

Karol Samsel
Wydział Polonistyki, Uniwersytet Warszawski

Literackość korespondencji Fryderyka Chopina

1. Zamiast wstępu. Między Skwarczyńską a Przybylskim

Zacznijmy – od cytatu. „Listy Szopena z punktu widzenia estetyki listu stoją bardzo nisko” [Skwarczyńska 2006: 83]. To pamiętne zdanie z *Teorii listu* Stefanii Skwarczyńskiej będzie (zapewne) powtarzane jeszcze wielokrotnie. Co nie jest tutaj bez znaczenia – „niesławna” opinia znakomitej przecież badaczki została sformułowana w odniesieniu do listów kompozytora adresowanych do Tytusa Woyciechowskiego, odnalezionych przez Skwarczyńską we lwowskiej prasie, konkretnie w „Lamusie” [Opieński 1910: 207-257]¹. Z jednej strony – dla usprawiedliwienia autorki należałoby zaznaczyć, że w 1937 roku, kiedy *Teoria listu* powstawała, całość Chopinowskiej korespondencji nie istniała w żadnej formie (jej wydanie nastąpiło dopiero w roku 1955 w PIW-owskim zbiorze i opracowaniu Bronisława Edwarda Sydowa). Z drugiej wszelako strony – jakim cudem nie przekonała Skwarczyńskiej o wysokiej jakości Chopinowskiej epistolografii... akurat korespondencja

1 Wybór zawiera listy z lat 1828-1831, a więc także korespondencję przywoływaną przeze mnie w kolejnym akapicie jako argument na rzecz artyzmu listowania Fryderyka Chopina.

z Woyciechowskim – aż skrząca się od literackości, będąca perłą korpusu epistolarnego kompozytora?

„Jaka szkoda, że ja zamiast listu sam się posłać nie mogę. Ty byś mię może nie chciał, ale ja Ciebie chcę i czekam z ogolonymi wąsami” [Chopin 2009: 372]² – notuje filuternie kompozytor na zwieńczenie listu do przyjaciela 5 czerwca 1830 roku. Dalej jest nie mniej „skrząco”: „Nie chcę od Ciebie niczego, nawet uściśnięcia ręki, już na wieki obrzydłeś mi, poczwaro piekielna. Daj buzi” [Chopin 2009: 378]; a oto fragment z 21 sierpnia tego samego roku, czy z 10 dni później: „[...] mam wstążeczkę, napisz do mnie, ja się znów za tydzień z Tobą popieszczę” [Chopin 2009: 387] – i wreszcie już z września, w formie fantastycznego podpisu: „F. Chopin na zawsze amator Hypokryzji personificznej”, po zmysłowo-żartobliwej deklaracji złożonej Woyciechowskiemu i igraszce konwencją „zakazanej miłości”, że „dziś Ci się śnić będę, że mnie całujesz! Muszę ci oddać za szkaradny sen, jakiś mi dziś w nocy sprowadził” [Chopin 2009: 392].

Pozostawmy już Skwarczyńską w spokoju, nawet jeśli jej opinia razi nas po dziś dzień niezrozumiałością, pomimo pewnych możliwych usprawiedliwień, niewystarczających jednak w perspektywie tych akurat nielicznych prób epistolarnych, do których w latach 30. XIX wieku badaczka mogła istotnie uzyskiwać dostęp (sięgała po korespondencję Chopina do Woyciechowskiego, to zaś w wymiarze epoki było **co najmniej** artystycznie nienaganne). O wiele więcej refleksji dzisiaj wywoływać powinien w mojej opinii wstęp Ryszarda Przybylskiego do pierwszego tomu korespondencji kompozytora z 2009 roku – znakomity jako esej, czy jednak w swojej stylistycznej perfekcji nieutralający pewnych zgubnych lekturowych nawyków, a nawet dość powierzchownych stylów czytania Chopina? Będzie to oczywiście u Przybylskiego odczytywanie listu kompozytora jako tekstu artystycznego, bo owszem, pogląd Skwarczyńskiej szczęśliwie zostaje już w XXI wieku całkowicie przewycięzony, niemniej jednak – uściślając – będzie to raczej

- 2 Po latach Chopin wykorzysta ten sam motyw w korespondencji do Wojciecha Grzymały adresowanej z Marsylii 27 marca 1839 roku: „Tam zapewne cię uściśkamy, nie listownie, ale wąsato, jeżeli twoje wąsy moich faworytów losu nie doznały” [Chopin 2017: 833].

odczytywanie tekstu wyzbytego literackości, raczej nieliterackiego w tzw. horyzoncie stylu – niż literackiego, literackością grającego.

Przybylski pisze (dość ryzykownie, nawet jak na esej):

Język tych listów jest tylko pozornie tekstem pisanym. W gruncie rzeczy mamy tu do czynienia z potocznym językiem mówionym. Kiedy więc pisał list, „mówił”. Tego nie sposób nie zauważyć. [...] Używał [...] języka, którego główną funkcją jest obsługiwanie życia. [Przybylski 2009: 14]

List Chopina jako nieliterackie narzędzie obsługiwanie osobistego życia? I tylko tyle w aspekcie dyskusji o obranej strategii epistolarnej świadomego mimo wszystko tekstualnie kompozytora? Oczywiście, nie chodzi mi o to, aby przystąpić do pracy nad Chopinowskimi listownikami, by poszukiwać w nich określonych wyznaczników skomplikowanych procesów autokreacji. Jednakże sam Przybylski przyznaje, że Chopin zawiera w listach tzw. obraz siebie, gdyż „jakby nie biadolić”, „mamy tu do czynienia z najbardziej wiarygodnym obrazem myśli Chopina, z autentycznym *Selbstdarstellung*” [Przybylski 2009: 14] – przyznaje filozoficznie eseista-badacz. Jeżeli zaś jest tu obraz siebie, to może i – wywoływane z tego obrazu i na jego podstawie – tzw. techniki Siebie (jak by je określił Michael Foucault)? Wraz z nimi zaś do listów Chopina powróciłaby mimo wszystko odepchnięta literackość?

Autor wstępu do nowego wydania korespondencji kompozytora podobną możliwość zdecydowanie wyklucza. W imię wykreowanej przez siebie w eseju do edycji listów apologii Chopina wolnego od wszelkich uwarunkowań literatury (wolność od literatury wydaje się tu pochodną geniuszu opowiadającego się po stronie życia, nawet jeśli owo życie miałoby być wyłącznie „powszednią egzystencją” [Przybylski 2009: 14]) pisze:

Listy Chopina nie są [...] zbiorem tekstów literackich, chociaż należą do arcydzieł literatury polskiej. To jest paradoks, ale w tym wypadku prawdę można wyrazić tylko w ten sposób. [...] Jego listy nie odsyłają czytelnika do typowo literackiej „propozycji świata”. [Przybylski 2009: 14]

2. Estetyka kreacji

Nie kwestionuję faktu, że poszukiwanie Chopinowskiej wykładni kreacji epistolarnej może okazać się na wielu polach kłopotliwe. Moim zdaniem nie ulega również wątpliwości, że rozważania nad literackością oraz kreacyjnością tej korespondencji należałoby prowadzić nad wyraz ostrożnie, zwłaszcza jeśli chciałoby się wyłonić tej literackości i kreacyjności wyznaczniki. Chopin świadomie buduje list estetycznie ukierunkowany, realizuje dość określoną estetykę kreacji, zarazem jednakowoż – zaciera ślady swojej autokreacyjności, przykrywa ją wszechobecną w korespondencji ironiczną swadą, a także urokliwym, burszowo-zaczępnym humorem. Pod tym względem cechuje jego epistolografię spore, nieprawdopodobne wręcz zagęszczenie detalu obserwatorskiego, kolejnych oglądanych oraz wizytowanych koncertów, oper, salonów, do tego mnogość nazwisk większych i pomniejszych, szaraczków, a także bywalców towarzystwa. Wszystko to nasycza przekaz specyficznie pojętym hermetyzmem, sugeruje przebywanie nadawcy tych listów – niemal nieprzerwanie, od rana do wieczora, dzień po dniu, tydzień po tygodniu – po pierwsze, w kręgu muzycznych fascynacji i zainteresowań, po drugie, w ściśle zamkniętym gronie specyficznego artystowskiego środowiska, któremu Chopin powierzachownie, choć nie bez sympatii się przygląda – aczkolwiek lepsze byłoby tu określenie: które omiata wzrokiem.

Omiata wzrokiem – bo salonowe uniwersum tych listów, zwłaszcza z początku lat 30. XIX wieku, pozostaje uniwersum migotliwym ze względu na gęstość oraz pobieżność spojrzenia nadawcy listów (swoistą wdzięczną „lekkość” – bo jest w tym niezaangażowaniu Chopina w świat ludzkich namiętności pewien urok). Zarazem – stłoczenie oraz spiętrzenie takich niezobowiązujących ujęć, wprowadzanie kolejnych na poły anonimowych, „muśniętych” ledwie opisem osób lub nawet pozbawionych i tego: pozwolenie im na „przemknięcie” tylko przez list bez rysu jakiegokolwiek próby portretu – dodaje całości ujęcia już nie tyle zwykłej, nasuwającej na myśl impresjonizm obrazowania, migotliwości, ile wręcz panoptykności. W tym właśnie tkwi istotne dla mnie pod pewnymi względami podobieństwo między listami Chopina a gawędami

Henryka Rzewuskiego. Zwłaszcza – raz jeszcze podkreślmy – listami dwudziesto-, dwudziestokilkulatka z początku lat 30. XIX wieku.

Łączy tę grupę korespondencji kompozytora oraz *Pamiętki Soplicy* nie tylko wspomniany detal obserwatorski, lecz również (przede wszystkim) to, co zostaje przez niego wywołane: efekt, wrażenie pewnego „kosmosu ludzkiego” – sugestywne zarówno w wypadku Rzewuskiego, jak i Chopina. Z jednej strony – mnogość nazwisk, funkcji, rodowodów oddaje naturę „kosmosu szlacheckiego” (który dobrze charakteryzowała Maria Żmigrodzka w studium *Karmazyn, palestrant, wiek XIX* [Żmigrodzka 2002: 327 i n.]), z drugiej strony – rozległy krąg artystowskich i nieartystowskich znajomych, sympatyków, klakierów, petentów, odbiorców sztuki, melomanów, solistów, instrumentalistów – nie tylko daje dobre pojęcie o naturze paryskiego salonu muzycznego lat 30. XIX wieku, lecz także pokazuje, dzięki intensywności swojego ujęcia, kosmos grupy połączonej wspólnym, artystycznym interesem. W listach Chopina fundament wyżej przedstawionej wspólnoty stanowi muzyka, w gawędach *Soplicy* tworzonych przez Rzewuskiego fundamentem od początku jest człowiek, gwarant nienaruszalności swojej formacji, osławiony książę Radziwiłł Panie Kochanku.

Cechy swady epistolarnej Chopina (wymienione burszowość, zaczepność, ironiczność) nasuwają myśl, że chodzi o swadę gawędową. Problem w tym, że list nie jest gawędą – że Chopin nie udziela dyspozycji do opowiadania żadnemu ze swoich epistolarnych wcieleń, żadnego też opowiadającego wcielenia, wyposażonego w indywidualny językowy obraz świata, de facto tu nie kreuje; tak zaś czynił Rzewuski wobec Seweryna *Soplicy*, dzięki czemu uzyskiwał najważniejszy być może artystyczny efekt swojej gawędy. Co do tego, że właśnie kreacja *Soplicy* jest głównym źródłem artyzmu *Pamiętek...*, nie ma wątpliwości m.in. Paweł Dudziak³. Tymczasem – estetyzmu kreacji, nawet jeżeli istotnie

3 „Nie ma nagiej twarzy Henryka Rzewuskiego, w którą tak bardzo wierzyli badacze jego twórczości. Rzewuski pozbył się jej, kiedy zdecydował się poddać przeznaczeniu swojego życia – namiętności pisania. [...] Dlaczego [więc – K.S.] pseudonim? Bo «gdyby [...] występował tylko w swoim imieniu, nie mógłby niczego ofiarować innym»” [Dudziak 2004: 85]. Warto skontrastować punkt, w którym znajdują się współczesne badania nad Rzewuskim (rekapitulowane

Chopin nie „trzyma w odwodzie” żadnego ze swoich epistolarnych alter ego, jak czynił to Rzewuski, nie można odmówić – nawet jemu. Choćby list do Jana Matuszyńskiego wysłany z Wiednia 24 listopada 1830 roku wskazywałby, że (lotna i błyskotliwa) autokreacja nie jest mu bynajmniej nieznaną. Jak wcześniej w listach do Woyciechowskiego, także tu kompozytor popuszcza wodze fantazji, gdy przychodzi do wspomnienia korespondentowi opieszałości w listowaniu. Końcowy efekt imponuje jakością wykonania, epistolarny dowcip zostaje przez Chopina znakomicie zrealizowany i biegle poprowadzony w kierunku soczystej, anegdotycznej mikronarracji z eksplodującą humorem puentą: „z mojej gliny chyba domek dla kotki zrobić”. Chopinowi chodzi oczywiście o „glinę” – biblijną.

Z gry konwencją miłości zakazanej w listach do Woyciechowskiego przechodzi kompozytor w listach do Matuszyńskiego w nowe (w skali całej jego korespondencji do męskich adresatów) zabawy: „scenami zazdrości”, konwencją ich urządzania, przeprowadzania – które wywołują szeregi *qui pro quo* wręcz na miarę Fredrowskich komedii:

Eskulapie, jeżeliś nie pisał listu do mnie, to niech cię diabli porwą, niechaj w Radom piorun trzaśnie, niech ci się guzik od czapki urwie! – W Pradze dałem rozkaz, żeby mi wszystkie listy do Wiednia odesłano, tu jeszcze żadnych nie ma. – Czy ci co deszcz nie szkodził? Przeczuję, żeś odchorował. Na miłość boską, nie brawuj, bośmy z jednakiej glinki, a wiesz, ile

przez Pawła Dudziaka) z aktualnym stanem badań nad literackością korespondencji Chopina, tym bardziej, że zarówno w przypadku pseudonimowanych gawęd tego pierwszego, jak i stylizowanych listów tego drugiego podstawową funkcję wyrazu artystycznego przejmują oralność spiswanego wypowiedzenia. Czy (najkrócej mówiąc) będzie można powiedzieć kiedyś o Chopinie piszącym to, co Dudziak mógł w 2004 roku powiedzieć o Rzewuskim: że nie ma jego nagiej twarzy, w którą tak bardzo wierzyli badacze jego twórczości (do nich zapewne współcześnie zaliczylibyśmy Przybylskiego)? Czy kiedykolwiek zbadamy do tego stopnia estetykę kreacji Chopinowskiego listu, że – podążając za strategiami epistolarnymi Chopina – będziemy mogli powiedzieć: „gdyby [...] występował tylko w swoim imieniu, nie mógłby niczego ofiarować innym”? Czy wręcz przeciwnie – lekcja czytania tego rodzaju pozostanie w stosunku do listów Chopina na zawsze nieopartą na treści tekstu spekulacją?

razy się ja już rozlaził. – Moja glina teraz na ten deszcz się nie rozpuści, w środku jest 90 Stop. Reomura. Można – ach nie, nie można – z mojej gliny chyba domek dla kotki zrobić. – Ach, ty chyclu! – Byłeś w teatrze! – Lorynetowałeś – mizdrzyłeś się do innych! – strzelałeś oczyma po szlif... Jeżeli tak, to niech cię Jasne pioruny zatrzasną, nie wartes mego przywiązania. [Chopin 2009: 440]

Co do klimatu rodem z Fredry, złośliwość oraz celność uprawianego przez Chopina komizmu kojarzy się właśnie z dosadnością najbardziej charakterystycznych (i najbardziej dwuznacznych) Fredrowskich bohaterów w typie Jowialskiego, o którym Wiktor Weintraub wspomniał nawet, że w swoim obscenicznym „lunetowaniu” wnuczki Heleny z Ludmirem przez szparę w drzwiach przypomina on męską Quartillę – kapłankę Priapa z *Satyriconu*. Oto jak opisuje Chopin „starą niemiecką Contessę” nieudolnie usiłującą naśladować kroki polskiego mazura: „[...] z głową sztywnie do tancerza zwróconą tak, że aż kości od szyi, gdzie która mogła, wylazły, dziwne jakieś walcowe pas długimi a chudymi **mamrotala** nogami” [Chopin 2009: 455]. Jest także w Chopinie coś z urokliwego, kosmopolitycznego fałszu Papkina z *Zemsty*, kiedy o odnajmujących jego lokum Anglikach, za których sprawą wywędrował na wyższe piętro swego wiedeńskiego mieszkania, pisze z nieskrywana, szelmowską satysfakcją: „Jak mi tu dobrze w pokoju! Naprzeciwko dach, a na dole pigmeje. Jestem wyższy od nich!” [Chopin 2009: 454].

Podobnie jak Fredro grywa także Chopin chwytami zamiany ról i ironizuje na temat stereotypów płci. Damskiemu sekutnictwu przeciwstawia dla przykładu męską nieruchawość, jak w opisie wyprawy drezdeńską lektyką („miałem wielką ochotę wybić dno, ale dałem pokój” [Chopin 2009: 430]) na wieczorek muzyczny Ludwiga Krejssiga. Zaraz po dotarciu na wydarzenie i jego otwarciu do wtóru dźwiękom opery komicznej Daniela Auber’a *Fra Diavolo* ruszają... druty dziewiarskie, albowiem – jak zawiadamiają nas o tym edytorzy *Korespondencji Fryderyka Chopina* – „w niemieckich kręgach muzycznych istniał w owym czasie zwyczaj robienia na drutach przez damy podczas koncertów” [Helman, Skowron,

Wróblewska-Straus 2009: 432]. A oto jak z tą szalenie irytującą dla melomana sytuacją, za pomocą komediowego obrazka wojny, monachomachii damsko-męskiej, rozprawia się sam Chopin:

Nie tyle brylanty, jakie je zdobyły, ile druty mi w oczach migwały. Bez żartów, liczba dam i drutów była tak wielką, że można się było obawiać jakiego przeciwko mężczyznom powstania, które chyba okularami i łysinami przyszłoby zwalczyć, szkieł bowiem mnóstwo, a coraz to goła skóra. [Chopin 2009: 430]

„*Ipsissima verba Chopini*”, czyli – w swobodnym tłumaczeniu – słowa Chopina z najgłębszych pokładów jego świadomości – tak orzeka o listach kompozytora Przybylski, wskazując, że stanowią one esencję Chopinowskiego indywidualium: jego „myśli umęczonej przez młyn życia, przez dzieje, przez gniew, przez rozpacz” [Przybylski 2009: 14]. Zauważmy, że opinia tego rodzaju wpisuje się w tendencję szerszą, reprezentuje określony typ historycznoliterackiego komentarza, za to samo bowiem, tzn. za krystaliczną czystość i wyrazistą reprezentacyjność, a nawet za symboliczność swego językowego obrazu świata, chwalony był Fredro już ponad wiek temu – w przedmowie do pierwszego pełnego wydania *Trzy po trzy* z 1917 roku. Poza wskazaniem na narodową uniwersalność pisarstwa autora *Zemsty* niemal wszystko w poniższym cytacie dałoby się odnieść do Chopina, on bowiem również w opinii Przybylskiego z 2009 roku, podobnie jak Fredro w opinii Grzymała-Siedleckiego z 1917 roku, odpowiada za stworzenie pewnego destylatu stylu pisanego, wyjątkowego, bo formułowanego na granicy mowy i języka, na granicy zapisywanej oralności. Jak pisze Grzymała-Siedlecki (nie da się ukryć, że choć mówi o całości spuścizny komediopisarskiej Fredry, formułuje sądy głównie pod wpływem lektury kompletnego opracowania pamiętnika *Trzy po trzy*):

Cała łatwość, zdolność, a nieprzeuczoność polskiej natury, dar, impet, wynagradzający pracę i trudy, jasność, słoneczność, urodzajna bujność i taka krystalizacja duszy, że idzie od niej rześka woń, jak od dojrzewającego łąnu żyta: [...] to się odbija po stokrotnie z twórczością Fredry i wiąże go z duszą ojczystych pokoleń. [Grzymała-Siedlecki 1917: 350]

To właśnie w kontekście *Trzy po trzy* padają najważniejsze sądy interpretacyjne dotyczące związków pomiędzy historią powszechną oraz prywatną; to Fredro jako tych syntez bohater, ośrodek, centrum, a nawet wpływowy organizator interpretacyjnej wyobraźni formuje, jak można przypuszczać, najważniejsze gesty „prywatyzacji” wielkich historiozofii romantycznych. Według Doroty Siwickiej po pierwsze – „historia jest losem nie niosącym ani dramatyizmu, ani heroizmu”, po drugie z kolei – „w pamiętniku swym Fredro zdegradował ją do gry w kości. Oraz w ciuciubabkę [...], w której człowiek porusza się po omacku, chwytając w objęcia – jak popadnie – a to piec, a to panienkę” [Siwicka 1994: 225]. Czy nie w podobny sposób dałoby się odczytać Chopinowską anegdotę o francuskim kielbaśniku otwierającym w Wiedniu (mimo szemrania „tutecznych”) podwoje swojego rzeźnickiego przybytku? Wiele w tej zasłyszanej przez Chopina opowieści podobieństw do „kosmopolitycznych” anegdot z *Trzy po trzy*: „o lekarzu wojskowym Larrey de Tamor, o francuskim plebanie z Perthes” [Czajkowska 1987: 14]. Bez cienia przesady można by zaryzykować stwierdzenie, że „Chopin epistolarny” posiada iście „fredrowskie” ucho do jaskrawych, wielkomięjskich opowieści z drugim dnem. „Fredrowskie” – ujmę rzecz w jaskrawą metaforę – a więc po kądzieli z *Trzy po trzy* i jego sposobem opowiadania („casual, colloquial and easy” – jak mówił o nim Weintraub [1953: 547]):

Przyjechał tu Francuz kielbaśnik, pełno ludzi przed jego sklepem eleganckim się zbiera już od miesiąca, zawsze coś nowego upatrzą do tego Francuza; – jedni myślą, że to są skutki rewolucji Francuskiej, i miłosiernie patrzą na kiszki wywieszane na obrusach, – drudzy się gniewają, że Francuzowi rebeliantowi wolno było założyć sklep z szynkami, kiedy oni sami dosyć świń w własnym Kraju mają. – Gdzie się ruszysz, o Francuzie mowa, – i bać się, że jeźeliby coś być miało, żeby się od Francuza nie zaczęło. [Chopin 2009: 464-465]

Istnieje również pewne podobieństwo w strategii Chopina i Fredry co do lokalizacji bajki/anegdoty w funkcji tekstu w tekście, tak jak przykładowo ma to miejsce w finale *Pana Jowialskiego*, wieńczącego bajką protagonisty o czyżyku i ziębie. Co prawda,

autor *Ślubów panięskich* posługuje się bajką (typowo) paraboliczną, a Chopin – sfabulizowaną anegdotą środowiskową, ale sam mechanizm wypełniania „tekstu w tekście”, realizowany tutaj najpewniej dla uzyskiwania wartkości opisu i spluralizowanego stylu wypowiedzi, pozostaje ten sam. W liście z 14 maja 1831 roku kompozytor opowiada swojej rodzinie bajkową anegdotę o fraku wywołującym deszcz z powodu wszytego do jego wnętrza afisza [Chopin 2009: 490-491].

Co tu szczególnie istotne, Chopin poznaje specyfikę Fredrowskiej komedii, i to na długo przed ukształtowaniem się ostatecznego rysu indywidualnego jego korespondencji (za moment ostatecznej indywidualizacji stylu epistolarnego autora *Etiudy rewolucyjnej* można by uznać przełom lat 1829 i 1830). W liście do Woyciechowskiego, pisany jeszcze z Warszawy 27 grudnia 1828 roku, kompozytor wspomina o wystawianym w stołecznym Teatrze Polskim (od premiery w 1821 roku) *Panu Geldhabie*. Z lapidarnego, notatkowo sformułowanego komunikatu można wyciągnąć ostrożny wniosek, że Chopin mógł tamtego grudniowego dnia istotnie spektakl obejrzeć: „Wczoraj rozpoczął się Teatr Polski *Preciozą*, a Francuski przez *Rataplan*. Dziś *Geldhab*, jutro *Ślusarz*” [Chopin 2009: 259]. Kto by pomyślał, że autora *Geldhaba* (oko w oko) napotka kompozytor trzy lata później w Wiedniu, przyczyni się zaś do ich zejścia tzw. *Gesundheistpass* – paszport zdrowotny, który należało wyrobić przed opuszczeniem granic Austrii:

Ciesz się, że przynajmniej chodząc po tych dykasteryjnych schodach, mieliśmy dobrą kompanię, bo jeżeli po dobrej minie, pięknej mowie i paszporcie sądzić, to właśnie Aleksander Fredro wraz z nami, za podobnym paszportem chodził. [Chopin 2009: 507]

Jakiego *Pana Geldhaba* ujrzał Chopin pod koniec roku 1828 w przedpowstaniowej jeszcze Warszawie? Niewątpliwie – niezależnie od wymiarów realizacji scenicznej – był to *Pan Geldhab* utrzymujący całą organiczną wielość stylów Fredrowskiej komedii (zaś „wielostylowość tekstu komedii Fredry powstaje przede wszystkim w wyniku działania funkcji charakteryzacji

i indywidualizacji językowej” – jak pisze Teresa Skubalanka [1977: 134-135]). Tę właśnie organiczną wielość stylów, wraz z czymś, co badaczka określa mianem wykorzystywania przez Fredrę potencjału „komizmu immanentnego języka” [Skubalanka 1977: 131], mógł Chopin przenosić do wnętrza swoich listów⁴.

3. Wobec autotematyzmu, względem autokreacji

Stosunek Chopina do autotematyzmu jest skomplikowany: głęboki – zdradzałby określone twórcze, literackie zaangażowanie kompozytora; powierzchowny z kolei – nakazywałby, być może, konieczność sformułowania zastrzeżenia co do jakości stylu tej autotematycznej korespondencji (autotematyzm przeważnie denotuje sposób myślenia o dziele, który powinien rezonować na ton jego całości). Chopin w swych autotematycznych passusach nigdy nie decydował się na literacką głębię (o jego stosunku do pisania świadczyć mogłaby scena odnalezienia rękopisu własnych

- 4 Rozpatrywany tu przypadek możliwego oddziaływania inscenizacji *Pana Geldhaba* na sposób uprawiania przez Chopina korespondencji wpisuje się w krąg rzadko podejmowanych przez badaczy twórczości kompozytora zagadnień, a mianowicie wpływu doświadczeń kulturalnych jego młodości nie tylko na Chopinowskie piarstwo, ale także muzykę. Przykład: Chopin znał dramaturgię Eugène'a Scribe'a, również w latach młodości, 20 sierpnia 1830 roku widział w warszawskim Teatrze Rozmaitości *Les premières amours ou les souvenirs d'enfance* (*Pierwszą miłość, czyli wspomnienia młodości*), jak zaświadcza w liście do Tytusa Woyciechowskiego spisywanym dzień później [zob. Chopin 2009: 378]. Warto wspomnieć, że Scribe był znany w Warszawie również z innej, dosyć kontrowersyjnej jednoaktówki, *Odwiedziny w Bedlam, czyli szpital wariatów*. W „Gazecie Warszawskiej” (1822, 1 stycznia) esencjonalne omówienie *Odwiedziny w Bedlam...* sąsiaduje z popremierową recenzją *Pana Geldhaba*. Autor tekstu zwraca uwagę na ryzykowne rozwiązanie sceniczne spektaklu, które może nasuwać skojarzenia z późniejszymi eksperymentami kompozytorskimi Chopina. Pisze, że „sztuka ta przeplatana jest rozmaitemi śpiewkami; godzi się atoli uczynić uwagę, że niebardzo jest stosownie słyszeć Anglików śpiewających Polskie Mazurki, Krakowiaki i dumki. Śpiewki te narodowe są zupełnie obcemi i niestosownemi w Anglii, i z tego względu każdy Anglik aktorów udających wariatów za prawdziwych szaleńców bardzo naturalnie mógłby poczytać” [T. 1822: 7]. Godne zauważenia jest to, że „śpiewanie” mazurków, krakowiaków czy dumek ma być w oczach cudzoziemca – przynajmniej w przekonaniu komentatora „Gazety Warszawskiej” – oznaką szaleństwa. Nie ma oczywiście dowodów, ażeby Chopin, przebywając w Warszawie, *Odwiedziny w Bedlam...* kiedykolwiek zobaczył [zob. T. 1822: 7].

Wariacji B-dur op. 2 w wiedeńskiej Bibliotece Cesarskiej)⁵, mimo wszystko jeśli już zdecydował się na pewne autotematyczne wtręty, stanowiły one przeważnie ozdobę jego korespondencji, formę urzekającego, bo dekorującego całość – drobiazgu. Przykładowo okołołożonarodzeniowy list do Jana Matuszyńskiego z roku 1830 zapisuje, „zagryzając w szlafroku pierścionek” [Chopin 2009: 461] od Konstancji Gładkowskiej, o czym, rzecz oczywista, nie omieszka powiadomić adresata już u szczytu listu – w jego nagłówku.

Szkopuł w tym, że pierścionek Gładkowskiej funkcjonuje nie tylko jako talizman pomocny w zapisywaniu listów, jest bowiem równie skuteczny w ich odczytywaniu: „Pokoju nie mam, chyba, jak sobie wszystkie wasze wydobędę listy, otworzę widok Króla Zyg.: na pierścionek spojrzę” [Chopin 2009: 461] – stwierdza kompozytor w tym samym liście. Gest zatem „gryzienia pierścionka” jest pod każdym względem prozaicznym, nerwowym odruchem, a nie elementem epistolarnej autokreacji; Chopinowski autotematyzm zresztą jest pod każdym względem i w każdym okresie spisywania korespondencji wyzbyty autokreacji. Kompozytor preferuje tu rozwiązania konwencjonalne i w ramach konwencji listy od bliższych (je zwłaszcza) charakterystycznie (ale i dość powściągliwie) animizuje – „Wasze listy kłują i ogromną pieczęć zdrowia kładą” [Chopin 2009: 508] bądź też: „Idę spać z waszymi listami w rękę. Toteż nawet we śnie was tylko widzę” [Chopin 2009: 454-455]⁶.

Kiedy więc konwencjonalny autotematyzm, tzn. autotematyzm bez autokreacji, charakterystyczny dla korespondencji Chopina z przełomu lat 20. i 30. XIX wieku, wygasa, przybiera na sile jego

5 „[...] wystawcie sobie moje zdziwienie, gdy pomiędzy nowszymi rękopismami widzę książkę w futerale z napisem Chopin. Coś to dosyć grubego i w ładnej oprawie. Myślę sobie, nigdy jeszcze o innym Chopinie nie słyszał. Był jeden Champain, – a więc myślałem, że to może jego nazwisko przekręcone lub coś podobnego. Kandler wyjmuje, patrzę moja ręka, – a to Haslinger rękopism moich *Wariacji* oddał do biblioteki. Myślę sobie: d... macie co chować” [Chopin 2009: 490].

6 W późnych listach Chopina autotematyzm powraca sporadycznie, i na prawach wyjątku, jeżeli zaś już się uobecnia, to nade wszystko w listach do George Sand, przykładowo w ironiczno-grzecznościowej formule z korespondencji na koniec roku 1846: „Ten list powinien dojść do rąk Pani in sam dzień Nowego Roku razem z tradycyjnymi cukierkami, *stracchino* i *coldcreamem de Mme de Bonne Chose*” [Chopin 1955: 182].

autokreowanie, nader konsekwentne, spełniające wręcz względem Chopina funkcję stałą, opisową w rysie jego psychologicznego autoportretu, odczucia siebie (*Selbstempfindung*) i własnego nastroju emocjonalnego. I tak najwymowniejszy może opis samego siebie, przykuwający już uwagę Przybylskiego [2009: 22], sugestywny, to: „nie moja wina, że jak ten grzyb, podobny do **szampiniona**, co truje, jak go z ziemi odgrzebiejesz i posmakujesz, wzięwszy za co innego” [Chopin 2017: 804]. Chopin zwraca się tymi słowami w 1839 roku do Juliana Fontany. Sformułowanie zyskuje nieoczekiwane uwypuklenie, a właściwie – aktualizację, zaledwie rok później w zwrocie George Sand napisanym w odniesieniu do męża, dość brutalnie trawestującym jego niedawny epistolarny autoportret: „Nie zależy mi na tym, żeby jedyny mąż, jakiego zdołałam zatrzymać, był jak przydeptana purchawka” [Chopin 2017: 850]. Skoro szampiniona zastępuje purchawka, to najpewniej zwierzenie, które dane było słyszeć Fontanie, wydarło się w swojej niezmienionej postaci z ust kompozytora w trakcie którejś z kłótni z Sand. Oznaczałoby to, że Chopin jest zadziwiająco wierny rysowi własnej autokreacji, sposobowi własnego autoportretowania, i w odróżnieniu np. od Zygmunta Krasieńskiego⁷ nie poszukuje nieustannie synonimów, hipostaz czy wręcz – kalk do stworzenia barwnych opisów własnego stanu.

Tak jak w latach 30. Woyciechowski, a sporadycznie też Matuśzyński, w latach 40. Fontana staje się najważniejszym z adresatów-odbiorców autorskich pierwiastków stylu epistolarnego Chopina; jego też Chopin uznaje za właściwego odbiorcę swoich rozmaitych zabiegów i „dowcipów” autokreacyjnych.

7 U Zygmunta Krasieńskiego, jak wyjaśnia to Marek Bieńczyk, dzieło (w rozumieniu dzieła epistolarnego) „nie może być traktowane jako proste odbicie wyobraźniowego doświadczenia”, gdyż „jest ono aktywnością, biorącą udział w tym doświadczeniu, nadającą mu kształt i przetwarzającą je – często po to, by doprowadzić do szczęśliwej równowagi, dzięki której możliwym się staje [...] «pełne zetknięcie z samym sobą»”. Całkowicie odwrotnie zatem aniżeli w przypadku epistolografii Chopina pojmowanej jako dzieło pozostające w pewnym stosunku do biografii, w przypadku epistolografii Krasieńskiego „biografia nie może [...] wyjaśnić dzieła, natomiast dzieło mogłoby, według znanego stwierdzenia Pouleta, przyczynić się do wyjaśnienia biografii” [Bieńczyk 1990: 14].

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, butów, kapeluszków, byfsztyków, naleśników itd.” [Chopin 2009: 392]

– orzeka kompozytor w liście do Woyciechowskiego z 4 września 1830 roku. W połowie czerwca 1841 roku, właśnie w liście do Fontany, dokładnie na ten sam (tak silnie kojarzący się m.in. z *biedermeieryzmem*)⁸ temat – Chopin już tylko bardzo zjadliwie ironizuje, choć – de facto – trudno dopatrywać się pierwiastka autokreacji w zapisywanej dla Fontany z pewnym manieryzmem liście zakupów. Czy jednak jest to manieryzm, czy nie ma w tym gestu ironicznej autokreacji? Chopina oczywiście nie da się przyłapać bezpośrednio na romantycznej parabazie – wyraził, szydzącym ujawnieniu własnej kreacyjnej obecności. Nie znaczy to jednak, że jej nie ma – nawet w takich *passusach*, jak lista zakupów dość beceremonialnie zlecona Fontanie – wysyłana zostaje oczywiście z Nohant:

Kupisz mi u Houbigant Chardin na Faub. St. Honoré mydło benjoin, 2 pary rękawiczek szwedzkich (znajdziesz gdzie w szafie starą na miarę), flakon patchouli, flakon bouquet de Chantilly. W Palais Royal, w galerii po stronie teatrów, prawie w środku, jest duży sklep galanterii (jak u nas mówią); ma dwa okna z wystawami rozmaitych szkatuł, figlów i nicości, świecących, eleganckich i drogich. Tam się spytano, czy nie mają

8 Istotne w aspekcie stylu korespondencji Chopina wydaje się przekonanie, że choć w muzyce przezwyciężenie *biedermeieryzmu* stanowiło naturalną konsekwencję rozwoju twórczego kompozytora, to w piśmarstwie epistolarnym nie tylko sam styl życia, lecz także *biedermeierowski* sposób jego opisu były integralnymi elementami estetyki kreacji literackiej – do samego końca. Obecność gestu zaniegowania i sprzeciwu wobec *biedermeieryzmu* w muzyce oraz niekonieczność jego zaistnienia w literaturze wiązały się z priorytetami Chopinowskiego artyzmu pojętego jako artystyczna indywidualność osobowości. Ta odzwierciedlać się miała w muzyce, nie w literaturze, i – jako taka – została osiągnięta, jak orzeka Jakub Puchalski, dość szybko, bo po wyjeździe kompozytora z Warszawy, porzuceniu „kanonu stylu *brillant*” i „rozpoczęciu pracy nad *Etiudami op. 10*” [zob. Puchalski 2015: 4].

rączki ze słoniowej kości do drapania sobie głowy. Musiałeś widzieć podobny figiel nieraz: mała rączka, zakrzywiona zwykłe, biała, na czarnym kijku osadzona. [Chopin 1955: 20-21]

W latach 40. XIX wieku autokreacja Chopina zyskuje na łagodności i... osobliwości. Ekstrawaganckie wygładzenia w wypowiedziach skierowanych do Fontany nasuwają skojarzenia ze strategiami pomniejszania, dyskwalifikacji siebie, pieśczołliwości wobec siebie, operują intrygującymi zestrojami klimatów litoty, eufemizmu czy hipokorystykum. Wywołuje to efekt mogący nasuwać skojarzenia z „wyreżyserowaną” intymnością listów Juliusza Słowackiego do matki, również przecież niepozbawionych pewnego „naturalizowanego” odcienia humoru⁹. W nocy z 9 na 10 sierpnia 1841 roku pianista (mówiąc zza „maski dziecka”, a zatem niczym Słowacki do matki – w podobnym tonie gry intymnością i poufnością) żegna się z Fontaną następująco:

Dziś dobrej nocy Ci życzę i niech Ci się nie śni jak Jasiowi, zem umarł, tylko niech Ci się śni, że się rodzę albo coś podobnego... W istocie teraz tak łagodny czynię się jak dziecko w pieluchach, i żeby mię kto na paskach chciał wodzić, bardzo bym się cieszył, nb. z bardzo dobrze owatowaną czapką na lepecie, bobym się – czuję – co moment potykał i przewracał. [Chopin 1955: 29]

- 9 „W liście z lutego 1834 roku Słowacki opisuje swoje zabawy z siostrzenicami Eglantyny [Pattey – K.S.], szczególnie z sześćioletnią Mathilde, którą nazywał swoją... żoną”, „pojawi się też czasem fantazjowanie na temat wspólnej [jego i jego matki – K.S.] przyszłości w egzotycznych realiach” [Calek 2019: 302, 305]. Na pograniczu autokreacji mogącej kojarzyć się z autokreacją egzystencjalną listów Juliusza Słowackiego i Zygmunta Krasińskiego znajduje się m.in. zeznanie poczynione Sand przez Chopina 5 grudnia 1844 roku. W konfesji – będącej osobliwą mieszaniną inteligencji, nadświadomości oraz autoironicznego dowcipu – kompozytor porównuje swoją konstytucję cielesną i „grubego synka” Auguste’a Franchomme’a, zaprzyjaźnionego wiolonczelisty: „Był różowy, świeży, ciepły i miał gołe nóżki. Ja byłem żółty, zwiędły, zmarnięty i miałem pod spodniami trzy warstwy flaneli”. Równie frapująca staje się kontynuacja tak sformułowanego zeznania, w którym to – czy nie na podobieństwo instrumentalizacji matki przez Słowackiego albo Potockiej przez Krasińskiego? – dochodzi do ujęcia Sand w ramy dość dwuznacznej (zwłaszcza w zaistniałym kontekście) synekdochy: „Obiecałem mu od Pani czekoladę. Obecnie Pani i czekolada są dla niego synonimami” [Chopin 1955: 117].

Jak w listach do Woyciechowskiego, tak w listach do Fontany Chopin pozostaje niedościgniony w zwieńczeniu korespondencji, przełamywaniu banalnego stylu pozdrowień. Wciąż (tak jak na przełomie lat 20. i 30. XIX wieku) daje się tutaj odczuć, autoironiczny, klimat burszowski:

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**. [Chopin 1955: 47]

„Nosiwo” to niejedyny przypadek inwencji neologicznej Chopina w latach 40., kompozytor ujawnia ją dalej, niemniej jednak – tylko w listach do wyróżnionych korespondentów, jako rodzaj poufnego, intymnego szyfru – w zdecydowanie odznaczającym się na tym tle liście Chopina do rodziny w Warszawie, pisany w Nohant w 1845 roku, „Barteczek” to „Bartolosko Antolosko” [Chopin 1955: 136, 139], do tego jest jeszcze „Izabelisko kochane”, „kochane Ludwiczysko”, są domowe zabawy słowem, nieuchronne po lekcjach polskiego, jak u Maurycego – „wziwzina”, „siuzam”, są wreszcie fajerwerki żywego humoru, przy jednoczesnej krytyce paryskich „spekulantów humoru ludzkiego” [Chopin 1955: 136, 140-141]. Bywa, że Chopin wysługuje się tutaj przysłowiami z tak zaawansowaną językową świadomością, że podobnej nie powstydzilby się Jowialski Fredry – więcej – że Jowialski Fredry uznałby Chopina za dziedzica własnych (tzn. Jowialskiego) praktyk – paremiologicznych, lub przynajmniej quasi-paremiologicznych, praktyk (obszar paremiologii staje się tu dziedziną poetyckiej komunikacji, rodzajem języka ezopowego w funkcji utajonego dialogu)¹⁰:

10 „Dowcipność w mniemaniu Pana Jowialskiego polega na tym, by szybko znaleźć przysłowie, powiedzonko, bajeczkę, odpowiednie do właśnie powstałej sytuacji czy wypowiedzianej przez kogoś kwestii. Jest więc umiejętnością reakcji na to, co się wydarza i zdolnością do formułowania czegoś w rodzaju błyskawicznego komentarza. Odpowiedniość wypowiedzianych słów do rzeczywistości bywa tu czasem dziwacznym skojarzeniem, gibkim skokiem, skrótem pokonującym odległą różnicę, by odnaleźć podobieństwo, np. wnuczki do osiołka, któremu w żłoby dano, bądź synowej do kota, który im starszy, tym ogon mu twardszy” [Siwicka 1995: 47-48].

Jestem zawsze jedną nogą u was – drugą 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* – ale ja się tego nie wstydzę; wszakże to u nas się ulęгло przysłowie, że „przez imaginację pojechał na koronację”, a ja prawdziwie ślepy Mazur [Chopin nawiązuje do znanego dawniej powiedzenia o „ślepych Mazurach spod ciemnej gwiazdy” – K.S.]. [Chopin 1955: 137]

4. Chopinowskie „uniezwyklenia” w korespondencji lat ostatnich

To oczywiście niejedyne przykłady literackości listów Chopina. Zresztą – jeżeli wrócić do samych źródeł tego pojęcia, definiujących je jako zespoły uniezwyklenia, ciągi chwytów udziwnienia¹¹, listy Chopina dobrze spełniać będą warunki podobnej eksplikacji, jako regularne, może nawet permanentne¹², demonstracje chwytów uniezwyklenia czy udziwnienia. Wyliczając kolejne cytaty ową uniezwyklającą literackość reprezentujące, pomyślny o nich jako o – specyficznym Chopinowskich – chwytach w obrębie materii tekstowej. Specyficznym Chopinowskich, zaznaczam, pod określonym względem, nie zaś *Ipsissima Chopini* w znaczeniu bardzo ogólnym, jak enigmatycznie – i chyba też nieco mętnie – mówił o nich Przybylski:

11 „Osobiście uważam, że udziwnienie występuje wszędzie tam, gdzie jest obraz”, „[...] celem obrazu nie jest ułatwienie nam zrozumienia przedmiotu, lecz wywołanie specyficznego sposobu percepcji tego przedmiotu, stworzenie jego «widzenia», a nie «poznawania»”, „[...] w *Dekameronie* na przykład spotykamy «wyskrobywanie beczki», «łapanie słowika», «wesołe ubijanie wełny»” [Szkłowski 2006: 105, 108.]

12 W znaczeniu, w jakim terminem *permanent* posłużył się Paul de Man mówiący o „permanentnej parabazie alegorii tropów” [de Man 2000: 274]. Nawiązując do „permanentnej demonstracji uniezwyklenia”, należy podkreślić, że ujęcie podobnego rodzaju nakazywałoby dostrzegać w korespondencji Chopina pewną dozę ekscentryzmu. By tego uniknąć, być może słuszniej byłoby przyjąć, że mówi się tutaj o regularnej, czy może konsekwentnej, demonstracji chwytu.

- A. „Miejmy nadzieję, że przed skończeniem żelaznej kolei jeszcze się zobaczymy i że się jeszcze Kalasanty będzie dra- pał, pokąsany przez roguety, których tu tego roku mniej, i hipoteza jest, że się przeszłego roku za bardzo Kalasantego objadły i pozdychały” [Chopin 1955: 144].
- B. „Jak tak dalej będzie, to moje utwory nie będą przypominały **świergotu żoła** ani nawet dźwięku **tluczonej porcelany**. Muszę się z tym pogodzić” [Chopin 1955: 163].
- C. „List Pani ubawił mnie. Znam wiele złych dni, ale co się tyczy Dobrych Dni [Bonjours], nie spotkałem nigdy żadnego oprócz wiecznego kandydata do Akademii p. Casimir Bonjour” [Chopin 1955: 186].
- D. „Wierzę, że powoli wszystko się ułoży, że wkrótce zamiast 9 otrzyma Pani 90 linijek i że szczęście babki będzie również szczęściem młodej matki. Obie będziecie uwielbiać małego aniołka, który przyjdzie na świat po to, by zaprowadzić ład w waszych sercach. Oto program na rok 1848” [Chopin 1955: 222].
- E. „Narodziny Pani córeczki sprawiły mi większą radość niż narodziny Republiki” [Chopin 1955: 233].
- F. „Ludność tutejsza jest brzydka – ale zdaje się pocziwa. Za to bydło jest piękne, choć wydaje się złośliwe; mleko, masło, jaja doskonałe” [Chopin 1955: 258].
- G. „Jesteśmy stare cymbały, na których czas i okoliczności swoje tryliki nieszczęśne powygrywały. Tak, stare cymbały, chociaż się będziesz bronił od tego towarzystwa. To nie ubliża piękności ani zacności: *la table d'harmonie* doskonała, tylko się struny pozrywały, niektóre kołki powyskakiwały. [...] Że Ciebie żółta febra, a mnie żółtaczka nie porwała, to niepojęta rzecz – bośmy obydwaj na te żółtka wystawieni byli” [Chopin 1955: 259-260].

H. „Tu tylko kuzyni i kuzynki wielkich familii i wielkich imion, o których na kontynencie nikt nie słyszał. Cała konwersacja genealogiczna zawsze; podobna do Ewangelii, co ten zrodził owego, a ów tamtego, a tamten innego, i tak dwie karty aż do Pana Jezusa” [Chopin 1955: 274].

Znamieniem zmiany tonu korespondencji (i jej dalszego uniezwyklenia) jest również istotne przesunięcie stylu anegdoty i dygresji. Dwudziestojednoletni Chopin snuł bajkowe opowieści w rodzaju tych o frakach wywołujących deszcz. Chopin trzydziestosześcioletni formułuje pociągające swą oryginalnością (mimo że kasandryczne) fantazje o operach, których chóry wypełniają automaty i androidy:

Ale *à propos* wynalazków, jeszcze o jednym, który więcej jest *de mon domaine*. Pan Faber w Londynie (profesor matematyki), mechanik, bardzo dowcipny wystawił automat, który nazwał **Eufonia**, który wymawia dosyć wyraźnie nie jedno ani dwa słowa, ale długie frazesa, i co większa, śpiewa arię jedną Haydena i *God save the Queen*. Dyrektorowie oper, gdyby mogli mieć dużo podobnych **androidów**, obeszliby się bez chórzystów, co drogo kosztują i ambarasu wiele robią. Dziwna rzecz, żeby przyjść do tego za pomocą *leviers, soufflets, soupapes, chainettes, tuyaux, ressorts* itd., itd. [Chopin 1955: 173]

Warto pamiętać o tym, że w swych najbardziej zaufanych listach (tych słanych do rodziny w Warszawie) Chopin lat ostatnich jest już daleki od cenzurowania się. Ślub Solange Dudevant z Auguste’em Clésingerem wyzwała w nim bezpośrednio na granicy obsceny. Dawny burszowski ton powraca, ale nietłumiony przekracza granicę dobrego oraz złego smaku. Nieoczekiwanie, dziwnym trafem, nawet ów pojedynczy wybryk epistolarny – z Chopinowską skłonnością do obsceniczności – nasunąć może skojarzenie literackie (już tu, swoją drogą, formułowane) – z Jowialskim, w swoim stosunku do wnuczki Heleny podobnie przekraczającym granicę (w opinii Weintrauba) jak Chopin w odniesieniu do swojej pasierbicy, świeżo poślubionej Solange.

Dla zobrazowania tej analogii poniżej zamieszczam zestawienie dwóch cytatów: z listu Chopina do rodziny w Warszawie napisanego 8 czerwca 1847 roku oraz *Komedii o „humorystach”*: „*Pan Jowialski*” Weintrauba.

Do rodziny w Warszawie, [Paryż], 8 czerwca [18]47

Na świecie paryskim także ten *mariage* niedobre wrażenie zrobił – bo statua jego, co na ekspozycji była, wystawia kobietę nagą w najindecentniejszej pozycji – tak że *pour motiver sa pose* trzeba jej było przypiąć węża do nogi – tak się wykręca, że aż strach. Jest to po prostu obstalowana statua przez Moselmana [...], wystawiająca jego *metresse*. [...] – Więc dziwią się ludzie, że młoda osoba, jak Sol, pasjonowała się do sztukmistrza, co takie dzieła *voluptyczne, pour ne pas dire* bezwstydnego, wystawia. Ale w sztuce nie ma wprawdzie nic bezwstydnego – i istotnie wypuczony brzuch i piersi bardzo pięknie modelowane – zaręczam, że na przyszłą ekspozycję publiczność będzie oglądać pod postacią nowej statuy brzuch i piersi żony jego. Delaroché wszędzie swojej żony nieboszczki malował – a ten będzie zadeczek Sol z marmuru białego skulptował – *il est de cette force*. [Chopin 1955: 204]

Komedia o „humorystach”: „*Pan Jowialski*”

Przebrany za sultana Ludmir wyraża życzenie pozostania sam na sam z jedną ze swych „żon”, Heleną, i każe reszcie towarzystwa wynosić się z salonu. W krótkiej wymianie zdań „na stronie” zdoła uspokoić Helenę: zdiera z siebie maskę Ignacego Kurka i nakłada inną, egzaltowanego młodziana sypiącego czolobitnościami, wyrażającego się górnolotnym językiem, jej językiem. Możemy zrozumieć zatem, że Helena zgadza się na to *tête à tête*. Ale przecież dla reszty towarzystwa jest ów przybysz ciągle jeszcze szewskim czeladnikiem, który aż za dobrze wszedł w swoją rolę i pokazał, iż potrafi zdobyć się na postępowanie bezceremonialne, grubiańskie. Nic dziwnego zatem, że perspektywa taka napęłnia obecnych przerażeniem. [...] Mimo to wszyscy wychodzą na rozkaz pana domu, który uważa podglądanie przez szparę, jak imć Kurek będzie się dobierał do

jego wnuczki, za źródło szczególnej uciechy: „Chodźmy i my teraz, a miejmy oko przy szparze. – Dawnom się tak nie śmiał”. W tym momencie staje się on niebezpiecznie bliski Quartilli, kapłance Priapa z *Satyriconu*, która zabawia się podglądaniem przez szparę, jak jej nieletnia Pannychis odgrywa z chłopcem Gitonem scenę nocy poślubnej. Oczywiście tonacja sceny w polskiej komedii jest mocno różna od tej, jaką znajdujemy w ocierającym się o pornografię rzymskim romansie. Jesteśmy wtajemniczeni w reguły gry i wiemy z góry, iż nic zdrożnego się nie stanie. Ale idzie tu przecież o teatr wyobraźni Pana Jowialskiego. Straszliwy dziadunio! [Weintraub 1979: 26-27]

Chopinowskie „uniezwyklenia” to specyficzny sposób dawania głosu skłonnościom językowym – dzięki przetwarzaniu ich w wyrafinowane gry stylistyczne. Finezja, polot, śmiałość wyobraźni są tu naturalną podstawą artykulacji zeznania autentycznego. Mówiąc krótko, im bardziej zależy Chopinowi na autentyzmie przekazu, tym bardziej wyostrza swą intencję stylistyczną (czerpiąc niewymuszenie z pokładów możliwości własnego idiomu), i nawet sięganie do stylu obsceny – bądź formy futurologicznej fantazji – nie jest tu wyrazem manieryzmu, lecz czegoś całkowicie odmiennego. W zderzeniu z epistolografią Krasińskiego oraz Słowackiego rzecz dałoby się ująć następująco: dzięki zachowywaniu dystansu do technik kreacyjnych Chopin osiąga efekt indywidualny i wyłączny na tle epoki, tzn. zastępuje epistolarną narrację „kreującą” tą „uniezwykającą”, osiagającą swe apogeum w korespondencji kompozytora lat ostatnich, szczególnie zaś – w listach do osób zaufanych, zapoznanych i bliskich (rodziny w Warszawie, Fontany, a nawet Sand czy Solange). I tak „kreującą” ironię zastępuje kompozytor – „uniezwykającym” sarkazmem; „kreujący” kontrast – „uniezwykającym” kontrapunktem; z kolei „kreujący” język symbolu oraz szyfru roztajemniczającego rzeczywistość – np. „uniezwykającym” kalamburem (zob. przykład C. ośmiopunktowego zestawienia zamieszczony na s. 56 niniejszego studium).

5. Gdy styl staje się strategią. Refleksja na zakończenie

Można przypuszczać, że gdy styl staje się strategią, nie pozostaje nic innego, jak tylko zawiesić klasyczne dyspozycje literaturoznawstwa oraz reprezentowanego przezeń dyskursu interpretacyjnego i sięgnąć po niekonwencjonalne metody analizy – „techniki Siebie” i „sobąpisanie” Michela Foucaulta i Andrzeja Markowskiego¹³, pojęcia idiomu egzystencji oraz idiomu świadomości Edwarda Saida [2008: 11 i n.]. Czy jednak, w istocie, przypadek Chopina metody podobnego rodzaju by obejmowały? Niezależnie od udzielonej odpowiedzi – w jego wypadku styl rzeczywiście strategią się staje, jednak nie w sposób ostentacyjny – obserwujemy w nim wyraźnie płynne przechodzenie do kolejnych struktur, przepływanie jednej reprezentacji w drugą, a zarazem (współgrającą z tym) obronę naturalnego toku wypowiedzi. Oznacza to m.in. uzgadnianie treści przekazu z temperamentem indywidualnym, efektowną impresyjność – brak parabazy, brak katabazy, nieobecność inwersji zdarzeń, motywów, stanów epistolarnego „Ja”.

„Używał języka, którego główną funkcją jest obsługiwanie życia”. Ten (przywoływany już) fragment z Przybylskiego do złudzenia (choć *à rebous*) przypomina język Kazimierza Cysewskiego piszącego o listach Cypriana Norwida, a także potrzebie ich całkiem nowego ujęcia – „w ich nieusługowej samoistności”¹⁴. Norwid Cysewskiego *versus* Chopin widziany oczami Przybylskiego reprezentują oczywiście antypody listowania, lecz, wbrew pierwszym intuicjom, antypody rozciągnięte na tej samej płaszczyźnie – literackość listów Norwida przejawia się w ich „nieusługowej samoistności”, literackość listów Chopina ujawnia się natomiast – w samoistności „języka obsługującego życie”. Obydwa bloki korespondencji cechowałaby równorzędność artystycznego przejawu, opinia zaś na temat tego, czy list „obsługuje” życie, czy może reprezentuje dumną „nieusługiwalność” listującego, to nade wszystko dywagacja, wewnętrzna dyskusja badaczy w obrębie

13 Tak Andrzej Markowski zdecydował się przełożyć Foucaultowską metaforę *écriture de soi* [Foucault 1999: 319; zob. Sendyka 2015: 251-287].

14 „Na listy Norwida chcę patrzeć <nieusługowo>», traktować je jako przekaz równoległy względem literatury ukierunkowanej autotelicznie” [Cysewski 1985-1986: 131, 133].

oceny jakości, realizowania się wymiaru danej literackości: listu Chopinowskiego lub listu Norwidowskiego.

Tu – jak sądzę – powinienem zaznaczyć dystans wobec opinii Przybylskiego. Dla niego „język obsługujący życie” jest z gruntu niesamoistny, literackość jest bowiem okowami, z których geniuszowi Chopina pozostaje się wyzwolić. Dla mnie tzw. język listu Chopinowskiego „obsługujący życie” to jego samoistna, wypracowana w izolowanych warunkach (uważam, że możemy je nazywać warsztatowymi) – istotnościowa – literacka cecha. Wyraża się ona w pochodzie „uniezwykłych”, budujących „drugą stronę tkaniny” tej korespondencji, tworzących poniekąd jej rewers. Wywróćmy tkaninę tej epistolografii na drugą stronę, a ujawnimy jej osobliwy, burszowski, czasem chłopięco-zaczepny, a czasem obsceniczny – a zatem literacki – sposób tkania. Za patronów Chopinowskiego sposobu odczuwania uznać wówczas będziemy mogli Fredrę albo Rzewuskiego, za antagonistów stylu kompozytora przyjdzie nam przyjąć całe kreacyjne listowanie polskiego romantyzmu – w tym także to najpowszechniej kojarzone przez amatorów epoki, a nawet przez laików, z Krasińskim oraz Słowackim.

Bibliografia

- Bieńczyk Marek (1990), *Wprowadzenie. Świadomość, podświadomość, dzieło*, w: tegoż, *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, IBL PAN, Warszawa, s. 12-15.
- Całek Anita (2019), *Między zależnością a autonomią – dojrzewanie Juliusza Słowackiego w świetle jego korespondencji z matką*, w: tejże, *Nowa teoria listu*, Księgarnia Akademicka, Kraków, s. 277-316.
- Chopin Fryderyk (1955), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, oprac. Bronisław Edward Sydow, red. Janusz Miketta, PIW, Warszawa.
- Chopin Fryderyk (2009), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816-1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Chopin Fryderyk (2017), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 2: 1838-1839, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa.
- Cysewski Kazimierz (1985-1986), *Uwagi o listach Cypriana Norwida*, „Studia Norwidiana”, nr 3-4, s. 131-152.

- Czajkowska Krystyna (1987), *Wstęp*, w: Aleksander Fredro, *Trzy po trzy*, oprac. i wstępem poprz. Krystyna Czajkowska, PIW, Warszawa, s. 5-21.
- Dudziak Paweł (2004), *Pan Soplica jako maska pseudonimu Henryka Rzewuskiego*, „Przestrzenie Teorii”, nr 3-4, s. 71-85.
- Foucault Michel (1999), *Sobąpisanie*, przeł. Michał Paweł Markowski, w: *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, wybrał i oprac. Tadeusz Komendant, przeł. Bogdan Banasiak, posł. Michał Paweł Markowski, Fundacja Aletheia, Warszawa, s. 303-319.
- Grzymała-Siedlecki Adam (1917), *Przedmowa do „Trzy po trzy” Aleksandra Fredry*, w: tegoż, *Ludzie i dzieła*, wybór Alicja Okońska, wstęp Julian Krzyżanowski, Wydawnictwo Literackie, Kraków, s. 349-379.
- Helman Zofia, Skowron Zbigniew, Wróblewska-Straus Hanna (2009), *Nota źródłowa do listu 72.*, w: Fryderyk Chopin, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816-1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 431-435.
- de Man Paul (2000), *Pojęcie ironii*, w: tegoż, *Ideologia estetyczna*, przeł. Artur Przybylski, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk, s. 252-281.
- Opiński Henryk, wstęp i przypisy (1910), *Fryderyk Chopin do Tytusa Woyciechowskiego*, „Lamus”, t. 2, z. 5, s. 207-257.
- Przybylski Ryszard (2009), *Mysli Chopina*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816-1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa, s. 13-24.
- Puchalski Jakub (2015), *Chopin symfonicznie. Dlaczego niemożliwe? / Chopin symphonically. Why is it impossible?*, „Quarta. Kwartalnik Polskiego Wydawnictwa Muzycznego”, nr 2 (25), s. 4-5.
- Said Edward (2008), *The Claims of Individuality*, w: tegoż, *Joseph Conrad and the Fiction of Autobiography*, Columbia University Press, New York, s. 3-28.
- Sendyka Roma (2015), *Sobąpisanie, ćwiczenia duchowe i Foucault jako parezjasta*, w: tejże, *Od kultury „Ja” do kultury „Siebie”. O zwrotnych formach w projektach tożsamościowych*, Universitas, Kraków, s. 251-287.
- Siwicka Dorota (1994), *Napoleon tyłem odwrócony*, w: *Księga w dwusetną rocznicę urodzin Aleksandra Fredry*, red. Jacek Kolbuszewski, Oddział Wrocławski PITK, Wrocław, s. 221-226.
- Siwicka Dorota (1995), *Śmiech jowialny*, „Teksty Drugie”, nr 6, s. 44-52.

- Skubalanka Teresa (1977), *Styl językowy komedii Aleksandra Fredry*, „Pamiętnik Literacki”, nr 2, s. 129-139.
- Skwarczyńska Stefania (2006), *Teoria listu*, na podstawie lwowskiego pierwodruku oprac. Elżbieta Feliksiak i Mariusz Leś, Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku, Białystok.
- Szklowski Wiktor Borisowicz (2006), *Sztuka jako chwyt*, przeł. Ryszard Łużny, w: *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. Anna Burzyńska, Michał Paweł Markowski, Znak, Kraków, s. 95-111.
- T. (1822), „Pan Geldhab”. „Odwiedziny w Bedlam”, „Gazeta Warszawska”, nr 1, s. 5-7.
- Weintraub Wiktor (1953), *Alexander Fredro and his antiromantic memoirs*, „American Slavic and East European Review”, vol. XII, nr 4, s. 535-548.
- Weintraub Wiktor (1979), *Komedia o „humorystach”*: „Pan Jowialski”, „Pamiętnik Literacki”, z. 4, s. 23-42.
- Żmigrodzka Maria (2002), *Karmazyn, palestrant, wiek XIX*, w: *też, Przez wieki idąca powieść. Wybór pism o literaturze XIX i XX wieku*, IBL PAN, Warszawa, s. 320-350.

Karol Samsel

The Literariness of Fryderyk Chopin's Correspondence

In some measure, in opposition to the contemporary studies on Chopin's letters emphasising their non-literary character, the aim of this study is to point at the multifaceted literariness of the correspondence of the author of the Revolutionary Etude. One of its crucial aspects would be the intertextual one: Chopin's letters constitute an intriguing community of style, including, above all, the schemes of Fredro-like comedy and Henryk Rzewuski's *gawęda szlachecka* (nobility tale). The idea of writing in the spirit of disciplined lightness, rigour of formulating thoughts in a casual, colloquial and easy manner, as Wiktor Weintraub put it, affects Chopin's planned skill of self-creation and autothematical procedures, always in similar styles that use humour for the purpose of making thing unusual, or even obscene. The arguments collected in the article force one to withdraw Ryszard Przybylski's conviction about Chopin's epistolography as representing the language "serving life" only outside of literature and literariness.

Keywords: Chopin; literariness; letters; Fredro; Rzewuski; autothematism; self-creation.

Karol Samsel – doktor habilitowany nauk humanistycznych, poeta, krytyk literacki, filozof. Adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu i kierownik Pracowni Historii Dramatu 1864-1939 Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, doktorant na Wydziale Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego oraz członek Polskiego Towarzystwa Conradowskiego. Od 2021 roku pełni funkcję zastępcy dyrektora Międzydziedzinowej Szkoły Doktorskiej Uniwersytetu Warszawskiego. Redaktor działu esejów i szkiców w kwartalniku literacko-kulturalnym „eleWator”. Wydał kilka tomów wierszy, ostatnio m.in. *Z domami ludzi* (2017), a także poematy *Autodafe 1-4* (2018-2021). Zajmuje się twórczością Cypriana Norwida i Josepha Conrada. W 2017 roku opublikował zbiór studiów pt. *Inwalida intencji. Studia o Norwidzie*.