

Aleksandra Świtka

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy

Ciało fortepianu – artykulacja doświadczenia cielesnego w korespondencji Fryderyka Chopina

*Chopin, wspaniały geniusz, jest nie tyle muzykiem, ile duszą,
co staje się wyczuwalna, a przeniknęłaby do słuchaczy dzięki
każdemu rodzajowi muzyki, nawet prostym akordom.*

Honoré de Balzac, Urszula Mirouët

Honoré de Balzac, niedługo po tym, jak wypuścił te słowa w świat, dopytywał w liście do George Sand: „Czy Chopin czytał, co napisałem o nim w *Ursule Mirouët*?” [cyt. za: Eigeldinger 2020: 279]. Kompozytor powodowany ciekawością mógł zajrzeć do powieści znajomego. Balzakowskie porównanie nie mogło go jednak zaskoczyć – powieliło bowiem motyw, który w recepcji Chopina zdążył się zadomowić już w latach 30. XIX wieku. W 1838 roku Heinrich Heine na łamach „Revue et Gazette Musicale de Paris” pisał, że palce polskiego pianisty „są jedynie sługami duszy” i to właśnie owa „dusza” oklaskiwana jest przez ludzi [cyt. za: Eigeldinger 2020: 129]. Zawsze nieco egzaltowany Wilhelm von Lenz, uczeń Chopina, po latach wspominał mistrza jako podobnego „do anioła i do czarodziejki” [cyt. za: Eigeldinger 2020: 121], a „duszą fortepianu” nazwał samą jego muzykę [cyt. za: Eigeldinger 2020: 127]. Metafora duszy nie wyczerpuje zbioru porównań i obrazów wykorzystywanych do opisu kompozytora, nazywanego również: sylfem, arielem, aniołem, bóstwem, poetą.

Powtarzające się w relacjach współczesnych eteryczne porównania złożyły się na wyjątkowo odcielesniony portret

Chopina – elitarnego muzyka salonów. Z pewnością także praktyka wykonawcza pianisty, stroniącego od wirtuozowskich popisów, pozwoliła odbiorcom przenieść uwagę z ciała wykonawcy na treść artystyczną. W opisach gry co rusz napotykaemy stwierdzenia pokrewne poetyckim obserwacjom Heinego – nawet Ignaz Moscheles, przedstawiciel niemieckiej szkoły pianistycznej, w pierw uznający, że muzyka Chopina jest „zbyt słodka, nie dość męska” [cyt. za: Zamojski 2010: 171], po wysłuchaniu go napisał, że jego palce przemykają po „dyletancko twardych modulacjach” jak „leciuchne stopy elfów” [Eigeldinger 2020: 194]. Dowodzi to, że uwagi na temat *stricte* technicznych aspektów wykonawstwa również czerpały z repertuaru poetyckich środków stylistycznych – osoba, gra i muzyka Chopina mieściły się w tych samych recepcyjnych kliszach.

Często eksponowana eteryczność czy wręcz przezroczystość, doskonale pasujące do wizerunku artysty, wiązały się jednak ze skrajnie somatycznymi objawami. Ujawniająca się w wyglądzie zewnętrznym gruźlica¹, którą obserwatorzy potraktowali jako metaforę, przez wiele lat utrudniała Chopinowi codzienne funkcjonowanie. Związane z chorobą doświadczenie cielesne, zmarginalizowane w relacjach współczesnych, wybrzmiało w korespondencji kompozytora, przekraczającej nierzadko „niedocieleśną” perspektywę romantyzmu. Twórca mazurków od najmłodszych lat wykazuje zainteresowanie ciałem, które zarówno w procesie wykonawczym, jak i doświadczeniu choroby nieustannie o sobie przypomina. Kompozytor uwikłany w bieg historii, ale też mocno skoncentrowany na codziennym przeżywaniu, w swoich poszukiwaniach odpowiedzi na fundamentalne pytania wielokrotnie przekracza schemat kartezjańskiego *cogito*, postrzegając „siebie” także przez pryzmat swej fizyczności. To, jak dużo uwagi poświęca ciału i jego dolegliwościom, pozwala stwierdzić, że choroba nie była dlań jedynie romantycznym dodatkiem do wizerunku, ale także istotnym

1 Przeprowadzone w 2014 roku oględziny serca Fryderyka Chopina wykazały, że bezpośrednią przyczyną śmierci było gruźlicze zapalenie osierdzia. Z największym prawdopodobieństwem kompozytor cierpiał na gruźlicę płuc, krtani i układu pokarmowego [zob. Witt i in. 2018].

komponentem podmiotowego „ja”, który do samego końca miał wpływ na jego twórcze losy i chociażby z tego względu w recepcji Chopina stanowi rozdział wart uzupełnienia.

1. „Chudy kieby pies”

„Szkoda tego chłopca, że ma tak niepokazną sylwetkę” – usłyszał z ust pewnej damy Romulad Hube, który podczas zagranicznego debiutu Chopina w teatrze dworskim w Wiedniu wcielił się w rolę jego „szpiega” i obserwował reakcje publiczności na występ [KFCh I 1829: 274]². Rozczarowanie wyglądem debutanta było ponoć najsurowszą z zasłyszanych opinii. Błahą naganę Chopin wziął za najlepszą recenzję i zadowolony powtórzył ją rodzinie [KFCh I 1829: 274]. Kompozytor musiał być przyzwyczajony do komentarzy na temat swojego wyglądu – chorobliwa szczupłość, którą dostrzegła wiedeńska słuchaczka, już w dzieciństwie stanowiła obiekt zainteresowania i troski. W najwcześniejszym zachowanym liście do rodziców Fryderyk, korzystający z uroków wiejskich wakacji w Szafarni, przekonuje ich o swoim nadzwyczajnym apetycie, zaznaczając, że dla „pełnego zadowolenia chudego brzucha” brakuje mu tylko „wolności jedzenia chleba wiejskiego”, którego zakazał mu doktor Girardot [KFCh I 1824: 56]. Prosząc matkę o dyspensę, zapewnia o skrupulatnym wypełnianiu lekarskich zaleceń, informując przy okazji o przebiegu kuracji:

Biorę pigułki regularnie, a tyzanny co dzień po pół karafinki wypijam, nie przerywając. Przy stole nic nie pijam, tylko trochę słodkiego wina, frukta jem, ale jak najdojrzalsze i zaaprobowane przez pannę Ludwikę. [KFCh I 1824: 56]

W tym samym liście Fryderyk prosi ojca, by poza nowymi nutami przywiózł mu do Szafarni receptę lub nowy słoik pigulek [KFCh I 1824: 56]. Przykład wczesnej korespondencji pokazuje, że

2 Skróciami: KFCh I, KFCh II, I, KFCh II, II, KS I, KS II oznaczam wydania korespondencji Chopina. Rozwinięcia skrótów znajdują się w wykazie zamieszczonym na końcu tekstu. Następująca po skrócie data wskazuje rok napisania listu.

problemy zdrowotne towarzyszyły Chopinowi od zawsze i już od dziecka pozostawał on pod stałą obserwacją lekarzy. Warto jednak wspomnieć, że nie tylko otoczenie wykazywało żywe zainteresowanie jego kondycją fizyczną, bo także on sam, już jako nastolatek, poświęcał jej dużo uwagi. Rok później ponownie spędzał wakacje w Szafarni, gdzie miał okazję uczestniczyć w obrzędzie okrężnego. Stał się wówczas bohaterem wiejskiej przyśpiewki pań Jaśkowej i Maćkowej:

Przed dworem [...] zielony kierz
 Nasz warszawiak chudy kieby pies.
 Na stodole stoją jętki
 Nasz warszawiak bardzo prędki.
 [KFCh I 1825: 113]

Chopin nie obraża się za porównanie go do wychudzonego psa, ale wtóruje śpiewającym, a po skończonej zabawie z kronikarską dokładnością zapisuje słowa kantaty. Relacja z wiejskich dożynek stanowi dobrą ilustrację użycia stylu, który kompozytor przeznaczył do mówienia o sobie, a z czasem przekształcił w stałe narzędzie autokreacji – jego efektem jest narracja pozbawiona egotyzmu, często eksponująca słabości piszącego. W podobnej konwencji utrzymany był opis wakacyjnych przygód, posłany przez Chopina Wilhelmowi Kolbergowi:

Ja też się wcale nieźle bawię, a nie tylko Ty jeździsz na koniu, bo i ja umiem na nim siedzieć. Nie pytaj, czy dobrze, ale umiem; przynajmniej tak, że koń powoli, gdzie chce, idzie, a ja, jak małpa na niedźwiedziu, na nim ze strachem siedzę. Dotąd nie miałem jeszcze przypadku zlecenia z konia, bo koń mię nie zruciał, ale... może kiedy zlecę, jeżeli mu się spodoba.
 [KFCh I 1824: 76]

Podczas gdy wielu dorastających chłopców wolałoby pochwalić się talentem jeździeckim, Chopin wyzyskuje komizm sytuacji. Listowym opowieściom często nadaje podobny rys heroikomiczny,

czyniąc swoją aparycję kluczowym elementem dowcipu. Wspominając pierwszą wizytę w Berlinie, opisuje, jak jego niepokazna osoba padła ofiarą okazalszej figury:

[...] nigdy nie chcę być nie na swoim miejscu, i tak już przy stole, zdaje mi się, krzywo na mnie patrzył mój sąsiad. Był to profesor botaniki z Hamburga, pan Lehmann. Zazdrościłem mu jego paluchów. Ja dwoma rękami bułkę łamałem, on jedną pogniótl ją na placek. Żabka takie miał łapeczki jak niedźwiedź. Gadał z panem Jarockim przeze mnie, a w rozmowie tak się zapominał, tak się zapalał, że po moim talerzu paluchami gmyrał i okruszyny zamiatał. (To prawdziwy uczony, bo przy tym miał nos duży i niezgrabny). Siedziałem jak na szpilkach podczas zamiatania mojego talerza i potem musiałem go froterować serwetą. [KFCh 1 1828: 246]

W berlińskiej anegdocie ujawnia się w pełnej krasie Chopin-obszwarator, który w oddaleniu od towarzyskiego zgiełku uważnie reje-struje przebieg spotkania. Podczas kolacji wydanej na kongresie naturalistów w sam środek akcji włącza go dopiero wtargnięcie „paluchów” Lehmana na terytorium talerza. Warto zauważyć, że pasywny narrator pozostaje w tej scenie właściwie przezroczysty – Lehmann „gada” z panem Jarockim przez niego. Chuderlawy młodzieniec najwyraźniej nie należy do towarzystwa i nie musi to wynikać li tylko z jego nieistniejącego dorobku w dziedzinie zoologii. Chopin konstruuje opis sceny na zasadzie jaskrawej opozycji: porównując się z „Żabką”, którego tężyzna idzie w parze z grubiaństwem, nieświadomie wyprzedza własną legendę – łącząc gruzliczą aparycję z elegancją i dobrymi manierami, jako pierwszy dokonuje jej romantyzacji³.

Poza tym „chudy kieby pies” jegomość, pisząc o sobie, chętnie sięga po stylistyczne wzorce szafarskich śpiewaczek, i gdy z Majorki donosi Julianowi Fontanie o swoim zdrowiu, nie waha się napisać:

3 Jak przypomina Monika Ładoń, na przełomie XVIII i XIX wieku formowały się mity i metafory gruzlicy, które wkrótce stały się tak powszechne, że w odniesieniu do tych czasów można mówić wręcz o „tuberkulizacji kultury” [zob. Ładoń 2020].

„Chorowałem [...] jak pies” [KFCh II, II 1838: 762], a usprawiedliwiając przed Wojciechem Grzymałą nieskorzystanie z jego zaproszenia, stwierdza: „Słaby jak pies, dlatego nie byłem u Ciebie” [Chopin 2021]. Użycie w stosunku do siebie „pieskich” określeń może dziwić, gdyż Chopin chętnie korzysta z ich obrazowego potencjału, by wyrazić pogardliwy lub lekceważący stosunek do opisywanych przedmiotów. „Psi” jest przesiąknięty spleenem Londyn, wyzwisko „psiajuchy” przylega do dwóch Austriaków, którzy stwierdzają, iż „kochany Bóg popełnił błąd stwarzając Polaków” [KFCh I 1830: 464], a „psiakiem z Mochilewa” zostaje nazwany Iwan Paskiewicz [*Album* 1830: 530]. Obdarzając siebie pieskimi epitetami, Chopin odnosi się do swojej fizyczności z czytelną dozą niechęci.

Właściciel „pięknej twarzy smutnej niewiasty” – jak sugestywnie fizys Chopina przedstawiła Sand [2009: 250] – sam potrafił nazwać ją „pyskiem”. Zatrzymany w domu przez chorobę, zirytowany pisał Grzymale: „Leżyć muszę cały dzień, tak mnie pysk i gruczoły bolą” [KS II 1842: 59]. „Pysk” zafunkcjonował także w intymnych zapiskach – w dzienniku pisanym w Stuttgarcie pogrążony w marazmie Chopin porównuje się do trupa. Z klinicznym wręcz zainteresowaniem analizuje swój stan, wcielając się w rolę obserwatora, którego wzrokiem mierzył niedgdyś innych:

[...] 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! – A trup ma łydki? – Trup także tak jak ja nie ma łydek, i tu jeszcze jedno podobieństwo więcej. [*Album* 1831: 528]

Tym razem odżegnuje się od posiadania „pysków”, co jednak wiąże się z pewnym wybrakowaniem – choć według Lindego „co gęba u człowieka, to pysk u innych zwierząt”, a więc posiadanie zwierzęcej cechy może nieść korzyści – w *Słowniku języka polskiego* czytamy też: „To ma w zysku, co ma w pysku”. Wyraz jako określenie ludzkiej twarzy Linde oznaczył kwalifikatorem *vulg. de homine*, a w przykładach użycia podał aż pięć cytatów odnoszących się do fizycznych potyczek, których bohaterowie dają lub dostają „w pysk” i „po

pysku” [Linde 1995: 752]. Chopin, pisząc ten fragment dziennika, mógł mieć podobnie bitne skojarzenia, bo przydatność swego „bytu” analizował w kontekście toczącego się bez jego udziału powstania. Pysk, utrwalony we frazeologii związanej z walką, mógł więc stanowić dlań atrybut mężczyzny wojownika, nawet jeśli byłby to typ wojowniczego pieniacza.

Zdaniem Chopina ludziom potrzebne są także łydki. Jak zauważa Dorota Filar, w polszczyźnie silnie zakorzeniony jest pogląd, że nogi stanowią istotny element oceny estetycznej człowieka i decydują o tym, jak jego wygląd postrzegany jest przez otoczenie – mogą być: „jak kołki, jak patyki, jak słupy” czy nawet „prostowane na becze”, by nie wspomnieć już o całym szeregu przypisywanych im przymiotników [Filar 2020]. Ryszard Przybylski, próbując odnaleźć źródło Chopinowskiego zainteresowania tą częścią ciała, powołuje się na kanon męskiej urody aktualny w epoce oświecenia, kiedy to krągłe łydki krzepkich kawalerów były podziwiane na salonach [Przybylski 2009: 69]. Okazałych i jędrnych łydek dwudziestoletni pianista mógł rzeczywiście nie mieć – z właściwą dla siebie ironią, podobnie jak w relacji z kongresu naturalistów, wywnioskował więc, że nie nadaje się do towarzystwa.

Chopin z pewnością wnikliwie obserwował salonowych bywałców – liczne są wspomnienia współczesnych o nadzwyczajnej spostrzegawczości kompozytora, obdarzonego iście „balzakowskim okiem”. Z zebranych w salonach portretów tworzył prywatną galerię „oryginałów” – rysunkowych i aktorsko naśladowanych karykatur, którymi później dzielił się w listach lub komicznych pantomimach [Eigeldinger 2020: 99]. Ignaz Moscheles wspominał, że Chopin był „niezrównany w naśladowaniu Pixisa [Johann Peter Pixis – A.Ś.], Liszta i pewnego garbatego dyletanta muzycznego” [cyt. za: Czartkowski i Jeżewska 2013: 277]. Trudno dociec, który z pianistycznych garbów zwykł brać na swój aktorski warsztat, jednak wiadomo, kto był dla niego uosobieniem „szarlatanizmu” w sztuce [KFCh II, I 1831: 130]. Pewnego razu pisanie listu zakłóciła mu wizyta Wojciecha Sowińskiego, urodzonego na Podolu pianisty, jednego z popularniejszych artystów w środowisku emigracyjnym Paryża [Dziebowska, red. 2007: 42]. Kompozytor pianistyczną „egzekucję” kolegi następująco relacjonował Tytusowi Wojciechowskiemu:

[...] i włoży jakieś coś z wąsiskami, duże, wyrosłe, tęgie – siędzie do fortepianu i samo nie wie, co improwizuje, wali, tłucze bez sensu, rzuca się, przekłada ręce, z pięć minut na jednym klawiszu grzechocze ogromnym paluchem, który gdzieś tam na Ukrainie do ekonomskiego batoga i do lejc był przeznaczony. Masz portret Sowińskiego, który innego merytu nie ma jak dobrą figurę i dobre serce dla siebie. [KFCh II, I 1831: 130]

Sowiński w oczach Chopina cierpi na przypadłość, którą opisywał Théophile Gautier, a która nie pozwalała mu uznać za lirycznego poetę kogoś, kto ważył więcej niż 45 kilogramów [cyt. za: Sontag 2016: 31]. Jego ociężałość i niezgrabność już na wejściu przykrywają inne cechy – rosły pianista zamienia się wręcz w bezosobową masę – dużą i przyozdobioną „wąsiskami”. O ile Chopin miał przelewać w fortepian swoją duszę, o tyle Sowiński w jego ujęciu hojnie dysponował przy instrumencie ciałem – w szczególności „ogromnym paluchem”, który staje się najbardziej eksponowanym elementem portretu.

Na opis drugiego z naśladowanych pianistów, Johanna Petera Pixisa, Chopin także nie szczędzi augmentatywów. W innym liście do Woyciechowskiego opowiada zajście, jakie miał z „15-letnią panienczką”, adoptowaną córką pianisty, którą wziął za jego narzeczoną⁴. Francilla nie widziała przeszkód, by pod nieobecność przybranego ojca zaprosić młodego gościa do domu, i kompozytor, choć zaczął się wymawiać, został przyłapany na rozmowie z dziewczyną. Wtargnięcie Pixisa w środek tej sceny Chopin odmalował później zestawem ciężkich epitetów:

[...] gdy my tak czule na schodkach w niewinności serca z przymileniem sobie rozprawiamy, lezie Pixisko, patrzy (na kształt Soliwy) przez grube okulary, któż tam na górze z jego bellą rozmawia – i przyśpieszywszy bzdyczysko kroku zatrzymuje się przede mną, *brusquement* [brutalnie – A.Ś.]

4 Francilla Pixis (właśc. Franziska Helma Göhringer) – uzdolniona śpiewaczka (kontralt) była adoptowaną córką Johanna Petera Pixisa [zob. KFCh II, I, przyp. red. nr 103].

mówi: „*Bon jour*”, a do niej: „*Qu'est ce que vous faites ici?*” [„Co ty tu robisz?” – A.Ś.] – i ogromną jeremiadę niemieckich diabłów na nią, że ona śmie w jego nieobecności młodych ludzi przyjmować. [KFCh II, I 1831: 94-95]

Nazwany „starym” czterdziestotrzyletni zaledwie pianista, jako leżące „Pixisko” i przyspieszające „bzdyczysko” robi wrażenie ociężałego starca. Podobnie jak we wcześniejszym opisie Lehmana Chopin przedstawia oponenta jako swoje przeciwieństwo: po stronie swojej i Francilli sytuuje młodość, urodę i niewinną schadzkę na (deminutywnych) „schodkach” – Pixisowi przypadają w udziale: starość, ociężałość, brutalność i stworzony na potrzeby komicznej sceny neologizm „bzdyczysko”.

Wypowiedzi Chopina odnoszące się do cielesności – własnej i innych – są dobrym miernikiem jego realistycznego stylu i zmysłu obserwacji. Bohaterowie jego listownej prozy mogliby często z powodzeniem zaistnieć na deskach teatru lub kartach powieści. Okiem pisarza realisty kompozytor bada cechy charakterystyczne osób – budowę ciała, znaki szczególne, sposób poruszania się, mimikę – których używa następnie do stworzenia barwnych portretów „oryginałów”. Robi to tak umiejętnie, że można niekiedy odnieść wrażenie, iż wygląd i zachowanie postaci są komplementarne – wystarczy przypomnieć w tym miejscu tęgiego grubianina Lehmana czy Sowińskiego, który na fortepianie gra tak, jak wygląda. Ciało stanowi w tym ujęciu ważne źródło informacji o osobie i nie daje się od właściciela oddzielić, przy czym można odnieść wrażenie, że Chopin interesuje zwłaszcza jego potencjał komiczny. Szuka w końcu „karykatur”, a więc koncentruje się na przerysowaniach, łatwych do zaobserwowania z odległości. W dostrzeżonych szczegółach odbija się sam autor jako uczestnik towarzyskiej gry, opisywanej z pozycji dystansu i ironii. Rozumiany potocznie dystans kompozytor zachowuje też względem siebie, pisząc o własnym ciele z dozą autoironii i żartu. Ten sposób auto-prezentacji, zwłaszcza w młodzieńczej korespondencji, można by uznać za przejaw dobrego humoru, jednak jego późniejsze oznaki należy analizować z rosnącą uwagą – dla Chopina bowiem żart nierzadko staje się strategią maskującą lęk przed chorobą.

2. „Robak [...] w bujnym kwiecie”

Ożywiona i dowcipna narracja listów kompozytora sugeruje, że ich autor jest osobą pełną animuszu. W korespondencji tej niewiele znajdujemy fragmentów, w których piszący skarży się na swoje samopoczucie czy stan zdrowia. Najszerzą autotematyczną refleksję zawiera intymny dziennik zwany „stuttgarckim” – po tę formę wypowiedzi Chopin sięga jednak w sytuacji wyjątkowej, gdy pozostawiony przez Woyciechowskiego w Wiedniu samotnie przeżywa toczące się w Warszawie powstanie. W listach do przyjaciół, a zwłaszcza rodziny, kompozytor, nawet jeśli zdaje raport ze stanu swojego zdrowia, to o przebytych chorobach informuje jakby mimochodem, nie wdając się w szczegóły.

Tymczasem wiele wskazuje na to, że choroba stanowiła esencję doświadczenia cielesnego w życiu pianisty. Na straży tej tezy stoją przykłady z młodzieńczej korespondencji, w której przewijają się postacie warszawskich doktorów, pigułki i kuracje zdrowotne. Młodszy sąsiad Fryderyka z czasów licealnych, Eugeniusz Wielisław Skrodzki, wspominał, że jedynek państwa Chopinów – „miego wzrostu, źle zbudowany, o piersi zapadłej, budził obawy, czy nie będzie miał, podobnie jak siostra Emilia, suchot” [Skrodzki 1882b: 257]. Najmłodsza w domu Chopinówna, której talent literacki bywa porównywany z muzyczną predyspozycją brata, według napisu wyrytego na płycie nagrobnej „znikła w 14 wiosnie życia”, strawiona gwałtownym rozwojem gruźlicy. Jej odejście po raz pierwszy dało odczuć Chopinowi, jak znikome są możliwości medycyny w walce ze słabościami ciała. Fryderyk, który wraz z siostrą posyłany był na sanatoryjne kuracje, mógł dostrzec w jej losie cień własnego przeznaczenia.

Śmierć niespełna rok po odejściu Emilii zabrała także bliskiego przyjaciela z lat szkolnych Chopina, Jasia Białoblockiego, który w wieku 23 lat zmarł prawdopodobnie na gruźlicę kości kolana [KFCh I 1829: 541]. Ciekawe, że nawet w reakcji na dramatyczne doniesienia o stanie jego zdrowia nastoletni Chopin usiłował żartem umniejszać powagę sytuacji – pisząc do przyjaciela, od którego dawno nie otrzymał żadnych wieści, sili się na drobną makabreskę i zaczyna list słowami: „Kochany Jasiu! Czy żyjesz? – Czy

nie?”. W groteskowej relacji zapewnia chorego kolegę, że na wieść o jego śmierci wszyscy w domu już się na próżno „tego pobeczeli”, a gubernier Jędrzejewicz z rozpędu zaczął pisać panegiryk do „Kuryera”. Najwyższy kunszt sztubackiego humoru objawia się jednak w charakterystyce kucharki, którą Chopin posądza o darzenie Białobłockiego szczególnymi względami:

Jeżeliś umarł, to mi donieś, powiem kucharce, bo od czasu, jak się dowiedziała o tym, ciągle pacierze odmawiała. – Co to może jednakże strzała Kupidyna; choć to stare babsko, nasza Józefowa, jednakże takes ją sobie ujął będąc w Warszawie, że długi czas powtarzała (po dowiedzeniu się o Twojej śmierci): „Jaki to był Panic! ładniejszy niz wsyctkie panice, co tu bywają; ani Pan Woyciechowski taki ładny, ani Pan Jędrzejewicz, ani zaden, zaden. – Mój Boże! jak on mi to raz pzez figel kapuste z rynki wyjadł!”... Ha, ha, ha, ha! Sławne Treny! Szkoda, że Mickiewicza nie ma, może by napisał balladę Kucharka. [KFCh I 1827: 219]

Absurd omyłkowej żałoby stają się okazją do wykpienia strachu przed prawdziwą, której niebezpieczeństwo czyha za rogiem. Po żartobliwym wstępie ton listu diametralnie się zmienia:

– Ale dawszy temu wszystkiemu pokój, przystępuję do rzeczy: u nas w domu choroba. Już 4 tygodnie, jak Emilia leży, dostała kaszlu, zaczęła krwią płuć, mama się złąkla. Malcz tedy kazał krew puścić. Puścili raz... drugi; pijawek bez liku, wezykatorie, synapizmy, wilcze łyka, awantury, awantury!... Przez cały ten czas nic nie jadła; zmizerniała tak, że ani do poznania, i teraz dopiero co cośkolwiek do siebie przychodzić zaczyna. Możesz sobie wystawić, co to u nas było. Wystawże sobie, bo ja Ci opisać nie zdołam. [KFCh I 1827: 219]

Kiedy powagi sytuacji już w żaden sposób nie godzi się lekceważyć, Chopin zdejmuje maskę komika. Tworzy wówczas wartką narrację czasownikową, potęgującą wrażenie braku kontroli nad rozgrywającymi się zdarzeniami: „w domu choroba” – „Emilia leży,

dostała kaszlu, zaczęła krwią płuć, mama się złękła”, Malcz „kazał krew puścić” – „puścili”. Rzeczy dzieją się szybko i wnet przeradzają się w niepodlegające kontroli „awantury”, czyli, jak notuje Linde: „osobliwe przypadki, nadzwyczajne trafunki” [Linde 1994: 35]. Piszący to Chopin kapituluje w końcu i urywa temat stanowczym: „Teraz o czym innym”.

Zetknięwszy się z podwójnym zagrożeniem – bezpośrednio doświadczanej agonii Emilii i zatrważających doniesień o stanie zdrowia najbliższego przyjaciela – Chopin nie utrwała lęku w języku. Zabawnie opisana żaloba po Jasiu Białobłockim nie była bynajmniej fantazją autora – w dalszej części listu, już z większym spokojem, przyznaje on, że wydarzenie to do głębi nim wstrząsnęło:

Naturalnie, dowiedziawszy się o tym (wystaw sobie, że się dowiadujesz o mojej śmierci) – (nb. ja żyję) – z wielkiego beku dostałem bólu głowy, a że to było o 8-mej rano, a o 11-ej Włoch przychodzi, więc nie miałem lekcji. [KFCh I 1827: 219]

Powaga wszakże i tutaj przeplata się z żartobliwym tonem – Chopin w nawiasach umieszcza swój przewodni już dowcip: „nb. ja żyję”. Podobną odmianę czarnego humoru odnajdujemy też w liście do Norberta Alfonsa Kumelskiego z 18 listopada 1831 roku, w którym kompozytor pisze: „O śmierci Debolego bardzoś mi *à propos* doniósł, albowiem kilku jego przyjaciół tutaj bawiących – a dziwiących się, czemu od niego wiadomości nie mają, zupełnie a zupełnie uspokoiłem” [KFCh II, I 1831: 35].

Strategia zagłuszania lęku humorem stała się wkrótce znakiem rozpoznawczym Chopina, który swoje kryzysy zdrowotne zrećcznie ukrywał pod – jak ujął to Liszt – „maską niezmaczonej pogody” [Liszt 2011: 99]. Spragniona wieści rodzina otrzymywała więc wciąż te same zapewnienia o doskonałym samopoczuciu – czasami ukute w formę wiersza: „Zdrów jestem – i kwita – Ta wieść wyśmienita / Z uściskiem leci Do dzieci” [KFCh II, I 1836: 541], innym razem entuzjastycznego zawołania: „Zdrów jestem i wesoluteńki” [KFCh I 1829: 288]. Zdarzało się, że równolegle Chopin zwierzał się bliskim przyjaciołom ze zgoła odmiennego samopoczucia.

W styczniu 1831 roku pisał z Wiednia do Jana Matuszyńskiego: „Słaby jestem, nie piszę tego rodzicom” [KFCh I 1831: 478].

O ile takie dolegliwości, jak katar, zapuchnięty nos czy uciążliwe przeziębienia stanowiły dla kompozytora niemal nieodłączne towarzystwo, o tyle symptomy poważniejszych schorzeń dały powody do niepokoju dopiero po kilku latach od wyjazdu z Polski. Złótróżbne krwioplucie pierwszy raz pojawia się w korespondencji z listopada 1835 roku. Chopin zaniemógł wówczas na to, co współczesna medycyna zdiagnozowała jako „zapalenie płuc związane z tworzeniem się i rozpadem tzw. wtórnych ognisk gruźlicy” [Sielużycki 1999: 60]. Jego stan był na tyle poważny, że do Warszawy dotarły pogłoski o jego śmierci, później odwołane w „Kurierze Warszawskim” [Sielużycki 1999: 60]. Tragiczne doniesienia oczekującą wieści rodzinę doprowadziły oczywiście do rozpacz, którą rozproszył dopiero list od Fryderyka odebrany na początku stycznia.

Pogrzeb, jaki urządziła Chopinowi warszawska prasa, nie zmotywował go do regularnego informowania bliskich o swoim stanie zdrowia. Podobnie niefrasobliwie kompozytor ukrywał swoje objawy trzy lata później, gdy gwałtowny atak gruźlicy zaskoczył go na Majorce. Podróż na południe Europy, która miała załagodzić jego dolegliwości, o mały włos nie skończyła się tragicznie. Budynek zamieszkiwany przez Chopina i towarzyszącą mu Sand z dwojgiem dzieci nawiedził niespodziewanie pogodowy kataklizm – ulewne deszcze zalały pokoje, wilgoć i przenikliwe zimno dostały się do środka [Zamoyski 2010: 148]. Uśpiona dotychczas choroba artysty dała o sobie znać z niespotykaną wcześniej siłą. Dwa tygodnie po, jak się zdawało, najostrejszym ataku, kompozytor pisał do Fontany:

Chorowałem przez te ostatnie dwa tygodnie jak pies – zaziębiłem się mimo 18 stopni ciepła – róż, pomarańcz, palm i fig. 3 Doktorów z całej wyspy najslawniejszych: jeden wachał, com pluł – drugi stukał, skądem pluł – trzeci macał i słuchał, jakem pluł. – Jeden mówił, że zdechł – drugi – że zdycham, 3-ci – że zdechnę, a ja dziś jak zawsze. – Tylko Jasiowi darować nie mogę, że mi w przypadku *bronchite aiguë* [zapalenie oskrzeli – A.Ś.]

której u mnie zawsze spodziewać się mógł, żadnej konsultacji nie dał. – Ledwo żem wstrzymał, żeby mi krwi nie puszczały i żadnych wizykatorii nie stawiali ani zawłok robili, a *grâce* Opatrzności dziś jestem po staremu. [KFCh II, II 1838: 762]

Jedenaście lat po komicznej relacji z fałszywej żałoby po Jasiu Białobłockim Chopin ponownie przemawia głosem ironicznego obserwatora w jednym z najbardziej rozpoznawalnych fragmentów swojej korespondencyjnej prozy, rozpoczętej bezceremonialnym: „chorowałem [...] jak pies”. Trzej najślawniejsi na wyspie specjaliści w liście do Fontany przeistaczają się w postaci komediowe, połączone wspólnym typem charakterologicznym prowincjonalnego konowala. Werdykt lekarskiego gremium licuje z grubo ciosaną metodologią: pacjent albo już „zdechł”, albo „zdycha”, albo „zdechnie” – ot, zupełnie jak pies.

Chociaż Chopin naigrawa się z kompetencji majorkańskich doktorów, współczesna medycyna przyznaje im sporo racji. Wyniki ekshumacji serca kompozytora świadczą, że wykazał się daleko idącym optymizmem, wierząc w diagnozę przyjaciela, który rozpoznał jedynie zapalenie oskrzeli [Witt i in. 2018: 1]. Zresztą wspomniany w liście Matuszyński, wieloletni współlokator twórcy mazurków, trzy lata później sam zmarł na gruźlicę. Zarówno objawy, jak i zbieżne opinie wspiarskich medyków jasno wskazywały na jedną diagnozę, jednak Chopin ze wszystkich sił bronił się przed uznaniem gruźlicy za przyczynę swojego niedomagania.

Paradoksem jest, że kompozytor, znany ze swojego nadzwyczajnego zmysłu obserwacji, bez najmniejszych problemów potrafił dostrzec symptomy złośliwej choroby u innych – raz wzruszony pochwalił grę trębacza wojskowej orkiestry generała Szembeka, jak zauważył bowiem: „biedak, już niedługo, [...] służyć będzie mógł, bo jak suchotnik wygląda, a młody jeszcze dosyć” [KFCh I 1830: 386]. Przez kilka lat przyglądał się także, jak gruźlica rozwijała się u jego siostry i Matuszyńskiego. Wobec tych okoliczności trudno stwierdzić, czy rzeczywiście nie wierzył, że jest nosicielem śmiertelnej choroby, czy też świadomie nie dopuszczał do siebie tej myśli. Jakakolwiek motywacja kryła się za zręcznym unikaniem tematu gruźlicy, Chopin nigdy się

z nią nie zdradził. Do końca życia konsekwentnie wypierał najgorszą diagnozę i jeśli wspominał o suchotach, to niemal wyłącznie w odniesieniu do innych. Swoje, nawet najbardziej wyraźne objawy, częściej obracał w żart, bardziej skłonny powiedzieć, że chorował jak pies niż jak gruźlik.

3. „Stare cymbały”

Odrębny rozdział wypowiedzi Chopina o sobie samym otwierają trzy ostatnie lata jego życia, zdominowane doświadczeniami samotności po rozstaniu z Sand oraz półrocznego tournée po Wielkiej Brytanii, dokąd kompozytor wybrał się za namową uczennicy Jane Stirling. O tym, że Chopin pisze z Londynu, najlepiej świadczy powtarzająca się w listach raz za razem fraza: „Duszę się”. Trudności z oddychaniem, sygnalizowane już w poprzednim roku, podczas pobytu kompozytora na Wyspach Brytyjskich stały się jego codzienną bolączką. O zanieczyszczonym powietrzu uprzymysłowionej stolicy Chopin wspominał już przy okazji krótkiego wypadu do miasta w 1837 roku, kiedy to żartował w liście do Fontany z „sadzowego włoskiego nieba” [KFCh II, I 1837: 665]. Jedenaście lat później angielski smog wciąż był dla paryżanina nieznosny.

W tamtym czasie objawy chorobowe właściwie Chopina nie opuszczały – mimo trudności rzucił się jednak w wir pracy. Koneksi Stirling doprowadziły go do najbardziej „podwiązkowego” towarzystwa [KS II 1848: 246], które natychmiast stało się dlań nieprzebranym gabinetem „oryginałów” i „poliszyneli”. O londyńskim społeczeństwie wyrobił sobie zresztą zdanie już przy okazji pierwszej wizyty w mieście – wtedy dosadnym językiem kreślił karykaturę angielskości:

Ogromne rzeczy!! – Wielkie urynały. – Nie ma się mimo to gdzie wypisnąć. – Ale Angielki, ale konie, ale pałace, ale powozy, ale bogactwo, ale przepych, ale miejsce, ale drzewa, ale wszystko, zaczawszy od mydła a skończywszy na **brzytwach**, wszystko nadzwyczajne – wszystko jednakowe, wszystko wyedukowane, wszystko **umyte a czarne** jak szlachecka d...!!! – Całuję Cię w twarz [...]. [KFCh II, I 1837: 665]

Zaskakujące porównanie kończące listę londyńskich wspaniałości trudno jednoznacznie rozszyfrować. Możliwe, że Chopin chciał odnieść się do „kolumn szarego powietrza” zasłaniających przepych królewskiej stolicy. W innym liście stwierdza bowiem, że Londyn jest czarny, napelniony „odorem węglanym” [KS II 1848: 272]. W takiej interpretacji „szlachecka d...” mogłaby ilustrować fasadowość angielskiej elegancji. Należy także przypomnieć, że olśniewające europejskie metropolie często nie radziły sobie z utrzymaniem czystości. Dwa światy – wyszukanego przepychu i pospolitego brudu z pewnością koegzystowały także w Londynie. Kompozytor po krótkim czasie zauważył, że spotkania w brytyjskich salonach charakteryzują się wyjątkowo bogatą oprawą – o nachalnych rekwizytach miejscowych notabli pisał w liście do Marie de Rozières:

[...] są pomiędzy nimi bardzo piękne, bardzo inteligentne, bardzo oryginalne, bardzo głuche, a nawet jeden – noszący bardzo sławne nazwisko (Sir Walpole) – niewidomy. – Toalety, diamenty, krosty na nosie, najpiękniejsze włosy, najwspanialsze figury, istoty szatańsko piękne i szatany pozbawione piękności. Ostatnia kategoria wszędzie najczęściej spotykana. [KS II 1848: 280]

Podział klasowy wewnątrz brytyjskiego społeczeństwa mógł potęgować u przybysza z Francji wrażenie wyobcowania. Szkockie arystokratki ochoczo recytowały Chopinowi swoją genealogię – jedna przedstawiła się nawet jako „w trzynastym stopniu kuzynka Marii Stuart” [KS II 1848: 283]. W końcu cała salonowa śmietanka złała się kompozytorowi w masę „ki-diabłów wstęgowych pod kamizelkami”, „rozmaitych Ladies” i „lady Szkotek”. Paulina Abri-szewska [2018: 132], analizując problematykę salonowego dystansu, przypomina obserwację Zygmunta Krasińskiego, który w *Salonie* ukazał, jak ostentacyjna powierzchowność wpływa na spłylenie relacji między ludźmi:

Najpiękniejsze myśli człowieka konają w salonie pod fałdami jego koszuli, nie dochodzą dalej, a szpilka lśniaca, która

przytrzymuje swym jarzmem diamentowym końce krawata, jest ich kresem, ich granicą, ich nieprzekraczalną rubieżą. [Kraśiński 1973: 162]

Wysunięte na pierwszy plan lśniące szpilki, toalety, diamenty i krosty na nosie są jak teatralne rekwizyty – idealnie skrojone do ról noszących je osób. Poruszanie się w przestrzeni salonowej sceny wymaga dużej zręczności – sztuka towarzyskiej gry dokładnie określa, jakie atrybuty i ruchy przypadają aktorom. Kosztowne dodatki to nic więcej jak narzędzia autokreacji, starannie dobrane do towarzystwa i okazji – resztę skrywa brylantowa szpilka.

Chopin z zadziwieniem zrozumiał, że rola, w której widzą go brytyjscy słuchacze, różni się od tej, którą odgrywał we francuskich salonach. Dowiedziawszy się, że angielskie słowo *art* odnosi się głównie do sztuk plastycznych [KS II 1848: 282], wywnioskował, że na Wyspach nie jest uznawany za artystę, ale za rzemieślnika, i nie oczekuje się odeń niczego ponad efektowne popisy wirtuozerii. Pianista w liście do rodziny stwierdza, że gdyby był młodszy, by się „może i na **machinę** puścił” i dawał koncerty „po wszystkich kątach i wygrywał najbezgustowniejsze awantury (byle za pieniądze!)” [KS II 1848: 272]. Zestawienie artysty i „machiny” licuje z reakcją romantyków na oświeceniową wizję ciała – maszyny, której przeciwstawiano wizję organizmu [Kuziak 2015].

Metafora muzyka-machiny mogła być inspirowana wynalazkiem, o którym dwa lata wcześniej kompozytor wyczytał we francuskiej gazecie. Zaintrygowany opowiadał wtedy rodzinie o eksponowanej w londyńskiej Egyptian Hall Eufonii mówiącej maszynie:

Pan Faber w Londynie (profesor matematyki), mechanik, bardzo dowcipny wystawił automat, który nazwał Eufonia, która 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*

[dźwignie, miechy, wentyle, łańcuszki, rurki, sprężyny – A.Ś.]
itd., itd. [KS II 1846: 173]

Ironiczna wizja tryumfu maszyn nad problemowymi chórzystami była w połowie XIX wieku melodią przyszłości. Odtwarzanie muzyki przez „androidy” stanowiło dla Chopina fascynujący koncept z gatunku fantastyki naukowej, ale efekt mechanicznego grania dało się łatwo osiągnąć i bez pomocy zaawansowanej techniki. Chopinowski patent na muzyczną maszynę zakładał jedynie odrzucenie ambicji artystycznych i oszalamianie słuchaczy tym, czego najbardziej lubili słuchać alias „najbezugustowniejszymi bzdurami”.

Chopin odżegnywał się od wejścia w rolę nadwornego kataryniarza, ale identyfikował się z bliższą tradycji mechaniczną metaforą. W sierpniu 1848 roku pisał do Fontany:

Jesteśmy stare cymbały, na których czas i okoliczności swoje tryliki nieszczęsne powygrały. 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. Jedyna bieda to, żeśmy sławnego lutnisty, jakiegoś Straduarego *sui generis*, roboty, którego już nie ma, żeby nas zreperował. Nie umiemy tonów nowych wydawać pod kiepskimi rękami i dusimy w sobie to wszystko, czego dla braku lutnisty już z nas nikt nie wydobydzie. Ja już ledwo dyszę: *je suis tout prêt à crever* [prawie już zdycham – A.Ś.], a Ty łysiejiesz zapewne i zostaniesz jeszcze nad moim kamieniem jak te wierzby nasze, pamiętasz? – co to goły łeb pokazują. [KS II 1848: 259-260]

Powołując się na wspólne doświadczenie, Chopin w gruncie rzeczy opowiada o sobie. W muzycznej metaforze przedstawił siebie jako zdezelowany instrument – wciąż skrywający duży potencjał, ale niezdatny do użycia. Nie bez znaczenia wydaje się fakt, że pianista porównuje siebie i Fontanę akurat do cymbałów – mógłby przecież stworzyć metaforę opartą na słowie, które lubił: „pantalion” albo po prostu „fortepian” (to także instrument adresata listu). Kompozytor przeczuwa, że przyjaciel przed „cymbałami” zechce się

bronić, bo pojedynczy „cymbał” już wtedy oznaczał głupca [Linde 1994: 339]. Cymbały w liczbie mnogiej mogą więc równie dobrze odnosić się albo do dwóch instrumentów, albo głupców – w tym wypadku ogranych przez życie. Opis muzyka zakłętego w stary instrument oddaje Chopinowską tragedię zwycięstwa materii nad duchem, o którym Grzymała już po śmierci przyjaciela napisał, że „żył wciąż, ale skazany był na bezpłodność skutkiem braku sił fizycznych” [KS II 1849: 323].

W liście do Auguste’a Franchomme’a, poprzedzającym o kilka dni list do Fontany, kompozytor ogarniającą go niemoc przedstawia następująco: „O muzycznych pomysłach nie ma mowy – jestem całkowicie wykończony – czuję się jak np. osioł na balu maskowym albo jak struna skrzypcowa E na basetli – zdziwiony, zbity z pantafelku, oszołomiony [...]” [KS II 1848: 257]. Metafora struny skrzypcowej naciągniętej na basy staje się wymownym symbolem wyczerpania możliwości twórczych. Myśl ta powraca także w poruszającym liście do Grzymały, w którym kompozytor daje do zrozumienia, że przygotowuje się na śmierć:

Tymczasem moja sztuka gdzie się podziała? A moje serce gdzie zmarnował? [Skreślenia] Ledwie że jeszcze pamiętam, jak w kraju śpiewają. Świat mi ten jakoś mija, zapominam się, nie mam siły; [Skreślenia] ... jeżeli się wzniosę trochę, to spadnę tym niżej.

Nie skarzę Ci się, ale żądałeś, więc Ci tłumaczę, żem bliżej trumny jak łoża małżeńskiego. Umysł mam dosyć spokojny. [KS II 1848: 285]

Po tych słowach następują skreślenia, z których odczytać udaje się tylko beznadziejne wyznanie: „Jestem zrezygnowany”.

Susan Sontag zauważa, że XIX-wieczne opisy gruźlicy często wskazują ostentacyjną rezygnację jako objaw kryzysu zdrowotnego, który w krótkim czasie prowadzi do śmierci [Sontag 2016: 25-26]. Zwieńczeniem choroby staje się „modelowa śmierć pasywna” [Sontag 2016: 25]. W przedostatnim stadium gruźlicy Chopin wciąż lubuje się w dosadnych sformułowaniach – nadal wieszczy sobie marny koniec słowami: „zdechnę”, nazywa siebie „cherlakiem”,

ale w relacjach ze Szkocji nad humorem góruje melancholia. Pod koniec życia kompozytor zamyka rozdział buntu przeciwko chorobie, pozostając sceptycznym wobec diagnozy – jeszcze 10 lipca 1849 roku zdziwiony napisze Grzymale, że doktor Cruveiller najwyraźniej „też” [KS II 1849: 305] ma go za suchotnika, bo zapisał mu łyżeczkę „czegoś z **lichenem**” [KS II 1849: 305].

Sophie Léo, małżonka Auguste’a Léo prowadzącego znany salon muzyczny w Paryżu, wspominała, że Chopin był „nieledwie tchnieniem, istotą bardziej duchową niż cielesną i, tak jak jego gra, czystą harmonią” [cyt. za: Eigeldinger 2010: 340-341]. Tego rodzaju charakterystyka, z podobnym zestawem metafor, przewijała się w niezliczonych wypowiedziach współczesnych, którzy postrzegali pianistę przez pryzmat skojarzeń związanych z gruźlicą. Odcieśniona legenda ariela fortepianu na tle jego doświadczenia somatycznego wydaje się gorzką ironią, bo ciało miało zasadniczy wpływ na ukształtowanie losów Chopina – koncertującego pianisty, nauczyciela, bywalca salonów, a w końcu geniusza złamanego fizycznym cierpieniem. Można powiedzieć, że także w jego przypadku ciało stało się fabułą⁵ – życie, które zgodnie z Chopinowskim stwierdzeniem „nas pożera” [*Album* 1831: 528], kurczyło się i nabierało tempa wraz z konsumującą artystę gruźlicą.

W osobistym dzienniku i listach do przyjaciół kompozytor pozostawił liczne świadectwa głębokiej świadomości ciała, manifestowanej nieprzerwanie od dzieciństwa aż do ostatnich miesięcy życia. Doświadczenie cielesne w zapisie człowieka, który wedle własnych deklaracji przeżywał męki przy pisaniu, zyskało finalnie wyjątkowe przybranie, bo Chopin do opowiedzenia swojej historii wynalazł kilka stylów narracji. Nie miał oporów, by żartować ze swojego wyglądu, humorem rozpraszał także lęk o zdrowie siostry i przyjaciela. Maską pogody powróciła później w dramatycznych okolicznościach, jakie zastały go na Majorce. Pod powierzchnią odwagą, asekurowaną niekiedy powiedzeniem „będzie to jakoś”, wciąż wegetował jednak „żywy trup”, do którego należała jeszcze ostatnia rola – krańcowej rezygnacji.

5 O ciele, które staje się fabułą, pisze Marek Bieńczyk [2001: 133].

W języku, o którym można powiedzieć, że był dla pianisty drugim narzędziem ekspresji, artykulacja doświadczenia cielesnego stała się ważnym elementem autoanalizy, pomocnym w budowaniu obrazu samego siebie. Chopin zaś, zapisany we własnych słowach, objawia się nie tyle jako „dusza fortepianu”, ile właśnie ciało – artysta mocno skoncentrowany na fizycznych aspektach swojej pracy i, co chyba najważniejsze – chory, przez większą część życia walczący z niezdiagnozowanym wrogiem. Ten somatyczny obraz „ja”, szeroko reprezentowany w korespondencji, warto poddać głębszej analizie, bo ma potencjał, by stać się ważnym komponentem uwspółcześnionej recepcji kompozytora.

Skróty

Album – Fryderyk Chopin, *Fragmenty z ALBUMU Fryderyka Chopina*.

KFCh I – *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816-1831.

KFCh II, I – *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1: 1831-1838.

KFCh II, II – *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 2: 1838-1839.

KS I – *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1.

KS II – *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2.

Bibliografia

Abriszewska Paulina (2018), *Ciało w literaturze, literackie, literatury*.

Trzy studia o romantyzmie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń.

Bieńczyk Marek (2001), *Czarny człowiek. Krasiński wobec śmierci*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk.

Chopin Fryderyk (1955a), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, oprac. Bronisław Edward Sydow, red. Janusz Miketta, PIW, Warszawa. (Skrót: KS I)

Chopin Fryderyk (1955b), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, oprac. Bronisław Edward Sydow, red. Janusz Miketta, PIW, Warszawa. (Skrót: KS II)

Chopin Fryderyk (2009a), *Album: Fragmenty z ALBUMU Fryderyka Chopina*, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816-1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa. (Skrót: *Album*)

- Chopin Fryderyk (2009b), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816-1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa. (Skrót: KFCh I)
- Chopin Fryderyk (2017a), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1: 1831-1838, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa. (Skrót: KFCh II, I)
- Chopin Fryderyk (2017b), *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 2: 1838-1839, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa. (Skrót: KFCh II, II)
- Chopin Fryderyk (2021), *Listy Chopina*, [dostęp: 15 lutego 2021], https://chopin.nifc.pl/pl/chopin/list/265_do-wojciecha-grzymalyw-paryzu.
- Czartkowski Adam, Jeżewska Zofia (2013), *Fryderyk Chopin*, red. Piotr Mysłakowski, Ewa Sławińska-Dahlig, PIW, NIFC, Warszawa.
- Dziębowska Elżbieta, red. (2007), *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 10, PWM, Kraków.
- Eigeldinger Jean-Jacques (2010), *Chopin w oczach swoich uczniów*, przeł. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków.
- Eigeldinger Jean-Jacques (2020), *Dusza salonów paryskich 1830-1848*, przeł. Zbigniew Skowron, NIFC, Warszawa.
- Filar Dorota (2020), *Noga jako bodziec dla zmysłów*, [dostęp: 15 lutego 2020], <https://tinyurl.com/s3yckesr>.
- Iwazkiewicz Jarosław (2010), *Dziedzictwo Chopina i szkice muzyczne*, oprac. Radosław Romaniuk, PIW, Warszawa.
- Kraśński Zygmunt (1973), *Salon*, przeł. Leopold Staff, w: tegoż, *Dzieła literackie*, t. 3, wybrał, notami i uwagami opatrzył Paweł Hertz, PIW, Warszawa.
- Kuziak Michał (2015), *Ciało – romantyzm*, [dostęp: 15 lutego 2021], <https://tinyurl.com/3r9m646r>.
- Linde Samuel Bogumił (1994), *Słownik języka polskiego*, t. 1, Gutenberg-Print, Warszawa.
- Linde Samuel Bogumił (1995), *Słownik języka polskiego*, t. 4, Gutenberg-Print, Warszawa.
- Liszt Franz (2011), *Fryderyk Chopin*, przeł. Maria Traczewska, PWM, Kraków.
- Ładoń Monika (2012), *Gruźlica: choroba – ciało – słowo*, [dostęp: 15 lutego 2021], <https://tinyurl.com/xy6sbfry>.

- Przybylski Ryszard (2009), *Cień jaskółki. Esej o myślach Chopina*, Znak, Kraków.
- Sand George (2009), *Lukrecja Floriani*, przeł. Zofia Jędrzejewska-Waszczuk, oprac. przekładu, przyp. i red. Joanna Strzelecka, NIFC, Warszawa.
- Sielużycki Czesław (1999), *Chopin geniusz cierpiący*, Aula, Warszawa.
- Skrodzki Eugeniusz (Wielisław) (1882a), *Kilka wspomnień o Szopenie z mojej młodości*, „Bluszcz”, nr 32 (28 lipca – 9 sierpnia), s. 249-250.
- Skrodzki Eugeniusz (Wielisław) (1882b), *Kilka wspomnień o Szopenie z mojej młodości*, „Bluszcz”, nr 33 (4-16 sierpnia), s. 257-258.
- Sontag Susan (2016), *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Karakter, Kraków.
- Witt Michał, Szklener Artur, Marchwica Wojciech, Dobosz Tadeusz (2018), *Disease not genetic but infectious: multiple tuberculomas and fibrinous pericarditis as symptoms pathognomonic for tuberculosis of Frederic Chopin*, „Journal of Applied Genetics”, nr 59, s. 471-473, <https://doi.org/10.1007/s13353-018-0456-3>.
- Zamojski Adam (2010), *Chopin. Książę romantyków*, przeł. Michał Ronikier, PIW, Warszawa.

Aleksandra Świtka

The Body of the Piano – the Articulation of a Physical Experience in Frédéric Chopin’s Letters

The article focuses on the presentation and analysis of selected excerpts from Frédéric Chopin’s letters from the 1824-1849 period that illustrate their author’s attitude towards physical experiences. In contrast to the “disembodied” reception of the artist that reproduces the “soul of the piano” metaphor, the article describes a broad representation of the composer’s texts on physical appearance, the role of the body in the performance act, living through illness and the oncoming death. The cross-sectional and chronologically ordered study presented in the article shows the evolution of the subject’s attitude towards his own body along the progress of his illness. It is at the same time an illustration of the style and imagery used by the author of the letters while describing specific aspects of physical experience.

Keywords: Frédéric Chopin; physicality; body; physical subjectivity; tuberculosis; correspondence; music; romanticism.

Aleksandra Świtka – absolwentka studiów magisterskich na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego (2020), obecnie studentka wokalistyki jazzowej w Akademii Muzycznej im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszcy. Od 2017 roku edukatorka w Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie. W ramach współpracy z Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina uczestniczy w projekcie wydania korespondencji Zofii Rosengardt-Zaleskiej. Interesuje się historią społeczną XIX wieku i działalnością emigracji polskiej w Paryżu. Adres e-mail: alekswitka@gmail.com.