran, Elzéar de 168

Saint-Simon, Claude Henri 89, 155

Salvatori, Filip Maria 32

Salvi, Giovanni Battista (ps.: Sassoferrato) 125

Salzmann, Christian Gotthilf 31

Sand, George — cf.: Dudevant, Aurore

Santi, Raffaello 125, 185

Sapieha, Kazimierz Nestor 44

Sassoferrato — cf.: Salvi, Giovanni Battista

Scheffer, Ary 16

Schubert, Franz 197, 198

Schumann, Robert 121, 156, 180, 183, 184, 198, 199,
207–209

Shakespeare, William 124

Sierakowski, Antoni 69

Simon, Karol Antoni 45

Skarbek, Fryderyk 22, 23, 52

Skarbek, Kacper 27, 38, 128

Skarbek, Ludwika 28, 38, 128

Skowron, Zbigniew 16

Skrodzki, Eugeniusz (ps.: Wielisław) 48, 109, 184

Skrzynecki, Jan Zygmunt 157

Słowacka-Bécu, Salomea 98

Słowacki, Juliusz 98, 177, 207

Sobański, Izydor 85

Sontag, Henriette 43,

Sowińska, Katarzyna 31, 57

Sowiński, Józef 38, 57, 58, 145

Sowiński, Wojciech 195, 218, 219

Stanisław Leszczyński, król polski 22

Stanisław August Poniatowski, król polski 22, 168

Stirling, Jane 31, 129, 136, 137, 153, 165, 195

Stradella, Alessandro 152

Stróżewski, Władysław 205

Stumpf, Carl 55

Suworow, Aleksandr 148

Szaniawski, Józef Kalasanty 52–54

Szulczewski, Karol 157

Szymanowska, Maria 43, 89

Szymanowski, Karol 219

T

Tańska, Klementyna — cf.: Hofmannowa, Klementyna
z Tańskich

Tatarkiewicz, Jan Jakub 47, 51, 55

Tatarkiewicz, Władysław 52, 55, 171, 175, 177

Tellefsen, Thomas 190

Tetzner, Jerzy 105

Thalberg, Sigismund 103, 153, 183

Tomaszewski, Mieczysław 16, 206

Towiański, Andrzej 50, 84, 85, 140, 177

Trembecki, Stanisław 34

Trentowski, Bronisław Ferdynand 84, 89

Trębicka, Maria 148

Troupenas, Eugène-Théodore 194

Turgieniew, Aleksandr 168

Turowska, Agnieszka — cf.: Bąkiewna, Agnieszka
z Turowskich

U

Urban, Ignaz 31

V

Vannuci, Pietro (ps.: Perugino) 125

Vaudémont, Louise de 179

Viardot, Pauline 120, 126, 151

Vogel, Zygmunt 106
Voltaire — cf.: Arouet, François–Marie Arouet

W

Walewska, Maria 22
Weber, Carl Maria von 192, 198
Werbusz, Józefa 31
Weydlich, Adam 22
Wieck, Friedrich 164
Wieck, Clara 103, 164
Wielisław — cf.: Skrodzki, Eugeniusz
Wiesiołowska, Anna 74
Wiszniewski, Michał 83
Witelo 87
Witwicki, Stefan 60, 61, 117, 209, 215–217
Władysław Laskonogi, książę polski 107, 200
Władysław Łokietek, król polski 200
Wodzińska, Józefina 111
Wodzińska, Maria 16, 103, 135, 137, 158, 216
Wodzińska, Teresa 103
Wodziński, Antoni 135, 159
Wodziński, Feliks 120, 183, 187
Wodziński, Wincenty 168
Wolicki, Teofil 76
Woyciechowski, Tytus 72, 98, 103, 114, 116, 119–121, 129,
132, 149, 154, 171, 172, 182, 183, 206, 209, 219
Wójcicki, Kazimierz Władysław 100, 105, 111, 169, 209
Wróblewska–Straus, Hanna 16
Würfel, Wenzel Wilhelm (Václav Vilém Werfel) 44, 47
Wybraniecki, Antoni 66

Z

Zaleska, Zofia z Rosengardtów 188
Zaleski, Bohdan 60, 61, 156, 157, 188, 215–217
Zamoyska, Zofia 30, 35
Zamoyski, Andrzej 30, 35

Zboiński, Karol 65
Zboiński, Ksawery 65, 69
Zieliński, Tadeusz Andrzej 207
Ziemięcka, Eleonora z Gagatkiewiczów 34
Zbylitowski, Andrzej 31
Zubelewicz, Adam Ignacy 54, 55, 83

Ż

Żmudziński, Tadeusz — 13
Żochowska, Seweryna — cf.: Pruszkowa, Seweryna
z Żochowskich
Żywny, Wojciech (Adalbert, Vojtěch Živný) 30, 44, 45, 47,
185, 195