

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

TOMASZ JASIŃSKI

„*Podniesienie krzyża*”
w exordium „*Poloneza fis-moll*” op. 44 Fryderyka Chopina

„The Raising of the Cross”
in the Exordium of Fryderyk Chopin’s *Polonaise in F sharp minor* Op. 44

Przed kilkunastoma laty opublikowałem analityczny artykuł poświęcony dźwiękowemu obrazowaniu krzyża w muzyce epoki baroku, służącemu muzycznej interpretacji słów mówiących o krzyżu Chrystusowym, ukrzyżowaniu, ukrzyżowanym Zbawicielu etc., określając zarazem ową specyficzną, jedyną w swoim rodzaju muzyczno-retoryczną „figurę krzyża” („Kreuzfigur”) mianem *imaginatio crucis*¹. Całość dyskursu, ujmującego renesansową jeszcze genezę fenomenu oraz jego barokowy, zwłaszcza Bachowski kształt, zamknąłem akcentem mającym charakter symbolicznego i – do pewnego stopnia – mało zobowiązującego, choć w intencji jednak perswazyjnego postscriptum, gdzie wskazałem na oratorską obecność *wyobrażenia krzyża* w inicjalnym motywie *Poloneza fis-moll* op. 44 Fryderyka Chopina². Do kwestii tej, jak również do zagadnienia *figury*

¹ Por. T. Jasiński, *Imaginatio crucis w muzyce baroku*, [w:] *Zeszyty Naukowe VI*, red. T. Brodniewicz, J. Kempniński, J. Tatarska, Poznań 1994, s. 65-82; *idem*, *Imaginatio Crucis in the Baroque Music*, [w:] *Musica Iagellonica*, vol. 1, red. Z. M. Szweykowski, Kraków 1995, s. 51-73. Termin *imaginatio crucis* przyjął się u kilku autorów; por. m.in. D. Szlagowska, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, s. 37-38 i przypis 3.

² Jasiński, *Imaginatio Crucis in the Baroque Music...*, s. 73.

krzyża jako takiego, odniósł się wnikliwie Maciej Gołąb³. Z jednej strony, badacz podniósł wszelkie wątpliwości natury naukowej, jakie rodzą się przy sugerowaniu tego rodzaju interpretacji, mam i ja świadomość, że ryzykownej, z drugiej wszakże strony – sam poszedł w tym kierunku, prowadząc namysł nad kwestią emblematycznego statusu *imaginatio crucis* w pieśniach Chopina. Rozważania Macieja Gołąba, zarówno nad samym muzyczno-interpretacyjnym sensem *wyobrażenia krzyża*, jak i – szczególnie – nad jego „mową” u Chopina, oraz moje własne obserwacje i przemyślenia poczynione w ostatnim czasie każą mi powrócić do *Poloneza* i muzycznego znaku krzyża.

Imaginatio crucis

Przypominamy pierwszy takt dzieła. Wstępny motyw tworzy wzorcową postać *imaginatio crucis*, stanowiącą czterodźwiękowy kształt melodyczny, gdzie przecięcie dwu wyimaginowanych prostych, łączących dźwięki pierwszy z czwartym oraz drugi z trzecim, przedstawia kształt krzyża:

Przykład 1. Fryderyk Chopin⁴, *Polonez fis-moll* op. 44, t. 1.



Figura rozbrzmiewa symultatywnie w oktawie, jest więc podwojona. Nie może ująć naszej uwadze, że struktura ta, widziana w kategoriach retorycznej *imaginatio crucis*, odpowiada – jako geometryczna paralela – liczbowej symbolicznie numeru opus: dwie dźwiękowe *figury krzyża* i dwie czwórki numeru dzieła, a każda z nich – jak wiadomo – przedstawiająca liczbowy symbol krzyża⁵. A zatem: zdublowany „krzyż” (D-Cis-Fis-Eis i d-cis-fis-eis), równocześnie – podwojony jego symbol liczbowy (4 i 4). To bardzo rzucająca się w oczy i zastanawiająca zgodność ikonograficzno-symboliczna. Czy przypadkowa?

³ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wrocław 2003, s. 215-217; *idem*, *Imaginatio crucis w ostatniej pieśni Chopina?*, [w:] *Mowa i moc obrazów. Prace dedykowane Profesor Marii Poprzęckiej*, red. J. Pomorska, Warszawa 2005, s. 335-338.

⁴ Przykłady nutowe fragmentów *Poloneza fis-moll* op. 44 cytowane są [za:] F. Chopin, *Dzieła wszystkie*, t. 8 *Polonezy*, red. I. J. Paderewski, współpraca L. Bronarski, J. Turczyński, Warszawa 1951, s. 45-63.

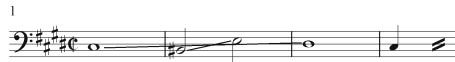
⁵ Zob. M. Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, Monachium 1978, s. 145, 333.

Ale przede wszystkim kluczowe: czy w inicjalnym motywie *Poloneza fis-moll* mamy prawo widzieć świadome wskrzeszenie dawnej figury muzyczno-retorycznej? Czy rzeczywiście, pozostając w zgodzie z rygorami obiektywizmu naukowego, można u Chopina w owym dźwiękowym rysunku krzyża dopatrywać się celowej, choć z natury rzeczy utajonej, muzycznej interpretacji rodzaju obrazowego, która miałaby określone zabarwienie semantyczne? Chodzi przecież o sztukę odległą od baroku, a nadto – co jeszcze istotniejsze – o muzykę stricte instrumentalną, w pełni autonomiczną, wolną od jakichkolwiek powiązań ze sferą tekstu słownego czy programowych etykiet.

Rozważmy wpieryw samą możliwość intencjonalnego przywołania przez Chopina dawnego toposu muzyczno-retorycznego. Mamy naturalnie na uwadze nie tyle ewentualność czysto teoretyczną, którą można by uwzględniać przy rozmaitych podatnych po temu okazjach, snuć wielorakie domysły i rozwijać efektowne konstrukcje myślowe, ile możliwość rysującą się jak najbardziej realnie, wysoce prawdopodobną, jawiącą się na horyzoncie racjonalnych muzykologicznych dociekań. Chociaż, niestety, nie uda się nam wyjść tutaj poza krąg hipotez, wskaźmy na trzy ważne poszlaki prowadzące do konstatacji naukowych o solidnych podstawach.

W pierwszej kolejności rozpatrzmy ślad Bachowski. Wiadomo, że Johann Sebastian Bach pozostawił w swojej twórczości najdobitniejsze i chyba najliczniejsze przykłady interpretacyjnego zastosowania figury *imaginatio crucis*. Znajdujemy ją – między innymi – w *Johannes-Passion* i *Matthäus-Passion*, w niektórych kantatach i chorałach organowych, w temacie *Fugi cis-moll* z pierwszej części *Das wohltemperierte Klavier*, wreszcie we własnym autografie dźwiękowym B-A-C-H uwiecznionym w *Die Kunst der Fuge*⁶. Oto tylko niektóre z licznych Bachowskich *wyobrażeń krzyża*:

⁶ Por. Jasiński, *Imaginatio Crucis in the Baroque Music...*, s. 51-73; H. Keller, *Die Klavierwerke Bachs. Ein Beitrag zu ihrer Geschichte Form, Deutung und Wiedergabe*, Lipsk b. r. w., s. 137-138; G. Hartmann, *Zur Emblematik des Kreuzes im Werk Joh. Seb. Bachs*, t. 1-2, Bonn 1996. Wielorakie i niezwykle interesujące sposoby wpisywania w dzieło graficznie koncipowanej symboliki krzyża u Bacha – ujawniającej się bądź wprost, bądź w roli ukrytych, zawołowanych komunikatów semantyczno-dźwiękowych – szczegółowo omawia w swojej pasjonującej książce H. Kluge-Kahn, *Johann Sebastian Bach. Die verschlüsselten theologischen Aussagen in seinem Spätwerk*, Wolfenbüttel-Zürich 1985, s. 66-67, 93-94, 187, 192. Poza licznymi egzemplifikacjami *wyobrażenia krzyża* w dziełach Bacha udało mi się znaleźć ewidentnie interpretacyjne przykłady *imaginatio crucis* w kompozycjach m.in. Heinricha Schütza, Antonio Caldary, Antonio Lottiego, Bartłomieja Pękiela, Franciszka Liliusa oraz kilku innych polskich kompozytorów epoki baroku (por. też T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2006, s. 110-114). Nowo prezentowany repertuar w publikacjach ostatnich lat, publikowany w edycjach nutowych i fonograficznych, dostarcza dalszych przykładów *imaginatio crucis*. Świetną egzemplifikację figury odnajdujemy m.in. u Amando Ivančića w *Credo* z jego *Missa ex D* (ze słowami „Crucifixus etiam pro nobis”). Por.

Przykład 2. Johann Sebastian Bach⁷:a) *Johannes-Passion*, chór „Kreuzige!”, alt, t. 1-3.b) *Johannes-Passion*, chór „Weg mit dem, kreuzige ihn!”, bas, t. 6-7.c) *Matthäus-Passion*, chór „Laß ihn kreuzigen!”, bas, t. 1-2.d) *Fuga cis-moll, Das wohltemperierte Klavier*, cz. 1, t. 1-4.

Wiemy równocześnie i o tym – bo potwierdzają to fakty oraz enuncjacje znane z biografii kompozytora, dokumentowane i objaśniane w pracach chopinografii, w badaniach muzykologii – iż był lipski kantor dla naszego twórcy jednym z najważniejszych artystycznych punktów odniesienia⁸. Przypomnijmy – w największym skrócie – znane nam kontakty Chopina z muzyką Bacha:

W 1833 roku dwukrotnie, wspólnie z Franciszkiem Lisztem i Ferdynandem Hillerem, wziął udział w wykonaniu *Koncertu d-moll* Bacha na trzy klawesyny (BWV 1063). Gdy w 1838 wyjeżdżał na Majorkę, by komponować preludia, zabrał ze sobą *Das wohltemperierte Klavier*. W sierpniu roku 1839 studiował i korygował paryską edycję tego zbioru, a w październiku tego samego roku – wedle słów Fryderyki

Płyta CD Amando Ivančić, *Missa in C. Missa ex D. Jasnogórska Muzyka Dawna. Musica Claramontana* vol. 27 DUX 2007. Warto byłoby dokonać szerzej zakrojonych badań analitycznych pod kątem identyfikacji *imaginatio crucis* w muzyce epoki baroku, by móc oszacować zasięg zjawiska i określić horyzonty interpretacyjne tej figury.

⁷ Cyt. [za:] J. S. Bach, *Johannes-Passion*, wyd. A. Schering, Lipsk, b. r. w.; *idem, Matthäus-Passion. St. Matthew Passion*, wyd. M. Schneider, A. Dürr, wydanie trzecie, Lipsk, 1982; *idem, Das wohltemperierte Klavier*, cz. 1, wyd. B. Mugellini, wydanie piąte, Kraków 1984.

⁸ Przywołajmy w tym miejscu słowa Zdzisława Jachimeckiego o stosunku Chopina do Bacha: „którego [...] bezgranicznie podziwiał. Powiedział o nim w liście do Delfiny Potockiej, że «konstrukcja jego dzieł jest jak owe figury geometryczne idealnie zbudowane, gdzie wszystko jest na swoim miejscu i nie masz jednej linii zbytecznej»” (Z. Jachimecki, *Chopin. Rys życia i twórczości*, Kraków 1957, s. 97). Choć listy do Delfiny Potockiej mają status apokryfu, to taka akurat wypowiedź Chopina – w świetle wszystkich innych świadectw jego zauroczenia muzyką Bacha – wydaje się być bardzo prawdopodobna.

Müller-Streicher – „pewnego ranka zagrał z pamięci 14 preludiów i fug Bacha”. Na przełomie 1843 i 1844 roku otrzymał nowo wydany wyciąg fortepianowy Bachowskiej *Matthäus-Passion*. Sam – jako pianista – miał ustawiczny kontakt z muzyką Bacha. Podług świadectw epoki, przed koncertem własnych utworów izolował się na dwa tygodnie, aby grać wyłącznie jego dzieła. Swoim uczniom zalecał wykonywać utwory z *Das wohltemperierte Klavier* – ze zbiorem tym „podobno nie rozstawał się nigdy”⁹ – oraz *Suity*. A jak zaświadcza jego uczennica Camille Dubois, zdaniem Chopina najlepszą drogą do osiągnięcia postępów pianistycznych było – tak miała brzmieć wypowiedź kompozytora – „Grać Bacha, zawsze grać Bacha!”¹⁰.

Jakkolwiek fascynacje i epizody bachowskie ujawniały się u Chopina ze szczególnym nasileniem zapewne w różnych momentach jego życia, nie można ich bynajmniej zamknąć w ściśle wyznaczonych ramach czasowych, to wydaje się – przynajmniej w świetle aktualnych ustaleń – iż to właśnie okres około 1838-1839, blisko poprzedzający rok powstania *Poloneza fis-moll* (sierpień 1841), był czasem szczególnie intensywnego kontaktu kompozytora z utworami lipskiego kantora; na tyle chyba intensywny, aby przyjąć, że inspiracja Bachem, jakiegokolwiek rodzaju, mogła albo wręcz musiała wówczas gdzieś nastąpić, jak choćby – na co wskazują niektórzy badacze – natury koncepcyjnej czy strukturalnej w *Preludiach* op. 28, a później w *Kołysance* op. 57¹¹. Czyżby jednak aż do tego stopnia, by *imaginatio crucis*?

W tym miejscu wskażmy na drugi ślad, dość chyba niespodziewany, a związany z muzyką Józefa Elsnera. Przynajmniej w dwóch jego mszach łacińskich melodyczne ujęcia słowa „Crucifixus” przedstawiają – podobnie jak dawniej u wielu mistrzów baroku – ewidentne formy *imaginatio crucis*. W *Credo* z *Missa F* widzimy następującą postać figury:

Przykład 3. Józef Elsner¹², *Missa F*, *Credo*, głosy wokalne, t. 69-72.

The image shows a musical score for voice and bass. It consists of two staves: Treble (T.) and Bass (B.). Both staves are marked 'solo' and '8'. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Cru - ci - fi - xus e - ti - am sub Pon - ti - o Pi - la - to;

⁹ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, s. 561.

¹⁰ Por. F. Chopin, *Szkice do metody gry fortepianowej*, oprac. J.-J. Eigeldinger, przeł. Z. Skowron, Kraków 1995, s. 100-101.

¹¹ Por. Jachimecki, *op. cit.*, s. 97-98.

¹² J. Elsner, *Missa F a Canto, Alto, Tenore, Basso, Due Violini, Viole, Bassi (Violoncello et Basso), Due Clarinetti, Due Corni con Organo*, wyd. H. Prochota, [w serii:] *Muzyka Jasnogórska. Musica Claromontana*, t. 3, red. R. Pośpiech, Kraków 2005, s. 80-81.

Kształt ten zauważalnie odróżnia się pod względem melodycznym od pozostałych ukształtowań tematycznych całego cyklu mszalnego (które podporządkowane są monomotematycznej koncepcji całej kompozycji, opartej na w dużym stopniu odmiennej motywice¹³) i z tego względu mogłyby być uznany za strukturę specjalnie profilowaną dla celu interpretacyjnego. Oczywiście, gdyby stanowił on jednostkowy i odosobniony incydent „krzyżowy” w mszach Elsnera, byłoby to zbyt mało, by dopatrywać się tu jakichś szczególnych zamierzeń interpretacyjnych, i nawet nad wyraz umiarkowany sceptyk zakwestionowałby w takim wypadku upatrywanie obecności oratorsko nacechowanego dawnego reliktu muzyczno-semantycznego i zarzuciłby – najzupełniej słusznie – niedopuszczalny subiektywizm badawczy; zwłaszcza że wskazany motyw sam w sobie jest wybitnie konwencjonalny, nadto równie konwencjonalnie rozwinięty w melodycznej progresji (t. 71-72), toteż w konsekwencji mogłyby uchodzić za całkowicie „przypadkowy” i nie wart dyskusji. Ale już druga egzemplifikacja *imaginatio crucis* u Elsnera pozwala spojrzeć na kwestię *figury krzyża* w jego twórczości, w tym również i na wcześniejszy przykład, z całą powagą. Bez porównania bowiem dobitniejszy, prawdziwie modelowy kształt figury odnajdujemy w jego *Mszy C-dur* op. 22. Przy słowie „Crucifixus” kompozytor odstępkuje – na jedyne dwa takty, i tylko dla „Crucifixus” – od normatywnej faktury wielogłosowej na rzecz czterodźwiękowego pochodu w oktawach, gdzie każdy z czterech głosów „rysuje” krzyż:

Przykład 4. Józef Elsner¹⁴, *Missa C-dur* op. 22, *Credo*, t. 217-225.

The musical score shows four vocal parts (T I, T II, B I, B II) in C major. The key signature has one sharp (F#). The time signature is common time (C). The score begins at measure 217. The lyrics are: "- ne et ho - mo fac - tus est. Cru - ci - fi - xus e - ti - am pro no - bis sub". The melody for each voice part is a simple four-note scale: C4, D4, E4, F#4. This creates a cross shape on the staff for each voice part.

Tu już nie można mieć najmniejszych wątpliwości co do tego, że Elsner dobrze znał dawną konwencję interpretacji dźwiękowej związanej z *imaginatio crucis* i wykorzystywał ją w swoich kompozycjach. Zidentyfikowanie *wyobrażenia krzy-*

¹³ Por. *ibid.* oraz J. Jasińska, *Trzy wybrane msze łacińskie Józefa Elsnera. Studium stylistyczne*, praca magisterska, Instytut Muzykologii Kościelnej Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 1986, s. 26-27.

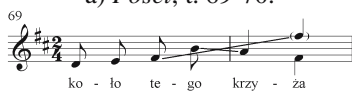
¹⁴ Rękopis (partytura), będący autografem kompozytora, przechowywany w Archiwum Księży Misjonarzy w Krakowie, pierwsza sygnatura 551, druga sygnatura 1033.

ża w muzyce nauczyciela Chopina jest dla naszych rozważań niezwykle istotne. Jeśli bowiem Elsner przejął ową odziedziczoną z dawnej tradycji *figurę krzyża*, w jej najściślejszym znaczeniu interpretacyjnym, to czyż nie mógł w ciągu kilkuletniego kontaktu – wprost albo pośrednio, w sposób świadomy lub bezwiednie – podzielić się wiedzą na ten temat ze swoim genialnym uczniem? Nie jest to pytanie, któremu można by zarzucić nieuprawniony subiektywizm i brak wystarczających podstaw.

Dodajmy wreszcie i trzeci, ważny bardzo ślad poszukiwania naświetleń kontekstualnych, skądinąd pod pewnym względem najbliższy Chopinowi, bo obecny we wspomnianych na wstępie obserwacjach analitycznych Macieja Gołąba poczynionych wobec kwestii emblematycznego znaczenia *imaginatio crucis* w pieśniach *Posel* i *Melodia*. Cały przeprowadzony w *Sporze o granice poznania dzieła muzycznego* dyskurs, koncentrujący się szczególnie na tekstowo-muzycznych zjawiskach w *Melodii*, zdaje się przemawiać za tym, że w ostatniej swojej pieśni, a być może także i we wcześniejszym *Pośle* – choć tu hipoteza Macieja Gołąba brzmi mniej przekonująco – kompozytor mógł przywołać dawny archetyp retoryczny, łącząc go z wypowiedzeniem treści narodowych¹⁵:

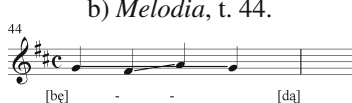
Przykład 5. Fryderyk Chopin¹⁶:

a) *Posel*, t. 69-70.



ko - fo te - go krzy - za

b) *Melodia*, t. 44.



[bę] - - [da]

„Bachowskie” i „elsnerowskie” koneksje, towarzyszące Chopinowi długi czas i na różne sposoby, oraz pieśniowe eksploracje Macieja Gołąba tworzą niezwykle cenny dla naszych rozważań kontekst. Nie są naturalnie żadnym dowodem na przeniknięcie oratorskiej idei *wyobrażenia krzyża* do muzyki Chopina, znalezienia takowego nie należało chyba oczekiwać, ale jednak w bardzo dużym stopniu uprawdopodobniają nasze domniemania co do obrazowo-semantycznego – i symbolicznego – naznaczenia „krzyżowej” konfiguracji melodycznej w inicjalnym motywie *Poloneza fis-moll*. Możemy z całą odpowiedzialnością stwierdzić jedno: Chopin znajdował się wielokrotnie i w różnych momentach swojego życia w takich okolicznościach, które sprzyjały poznaniu i twórczemu wykorzystaniu owego, czytelnego niegdyś, a wówczas już zapominanego dźwiękowego stygmatu pasyjnego.

¹⁵ Por. Gołąb, *Spór o granice poznania...*, s. 217-222.

¹⁶ Cyt. [za:] *ibid.*, s. 217, 220.

Podniesienie krzyża

Wśród ikonograficznych przedstawień scen Męki Pańskiej pojawiał się, niesankcjonowany autorytetem Ewangelii, ale wydobyty i stopniowo utrwalany w czasach nowożytnych, moment podnoszenia krzyża z rozpiętym na nim Jezusem. Najbardziej znany, dla ikonografii pasyjnej najpewniej archetypiczny tutaj wizerunek – *Podniesienie krzyża* – pozostawił Peter Paul Rubens, gdzie krzyż, podnoszony przez grupę ludzi, znajduje się prawie w połowie drogi do pionu¹⁷. Scenę tę znajdujemy później u Rembrandta, następnie u Michaela Leopolda Willmanna, Georga Andreasa Wolffganga (miedzioryt według szkicu Willmanna w kancjonale *Schmerzhafter Lieb und Creutz-Weeg*), potem także w ołówkowym szkicu Jana Matejki. Tę samą chwilę, ułożoną w innej perspektywie, zaprojektował również w swoim nieukończonym szkicu *Golgota (Raspятие Христа)* Ilija Riepin: krzyż z rozpiętym Zbawicielem, wznoszony do pionu za pomocą lin, w ogólnym rzucie obrazu zdaje się dochodzić do pozycji pionowej; jest coraz bardziej ujawniany – niejako „oznajmiany” świadkom wydarzenia. Oto niektóre spośród wymienionych wizerunków dokumentujących ikonografię podniesienia krzyża:

Ilustracja 1. Peter Paul Rubens¹⁸, *Podniesienie krzyża*.



¹⁷ Oprócz słynnego malowidła z Antwerpii Rubens pozostawił dwa szkice mające za temat podniesienie Chrystusa na krzyżu. Por. *Klasycy sztuki. Rubens*, red. S. Peccatori, S. Zuffi, Warszawa 2006, s. 54, 67.

¹⁸ Cyt. [za:] *Klasycy sztuki. Rubens...*, s. 55.

Ilustracja 2. Rembrandt¹⁹, *Podniesienie krzyża*.



Ilustracja 3. Michael Leopold Willmann²⁰, *Podniesienie Krzyża Chrystusowego*.



Ilustracja 4. Jan Matejko²¹, *Podniesienie Chrystusa na krzyżu*.



¹⁹ Cyt. [za:] *Klasycy sztuki. Rembrandt*, red. S. Peccatori, S. Zuffi, Warszawa 2006, s. 54.

²⁰ Cyt. [za:] *Michael Willmann (1630-1706). Katalog wystawy*, red. M. Adamski, P. Łukasiewicz, F. Wagner, Salzburg 1994, s. 189.

²¹ Cyt. [za:] M. Przemeczka-Zielińska, *Malarstwo religijne Jana Matejki*, Kraków 1994.

Ilustracja 5. Ilia Riepin²², *Gołgofa (Raspятие Christa)*.

Dla wizerunków tych, niezależnie od czasu ich powstania, autorstwa i stylu, wspólne są dwie wyraźne cechy: dążenie do dynamizmu ujęcia – z iluzją ruchu, wysiłku, „demonstracji siły”²³ – oraz ukazanie Chrystusa przybitego na krzyżu jako swoistej „chorągwi”, wznoszonej i najczęściej górującej nad czynnymi i biernymi uczestnikami krzyżowania. Bezspornym elementem emocjonalnym tych prac jest też i złowrogi niepokój. Każdy wrażliwy widz – z wyobraźnią – wie, czego doświadczy Chrystus za chwilę: „podniesienie” jest wstępem do jeszcze większych mąk – i do zabijania.

Scenę podniesienia krzyża przejmująco zobaczyła w swoich słynnych objawieniach niemiecka mistyczka i stygmatyczka Anna Katarzyna Emmerich (1774-1824), która w rozbudowanej sekwencji pasyjnej pośród wielu wydarzeń oglądała również wznoszenie przybitego na krzyżu Zbawiciela i ustawienie krzyża w pionie, wraz z całą scenarią, towarzyszącymi temu czynnościami, zachowaniami, odgłosami. Przypomnijmy niektóre fragmenty tej relacji:

„Po przybiciu Pana naszego i Zbawiciela przesunęli kaci górną część krzyża, na powrozech przywiązanych do kółek z tyłu, na miejsce nieco podwyższone, przeczucili powrozy na drugą stronę środkowego pagórka, założyli na stojący tam kozioł i tak zaczęli ciągnąć krzyż do góry. Inni tymczasem kierowali hakami pień krzyża, by koniec jego wszedł prosto do wykopanej jamy. Wznosili krzyż ostrożnie tak długo, aż przybrał prawie pionowe położenie i wreszcie całym ciężarem wsunął się w otwór z taką siłą, że zadrgał od góry do dołu. Jęk bolesny wydarł się z piersi Jezusa. [...] Groza dziwna, a zarazem wzruszenie przejmowało na widok tego krzyża, wznoszącego się chwiejnie i majestatycznie wśród wrzasku szyderczego katów, faryzeuszów i motłochu stojącego dalej, który teraz dopiero mógł

²² Cyt. [za:] G. Sternin, *Ilya Repin*, Leningrad 1985, s. 13.

²³ Tak określa wymowę płótna Rubensa M. Jover, *Chrystus w sztuce*, przeł. T. Łozińska, E. Morka, Warszawa 1994, s. 136.

ujrzeć Jezusa. [...] odwieczne Słowo Wcielone, wywyższone na krzyżu. Ręce kochających Go wyciągały się ze świętą trwogą ku Niemu, jak gdyby chciały spieszyć Mu z pomocą. [...] Gdy krzyż z łoskotem rozgłośnym został wsunięty w otwór i stanął prosto, nastąpiła chwilowa cisza głęboka. [...] W ciszy ogólnej, jaka zaległa po ustawieniu krzyża, dał się nagle słyszeć od Świątyni głos trąb i puzonów. Głosząc z uroczystością i niejako z przeczuciem, że rozpoczęło się zabijanie baranka wielkanocnego [...]”²⁴

Prace malarzy i grafików, widzenie mistyczki, obok dociekań naukowych nad historycznymi realiami Męki Pańskiej, wniosły dramaturgicznie nowy element do przeżywania misterium pasyjnego, który mógł znaleźć swoje miejsce w modlitwie i medytacji, w sztuce i literaturze, w rozważaniach teologicznych i w kaznodziejstwie²⁵. Zapewne najpóźniej od czasów powstania płótna Rubensa – który swoim dziełem musiał wpłynąć na wyobraźnię wielu ludzi – można mówić o stopniowym ugruntowywaniu się sceny podniesienia Chrystusa na krzyżu w świadomości religijnej i we wzmacniającej tę świadomość działalności artystycznej, choć trzeba wyraźnie podkreślić, że wizerunek ten nigdy nie sięgnął wymiaru powszechnego, takiego, który mógłby być porównywany ze stopniem rozpowszechnienia i recepcji wielu innych, dobrze nam znanych scen pasyjnych, opisanych w relacjach ewangelistów, ujmowanych w stacjach drogi krzyżowej, rozważaniach Męki Pańskiej.

Jakie szanse przy „podniesieniu krzyża” miały poszczególne sztuki? Malarz, rzeźbiarz czy grafik, zmierzający do nawet najbardziej dynamicznego ujęcia, jest w stanie – w ramach jednej kompozycji – zaprezentować zawsze tylko określony „kadr” wyjęty z sekwencji dramaturgicznej. Opis słowny – prozatorski, poetycki – będzie natomiast pewnego rodzaju „dokumentacją”, „relacją” całości względnie części zdarzeń; konkretną i niemalże namacalną, często przy tym silnie emocjonalną, przepełnioną doloryzmem i makabryzmem, ale pozbawianą z kolei efektu wizualnego, przedstawieniowego, czyli – od tej strony, kiedy to w jed-

²⁴ *Pasja. W wizji wielkiej mistyczki i stygmatyczki Anny Katarzyny Emmerich*, przeł. W. Rakowski, Wrocław 2004, s. 196-198.

²⁵ Śląski jezuita Franciszek Ksawery Eberhard (1844-1905) w takich słowach kreślił omawianą scenę: „Gdy więc Żydzi naszego najmilszego, najcierpliwszego Jezusa ukrzyżowali, podnieśli krzyż, i tak chorągiew naszego zbawienia z ukrzyżowanym na górze Golgocie Zbawicielem pierwszy raz stanęła. O jak wielka była boleść, jak wielka była męka, jak wielkie było cierpienie ukrzyżowanego Jezusa przy tym srogim podniesieniu. Krzyż spadł nagle w dół wykopany, który był bardzo głęboki, a całym swym ciężarem na trzech tylko gwoździach wiszące ciało przy najmniejszych poruszeniach i wstrząśnieniach się drzewa krzyżowego doznawało niewypowiedzianych boleści [...]”. F. Eberhard, *Kazanie XI. Chrystus na Krzyżu*, [w:] *O Męce Pana Jezusa. Kazania i szkice księży Towarzystwa Jezusowego*, zebrał J. M. Zatlókiewicz, wydanie drugie, Kraków 1923, s. 96-103.

nym momencie ulegamy „oracji” figuratywnej – zdecydowanie mniej sensualną. Przemówi natomiast z całą dobitnością do umysłu i wyobraźni. Muzyka zaś? Ma jedyną w swoim rodzaju możliwość istotnie uzupełnić owe inne wizerunki i wyobrażenia – ileż bardziej od dźwiękowych dosłowne, precyzyjne – o moment kinetyczny, zmysłowo-emocjonalny, dynamiczno-energetyczny. Może „dodać” do całej plastyczno-słownej „ikonografii” podniesienia krzyża akcenty nowe i zgoła nieoczekiwane, a równocześnie doniosłe; zarazem jednak – z natury rzeczy – niedookreślone i ulotne, niejednoznaczne i mgliste, które trudno jest zdefiniować i ogarnąć językiem deskrypcji, a nade wszystko zaś – udowodnić.

*

Zaakceptowanie muzyczno-retorycznego sensu wstępnego motywu *Poloneza fis-moll* jako obrazowo nacechowanej figury *imaginatio crucis* prowadzi nieuchronnie do symboliczno-ikonograficznego zinterpretowania całego ośmiotaktowego *exordium* kompozycji, które przedstawia sobą odcinek wyodrębniony formalnie i całkowicie jednorodny w swojej strukturze motywiczno-interwałowej („jak – by powtórzyć przytoczony wcześniej cytat – owe figury geometryczne idealnie zbudowane, gdzie wszystko jest na swoim miejscu i nie masz jednej linii zbytcej”). Niewątpliwie, już w pierwszym, narzucającym się skojarzeniu można tutaj ujrzeć dźwiękową alegorię podniesienia i ustawienia krzyża. Wstęp – widzimy – jest pokazem i określonym przepracowaniem *imaginatio crucis*. Figura najpierw nieznacznie się przeobraża, rytmicznie intensyfikuje i – zrazu powoli, potem coraz dynamicznej – wznosi; aż do punktu kulminacyjnego, wyeksponowanego, stanowiącego z jednej strony moment napięcia i dobitnej eksklamacji, z drugiej – zatrzymania. Tok rozwoju melodycznego niosącego *wyobrażenie krzyża* przedstawia się następująco: figura z kwartą (t. 1) – figura z sekstą (t. 2) – figura z kwartą z dyminucją i repetycją (t. 3) – figura z sekstą i dyminucją, rozszerzona o dźwięk repetycyjny (t. 3-4) – figura z kwartą w szesnastkach i repetycjach oktawę wyżej, przy naprzemiennych zdwojeniach oktawowych w partiach obydwu rąk (t. 4-5) – taki sam pokaz figury z sekstą, bezpośrednio, tj. bez pauzy, po poprzednim (t. 5-6) – figura z kwartą o oktawę wyżej ze zdwojeniami oktawowymi w obu rękach (t. 6) – figura w interwałowej modyfikacji a-gis-d`-cis` w oktawowych zdwojeniach (t. 6-7) – jej dokładne powtórzenie i dodanie formuły fis-eis, tworzące z dwiema poprzednimi meliczny wzór kształtu wyjściowego (t. 7-8) – dźwięk cis, dwukrotnie uderzony po pauzie, wytrzymany wartość ćwierćnuty (t. 8).

Przykład 6. Fryderyk Chopin, *Polonez fis-moll* op. 44, t. 1-8.

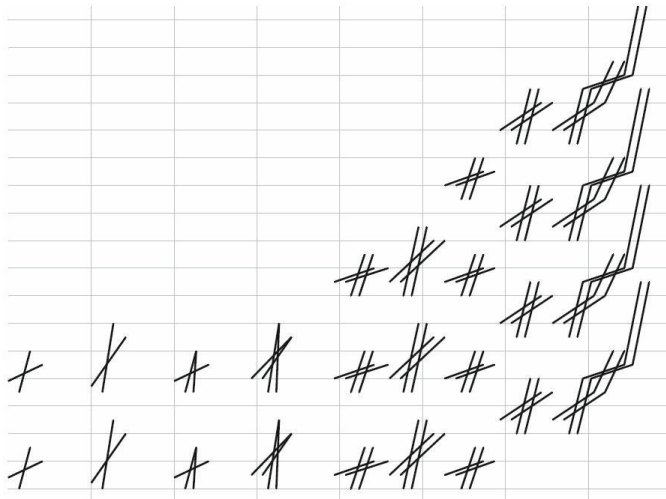
1 *p* *cresc.* *ff*

6

Rea *

Jeśli strukturę tę ujmijemy za pomocą grafiki stanowiącej diastematyczne kontinuum; tzn. odrzucimy konwencjonalny zapis pięcioliniowy, zmiany kluczy i podział na partie obu rąk, naturalnie z uwzględnieniem dokładnych proporcji czasowo-rytmicznych, zastępując przy tym czterodźwiękowe figury nutowe ich imaginacyjno-wizualnymi ekwiwalentami „krzyżowymi”, odczytywanymi ściśle według relacji wysokościowych, nie zaś z notacyjnych uwarunkowań zapisu zdwojeń oktawowych, znamiennego dla faktury fortepianowej – otrzymujemy obraz w swojej ikonograficznej koherencji strukturalnej, jednoznaczności i wymowie doprawdy zadziwiający:

Przykład 7. *Podniesienie krzyża* w *Polonezie fis-moll* op. 44, t. 1-8, graficzna demonstracja struktury w diastematycznym kontinuum; realizacja komputerowa – Michał Jasiński.



„Krzyż”, najpierw nieznacznie poruszony, wędruje w górę, by na koniec wznieść się do miejsca kulminacji i znieruchomieć. Jeśli dokładniej spojrzeć na tę wyabstrahowaną konstrukcję geometryczną – nie zapominając równocześnie o postaci duktu nutowego – widać, że mieszczący się w niej kształt muzyczny nie przedstawia tylko takiej jakości semiotycznej, która miałaby charakter wyłącznie ikonograficznej alegorii. Uderzające mianowicie, że w przebiegu tym dochodzi do daleko idącego tektonicznego odwzorowania tego rodzaju procesu kinetyczno-energetycznego, który niezależnie od naszych indywidualnych wyobrażeń, bo warunkowany prawami fizyki, musiał towarzyszyć podniesieniu i ustawieniu krzyża: poruszenie i powolne podźwignięcie krzyża (t. 1-4) – coraz szybsze i miarowe, intensywniejsze jego podnoszenie do pionu (t. 5-7) – nieznaczne zwolnienie ruchu u końca drogi (powtórzenie „krzyża” w t. 7-8 na tej samej wysokości, na moment zatrzymujące gradację) – ustawienie i unieruchomienie w pionie (t. 8). Niezwykle istotne, zwłaszcza w świetle Chopinowskiej poetyki, że cały zamysł symboliczno-ikonograficzny, obrazowy, definiowany w przyjętych przez nas kategoriach muzyczno-retorycznych, tj. oparty na komórce *imaginatio crucis*, zrósłby się tu ze swoim adekwatnym korelatem fizyczno-dynamicznym, ujmującym w sobie sekwencję napięć temporalno-energetycznych. Wznosząca się *figura krzyża* to nie tylko „rysunek”, statyczny „wizerunek”, ale i zarazem „akcja”, pełen energii „rozwój”, mający swój zacyzn i początek, fazę narastania oraz punkt docelowy; „rozwój”, który – powtórzmy – wykazuje syntonie z komunikatem natury symboliczno-obrazowej. Inaczej mówiąc: jeśli przyjmujemy symboliczno-ikonograficzne objaśnienie całego *exordium*, odczytując je jako alegoryczny i głównie wizualny „obraz” podniesienia krzyża, swoistą kompleksową figurę *anabasis*, to równocześnie, przy takim barokowym i jawnie nie-romantycznym zdefiniowaniu, dostrzegamy w owym wizerunku graficzno-nutowym muzyczny wyraz fizycznej, rzeczywistej odsłony sytuacji, jaką warstwa symboliczno-obrazowa przywołuje. Chopin nie mógłby – przyjmując ideę *hypotyposis* – tylko „narysować”. Musiałoby dojść u niego do głosu także emocjonalne, głęboko z ludzką naturą spokrewnione „czucie” i zmysłowe „dotknięcie” – „poruszenie” rzeczy.

Dochodzą tu również dalsze elementy zasygnalizowanej na wstępie, tak intrygującej „podwójnej” symboliki „czwórkowej” (tj. 4 i 4). Pierwsze cztery takty stanowią, za sprawą strukturalizowania pauzami i powtórzeń wysokości (t. 1-2 i t. 3-4), pokaz izolowanej figury, cztery następne – jej ascendentalne kontinuum melodyczne oraz ekspansję fakturalno-brzmieniową. W czterech pierwszych taktach czterokrotnie pojawia się prymarna postać „krzyża” (t. 1-2) i również czterokrotnie – postać „poruszona” dźwiękami repetycyjnymi (t. 3-4). W końcu zaś, tam gdzie „krzyż” podlega poczwórnej multiplikacji wertykalnej (t. 6-8), także rozbrzmiewają cztery struktury pionowe z figurą *imaginatio crucis*, skądinąd ujawniająca się tutaj 16 razy (a więc: 4 x 4). To oczywiście spostrzeżenia natury dygresyjnej, bynajmniej nie pierwszopla-

nowe, ale jakże uderzająco harmonizujące z numerem opusu i symboliką liczbową wpisaną w czterodźwiękową figurę *wyobrażenia krzyża*.

Popatrzmy teraz na inną partię *Poloneza*. Jak wiadomo, w ostatniej fazie dzieła powraca materiał pierwszej części, włącznie z *exordium*, nieco w tym miejscu przeobrażonym. W świetle figury *imaginatio crucis* i muzycznego *podniesienia krzyża* motywiczna antycypacja ponowionego *exordium* jawi się jako struktura w swojej oratorskiej wymowie doprawdy zdumiewająca i wywołująca dalsze pytania i refleksje, a dla naszej analizy – w pewnym sensie także eksplikacyjna. Mamy bowiem w tym odcinku następujący pochod: nawrót *figury krzyża* w kończącym się mazurku (t. 246-249) – *tirata* (t. 250-252) – augmentacyjny pokaz *imaginatio crucis* w niskim rejestrze ze zdojeniem oktawowym (t. 254-257) – ponowiona *tirata*, w ostatniej fazie nieznacznie rozciągnięta (t. 258-260) – nieco zmodyfikowane i zdynamizowane pod względem brzmieniowo-energetycznym *podniesienie krzyża* (t. 261-267).

Przykład 8. Fryderyk Chopin, *Polonez fis-moll* op. 44, t. 245-267.

The image displays a musical score for Fryderyk Chopin's *Polonez fis-moll* op. 44, measures 245-267. The score is presented in four systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 245-249) begins with a piano introduction, marked with a *dimin.* dynamic and a *ff* dynamic. The second system (measures 250-257) features an *8* measure rest, a *p* dynamic, and a *ff* dynamic. The third system (measures 258-260) is marked *Tempo I (tempo di Polacca)*, *p*, and *cre*. The fourth system (measures 261-267) is marked *scen*, *do*, and *ff*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Szczególną uwagę przyciąga trójczłonowa dwunastotaktowa konstrukcja, którą współtworzą augmentacyjna forma *imaginatio crucis* oraz otaczające ją *tiraty*. Figura *imaginatio crucis*, pokazana dwukrotnie, pod względem melicznym w identycznym kształcie jak w *exordium* (tj. raz ze skokiem kwarty, raz ze skokiem seksty), jest – z jednej strony – „krzyżem” nisko leżącym (jeszcze „na ziemi”?), z drugiej zaś – dzięki rozwarstwieniu brzmieniowo-fakturalnemu całej struktury oraz długim wartościom nutowym – prawdziwym „ostentatio crucis”: pokazaniem „krzyża”, które nie może już ujść uwadze; w przeciwieństwie do innych sytuacji, jak choćby w prymarnym *exordium*, gdzie obrazowa specyfika figury zdaje się być do pewnego stopnia ukryta, bo zdominowana przez inne parametry struktury dźwiękowej, m.in. przez ostry kontur rytmiczny, narastanie dynamiczne, mutacje rytmiczno-motywiczne i ekspansję brzmieniową. Tu mamy „nagą” figurę – w zasadzie tylko ją samą, niezwykle czytelnie wygrawerowaną. Natomiast „strzelające” w górę *tiraty* – niemające bezpośredniej strukturalnej analogii w żadnym innym fragmencie dzieła, uwydatnione dodatkowo przez ekspresywne apozjopezy – nasuwają wielorakie skojarzenia: wbijanie gwoździ, cios włócznią, „jęk bolesny Jezusa”, „ręce kochających Go” wyciągające się „ze świętą trwogą ku Niemu”? Znamienne, że z punktu widzenia autonomicznej narracji muzycznej, tzn. z perspektywy niezabarwionej jakimikolwiek konotacjami semantycznymi, programowymi, odniesieniami pozamuzycznymi *etc.*, kształty te trudno byłoby logicznie uzasadnić. W żaden sposób nie wynikają one z poprzednich struktur kompozycji, nie są też jakąkolwiek czytelną zapowiedzią wyłaniającego się potem toku dźwiękowego. Są interwencją niespodziewaną, oderwaną, „obcą”. W powiązaniu z kategorią semantycznie pojmowanego *wyobrażenia krzyża* jawią się natomiast *tiraty* elementem logicznym i spójnym, niemal oczywistym, a dzięki swojej eksklamacyjnej sile i agresywności – także pod względem oratorskim niezwykle dobitnym, choć na pewno niejednoznacznym. Po wybrzmieniu grupy *tirata-imaginatio crucis-tirata* pojawia się ponownie – tym razem nieco zredukowane, ale zarazem intensywniejsze – *podniesienie krzyża*, które może być tutaj odczytywane podwójnie: albo jako retrospekcja, przypominająca o sensie *exordium*, stanowiąca nasilenie i udramatyzowanie wstępnego „obrazu”, albo zaś – a może i jednocześnie – w głębszym, biblijno-teologicznym znaczeniu: jako „wywyższenie” Syna Człowieczego na krzyżu-drzewie życia.

Jak widzimy, cała ta niezwykła konstrukcja, otwierająca finałową fazę kompozycji, ma własne, niezwykle wyraziste walory muzyczno-retoryczne. Zarazem, prawem strukturalnych odpowiedniości i zależności, przedstawia się w pewnym sensie jako oratorskie potwierdzenie, a nawet dodatkowe, głębsze objaśnienie przesłania *exordium*.

Analiza wszystkich rozpatrywanych fragmentów, tj. ósmiotaktowego *exordium*, jego drugiego wystąpienia w finałowej partii utworu, *wyobrażenia krzyża* z końca mazurka oraz konfiguracji *imaginatio crucis* z dwiema *tiratami*, znacząco rozszerza wymowę całego dzieła. Nie zamierzamy naturalnie posunąć się zbyt daleko i dążyć do objaśnienia warstwy wyrazowej całości kompozycji, ale jednakże pewnych uderzających i istotnych konfiguracji semiotycznych oraz logicznych współzależności zachodzących w *Poloniezie*, ujawniających się właśnie dzięki interpolacjom „krzyżowym”, nie sposób zignorować. Spójrzmy na całość:

Po wstępnym *podniesieniu krzyża* (t. 1-8) rozbrzmiewa narracja gwałtowna, ponura, drapieżna, niczym „uporczywa, zaciekła i brutalna akcja” czy „wizja sceny bitewnej”²⁶ (t. 9-82). Potem pojawia się „obsesyjne, nie kończące się *ostinato*”²⁷ – jedyny w swoim rodzaju ascetyczny, szokujący w traktowaniu elementów muzycznych *danse macabre* (t. 83-127), prawdziwie wizjonerski, metafizyczny („zabijanie baranka”?). Później: jakże namacalna i wprost wypowiedziana „Polska” w mazurku (*Tempo di Mazurka* t. 127-249) – który w swoim wybrzmieniu łączy się z „krzyżem” (albo: „mazurek-Polska” przechodzi w „krzyż”). Po tym zjawiają się dramatyczne *tiraty* i *imaginatio crucis* (t. 250-260) oraz – ponownie – *podniesienie krzyża*, tu jeszcze silniej niż w *exordium* artykułowane (t. 261-267). Na zakończenie – tak jak na początku – znowu „wizja sceny bitewnej” i „brutalna akcja”, w niepokojącym i rytmicznie dialektycznym, „demonicznym” poloniezie²⁸ (t. 268-376).

²⁶ B. Smoleńska-Zielińska, *Fryderyk Chopin i jego muzyka*, Warszawa 1991, s. 214.

²⁷ Zob. M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 343.

²⁸ Tak określa dzieło Chopina A. Tuchowski, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996, s. 125.

Poczyńmy w tym miejscu dość istotną dla naszych rozważań dygresję. „Hybrydyzacja gatunku” – o której mówią muzykolodzy w odniesieniu do *Poloneza fis-moll* (por. *ibid.*, s. 125; T. Baranowski, *Przemiany muzycznych kategorii formalnych w fortepianowych polonezach Chopina*, [w:] *Przemiany stylu Chopina* red. M. Gołąb, Kraków 1993, s. 99) – ponad wszelką wątpliwość wydaje się być w tym wypadku implikacją opisywanych zabiegów interpretacyjnych, a także – i nie jest to obojętne dla naszego punktu widzenia – z faktu, iż dzieło było pojmowane przez samego twórcę jako fantazja. O *Poloniezie fis-moll* pisał Chopin 23 sierpnia 1841 roku tak: „Jest to rodzaj fantazji w formie poloneza i nazwę ją *Polonezem*” (*Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, zebrał i oprac. B. E. Sydow, Warszawa 1955, s. 32). Znamienne: jeśli sam kompozytor widział tu w pierwszym rzędzie gatunek fantazji, to nie sposób przeoczyć, że właśnie w innych kompozycjach z gatunku fantazji (*Fantazja A-dur* na tematy polskie op. 13, *Fantazja f-moll* op. 49) sięgał on – bezpośrednio lub pośrednio – do śpiewów narodowych i pieśni powszechnych. Okoliczność ta wzmacnia tezę o istnieniu – najogólniej – pewnego rodzaju „prekompozycyjnego” i ideowego podłoża materiałowego w przypadku analizowanego przez nas dzieła. A jeśli chodzi zaś o samą kategorię „hybrydyzacji gatunku”, to najpewniej nie można jej jednak odnosić do *Poloneza fis-moll*; przeciwnie – patrząc na rzecz z perspektywy prymarnej w tym wypadku idei formalnej – należy

W interpretacjach hermeneutycznych dzieło uznawane bywało za „kwintesencję ducha polskiego”, „wyraz wzlotów i cierpień narodu”²⁹, „wizję bohater-skiego zmagania się”³⁰. My, wpisując do tych poglądów znaki *imaginatio crucis* i *podniesienia krzyża*, dodajmy: w artystycznej wizji *Poloneza fis-moll* opus „czterdzieście czwarte” doszło – jak w dziewiętnastowiecznej „idei Polski ukrzyżowanej”³¹ – do zespolenia „ducha polskiego” oraz narodu „wzlotów i cierpień” z odkupieńczą męką Chrystusa.

Zastanawiające, że *Polonez fis-moll* – w odróżnieniu od wielu innych utworów Fryderyka Chopina – nigdy nie był postrzegany jako taki, którego zwykło się określać mianami piękny, wdzięczny, powabny, liryczny, śpiewny czy urokliwy³². Istotnie, jest on bez wdzięku i powabu; by pójść tropem polskiego mesjanizmu³³ i wpisanych weń skojarzeń, powiedzmy: jak Ten, który „nie miał [...] wdzięku ani też blasku, aby na Niego popatrzeć, ani wyglądu, by się nam podobać” (Iz 53, 2)³⁴.

Namysł – w stronę metaobrazu

A jeśli było zupełnie inaczej, a my, zajęci własnym tropem poszukiwań, błędzimy? Dotąd nie stwierdzono przejawów ikonograficznych i symbolicznych rozwiązań w fortepianowych utworach Chopina, a w szczególności takich pociągnięć kompozytorskich, które dawałyby nam prawo do przypisania wskazanej czterodźwiękowej strukturze motywiczej znaczenia figury *imaginatio crucis* i budowania w oparciu o nią dalej jeszcze sięgającego „programu”. Nie wiadomo również nic o tym, by

ująć całą rzecz jako zdyscyplinowanie i integracyjne scalenie formy fantazji za pomocą idiomu polonezowego.

²⁹ Zob. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 343.

³⁰ Smoleńska-Zielińska, *op. cit.*, s. 214.

³¹ Por. D. Olszewski, *Motywy pasyjne w religijności polskiej XIX i XX wieku*, [w:] *Męka Chrystusa. Wczoraj i dziś*, red. H. D. Wojtyśka, J. J. Kopeć, Lublin 1981, s. 90.

³² Trzeba tu podkreślić, że ostatnia pieśń Chopina, *Melodia*, w której Maciej Gołąb widzi możliwość emblematycznego wystąpienia *imaginatio crucis* (por. Gołąb, *Spór o granice poznania...*, s. 217-222) odczuwana jest – w pewnej analogii do *Poloneza fis-moll* – za skomponowaną „pobawionym melodycznej urody językiem muzycznym” (M. Piotrowska, „Późny Chopin”. *Uwagi o dziełach ostatnich*, [w:] *Przemiany stylu Chopina...*, s. 174).

³³ Przywołajmy w tym miejscu znamienne i ważne i dla naszych rozważań stwierdzenie Macieja Gołąba o *wyobrażeniu krzyża* w Chopinowskiej *Melodii*: „Dźwiękowe *imaginatio crucis* może być zatem emblematem «męczenników idei», a jego lokalizacja *in crudo* w taktie nr «czterdzieści cztery» wyrażać mesjanistyczne przecucia Chopina, które w paryskim środowisku polskiej emigracji nie były czymś wyjątkowym” (Gołąb, *Spór o granice poznania...*, s. 219).

³⁴ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych*, red. A. Jankowski, K. Romaniuk, L. Stachowiak, wydanie drugie, Poznań, Warszawa 1971, s. 895.

Chopin – poza okazjonalnymi pieśniowymi cytatami (*Lulajże Jezuniu* w *Scherzu h-moll* op. 20, *Boże, coś Polskę* w *Largo Es-dur*) czy nawiązaniem (*Jezus malusieńki* w *Etiudzie cis-moll* op. 25 nr 7) – przelewał w dźwięki konkretne treści czy symbole natury religijnej³⁵. Wprawdzie – jeśli z kolei chodzi o samą w sobie sferę przeprowadzania kombinacji na zastanych elementach – możemy zaobserwować występowanie pewnych symptomów predylekcji kompozytora do semantycznej „gry” czy „zabawy” elementami językowymi (a więc możliwe, że i elementami dźwiękowymi)³⁶, niemniej do tej pory nie wykryto, aby w jakiś sposób przedostało się to do jego muzyki. Przy istnieniu rozmaitych też śladów Bachowskich nie zidentyfikowano, iżby coś z języka lipskiego kantora i późnobarokowej tradycji kompozytorskiej odcisnęło swoje znamię w dziełach naszego twórcy, w postaci konkretnych struktur dźwiękowych, upostaciowań muzycznych. Cóż tedy, jeśli mielibyśmy się mylić co do typu semiotycznej kwalifikacji Chopinowskiego „rysunku”?

Zbierzmy wszakże raz jeszcze wszystkie konstatacje przemawiające za naszą interpretacją:

- fascynacja Chopina muzyką Johanna Sebastiana Bacha, często i wyraziście stosującego *imaginatio crucis*, wydatnie powiększająca prawdopodobieństwo możliwości zaistnienia bezpośredniej inspiracji artystycznej;
- obecność *imaginatio crucis* w twórczości mszalnej Józefa Elsnera jako ważny moment sprzyjający inspiracji natury dydaktycznej albo dydaktyczno-artystycznej;
- kontekst *Melodii* Chopina, w której *imaginatio crucis* zdaje się – przy dość dużym stopniu prawdopodobieństwa – przemawiać emblematycznie;
- ikonograficzno-energetyczna koherencja i jedność struktury muzycznego *podniesienia krzyża*, integrująca efekt *hypotyposis* z warstwą kinetyczno-dynamiczną, która koresponduje ze specyfiką rzeczywistej czynności podniesienia krzyża; pozwala to usytuować całe zjawisko wewnątrz

³⁵ Mieczysław Tomaszewski, podejmując się próby wyłowienia w twórczości Chopina utworów lub ich fragmentów „wzbudzających rezonans natury religijnej”, wyodrębnia wprawdzie wskazane wyżej cytaty oraz ujawnianie się w kompozycjach charakterów „hymnicznego”, „medytacyjnego” i „sentymentalnego” o odcieniu religijnym, niemniej jednak nie dochodzi tutaj do jednoznacznej konkluzji i pozostawia problem w zasadzie otwarty, jako wymagający dalszych studiów. Por. M. Tomaszewski, „*Od tygodnia nicem nie napisał – ani dla ludzi, ani dla Boga*”. *Fryderyka Chopina stosunek do spraw wiary*, [w:] *Complexus effectuum musicologiae. Studia Mirosława Perz septuagenario dedicata*, red. T. Jeż, Kraków 2003, s. 542-546.

³⁶ Zob. K. Bilica, *Ach, BACH?! – BA, Chopin!*, [w:] *Muzyka w kontekście kultury. Studia dedykowane profesorowi Mieczysławowi Tomaszewskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, red. M. Janicka-Słysz, T. Malecka, K. Szwałgier, Kraków 2001, s. 173-184.

kręgu poetyki Chopinowskiej, tak bliskiej psychofizycznej naturze człowieka;

– uderzająca zbieżność numeru opus dzieła (44) oraz kształtu i interpretacyjnej wymowy podwojonej figury *imaginatio crucis* (4 i 4) oraz podwójne „czwórkowe” implikacje strukturalne całego pierwszego ośmiotaktu, skłaniające do uwzględnienia fenomenu ukrytej symboliki liczbowej; czyżby miał to być moment specjalnego naznaczenia – wynik zadziwiającego spotkania się czasu biograficznego i dzieła? A może symboliczny „kod” pochodzący z intencji samego kompozytora? Imię jego „czterdzieści i cztery”?

– sugestywne ikonograficznie *exordium* utworu, odczytane jako *podniesienie krzyża* oparte na figurze *imaginatio crucis*, oraz struktury z nim związane występujące w późniejszej fazie kompozycji, interpretowane w muzyczno-retorycznych kategoriach, pozostają w najściślejszej harmonii z ideową wymową całego dzieła, identyfikowaną w intersubiektywnym odbiorze jako dobitna i ważka artystyczna emanacja ducha narodowego; figury-„krzyże”, wraz ze swoimi pochodnymi i kontrapunktami, są jak najbardziej logicznym i aksjologicznie wysokiej rangi składnikiem całości muzyczno-dramaturgicznego dyskursu.

Stale oczywiście towarzyszy nam świadomość, że mamy przed sobą muzykę geniusza; takiego zarazem, który wszystko to, co miał istotnego do wypowiedzenia ze sfery ducha i uczuć, z kręgu idei i myśli płynących ze sztuk odmiennych, wyrażał właśnie w swojej twórczości muzycznej, za pomocą ekspresyjnych form dźwiękowych, unikając równocześnie jakiegokolwiek eksplikacji tych sensów – nie mówiąc już o romantycznej ostentacyjności czy wylewności – ujawnianej poza sferą samej sztuki. Wiemy, iż fenomen muzycznego emitowania owych osobistych, wewnętrznych „znaczeń” i uczuć dostrzegano w epoce, czego świadectwem są wypowiedzi m.in. George Sand („dostrzegłam w jego utworach już to polot, już to trudy, zwycięstwa i katusze władającej w nim myśli”³⁷; „zwierza się naprawdę jedynie swemu fortepianowi”³⁸) i Franciszka Liszta („wszystko, co leżało mu na sercu wypowiadał w swych kompozycjach”³⁹). Mocno podkreślano to także w naszej dobie, by wspomnieć choćby zdania skreślone przez Jarosława Iwaszkiewicza („Wszystkie nie wypowiedziane uczucia oddawał muzyce. Muzyka jego jest więc składnicą wszystkich uczuć. A więc i uczuć patriotycznych,

³⁷ Cyt. [za:] Jachimecki, *op. cit.*, s. 83.

³⁸ Cyt. [za:] Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 15.

³⁹ Cyt. [za:] Tomaszewski, „*Od tygodnia nicem nie napisał...*”, s. 542.

uczuciu ukochania przyrody, uczuciu duszy z przeszłości historycznej, uczuciu rozpaczy i bezdenne go smutku”⁴⁰). Ale przede wszystkim pamiętać należy o często cytowanym wyznaniu samego kompozytora, jeszcze z okresu warszawskiego, gdy pisał Tytusowi Woyciechowskiemu:

„Fortepianowi gadam to, co bym tobie był nieraz powiedział” (3 października 1829 roku)⁴¹.

Musiał być też Chopin sam świadomy nie tylko oratorskiego przesłania swoich dzieł, ale i możliwości rozumienia tego przesłania przez innych. Do Juliana Fontany napisał o *Polonezie c-moll* op. 40:

„Na Twój list szczery i prawdziwy masz odpowiedź w drugim *Polonezie*” (7 marca 1839 roku)⁴².

Nie wiemy, czy dla adresata owa polonezowa „odpowiedź” miała być czymś oczywistym, łatwo dostępnym, czy też wymagała wyostrzenia uwagi i dobrego rozeznania. Z pewnością nie chodziło tu o wywołanie ogólnego wrażenia estetycznego, ale o jakiś konkret, który niósłby ze sobą jasny komunikat: może – jak się przyjmuje – o „podświadomą, pełną symbolicznego znaczenia, molową” ripostę na wiernopoddańczy polonez Karola Kurpińskiego *Witaj Królu*⁴³, może jeszcze o coś innego? Nie jest to dla nas w tym miejscu najważniejsze. Istotne, że „poeta tonów” pojmował dzieło jako znak będący wyrazem i eksplikacją wymiaru metaartystycznego.

I jeszcze jedno, ściśle już tyżące się kwestii potencjalnej „mowy” fortepianu, która ewokowana byłaby wyobraźnią wychodzącą z przeżycia sfery wizualnej, malarskiej. W liście do rodziny pisany z Drezna kompozytor skreślił następujące słowa:

⁴⁰ J. Iwaszkiewicz, *Chopin*, Kraków 1955, s. 122.

⁴¹ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1..., s. 108. Jarosław Iwaszkiewicz skomentował to wyznanie w sposób – wydaje się – jedynie słuszny: „Jeżeli w Warszawie (...) nie może się Chopin wypowiedzieć inaczej, jak «gadając fortepianowi», to cóż dopiero na obczyźnie, gdzie mu było przede wszystkim zimno i obco” (Iwaszkiewicz, op. cit., s. 122). Cytowana wypowiedź Chopina pozostaje w ścisłej zależności z definicjami muzyki, jakie on sam zapisał w swoich szkicach do metody gry na fortepianie: muzyka według Chopina to, m.in., „sztuka wyrażania myśli poprzez dźwięki”, „myśl wyrażona poprzez dźwięki”, „wyrażanie naszych doznań poprzez dźwięki”. Chopin, *Szkice do metody* ..., s. 46-47.

⁴² *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1..., s. 337.

⁴³ Por. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*..., s. 343.

„Prócz galerii obrazów nic powtórnie w Dreźnie nie oglądałem; Grünes Gewölbe dosyć raz widzieć; ale galerię obrazów odwiedziłem powtórnie z wielkim zainteresowaniem. Gdybym tu mieszkał, chodziłbym tam co tydzień, gdyż istnieją obrazy, na których widok zdaje mi się, że słyszę muzykę” (14 listopada 1830 roku)⁴⁴.

To jedno ze świadectw fascynacji kompozytora malarstwem, skłaniające nas do przyjęcia takiego punktu widzenia, który zakłada istnienie u Chopina swoistej transmutacji doznań wizualnych, plastycznych w ewokacje akustyczno-muzyczne („że słyszę muzykę”). Czy chodziłoby tu o typowo synestezyjne oddziaływanie kolorów, światłocieni⁴⁵, czy też – albo: i również – może jeszcze o jakieś wewnątrz jego jaźni „dźwięczące” refleksy, promieniujące z warstwy figuratywnej i z oglądanego „tematu”? Przy pytaniach tych w sposób naturalny i spontaniczny rodzi się następne: mógł widzieć Chopin jakiś obraz z „podniesieniem krzyża” i „usłyszeć” swoją wyobraźnią ów wizerunek? Bo czyż w jego *podniesieniu krzyża* nie odnajdujemy malarskich jakości analizowanego wizerunku, rozłożonych tu w czasie – i wysiłku, i ruchu, „demonstracji siły”, niepokojącego napięcia („grozy dziwnej”), a w końcu i wniesionej „chorągwi”?

W świetle powyższych uwag jest wysoce prawdopodobne, że wypłynęły w dziełach Chopina takie muzyczne postacie – oddające świat wewnętrzny twórcy, strukturą swoją „ujawniające” drażące kompozytora myśli, jego duchowe deklaracje, sygnały płynące ze sztuk odmiennych – które są ewidentną, semantycznie naznaczoną mową dźwięków; sugestywną, przemawiającą, poruszającą, ale której to mowy – i jest tu prawdziwie magiczna granica – nie sposób do końca rozkodować. Starając się wszelako pokonać ów tajemny próg wejścia w sferę znaczeń w przypadku figur *imaginatio crucis* i *podniesienia krzyża* z *Poloneza fis-moll*, znajdujemy – to niezmiernie istotne i nie do przecenienia – określone, w dużym stopniu zobiektywizowane punkty oparcia; takie, które pozwalają zaprezentować niniejszy dyskurs w charakterze tezy naukowej i które chyba nie dadzą badaczom spokoju dopóty, dopóki nie odkryją oni innych jeszcze szczegółów analitycznych, może też i nowych świadectw historycznych, mogących bliżej i dokładniej naświetlić przyjętą przez nas konkluzję.

Ale wróćmy jeszcze do wyrażonej wątpliwości i zapytajmy jeszcze raz: jeśli jednak Chopin nic nie wiedział o *imaginatio crucis*, a nasz wywód nie oddaje realiów poetyki twórczej kompozytora, ma to oznaczać unieważnienie naszej refleksji, tak właśnie ukierunkowanej – miałyby ona pozostać li tylko muzyko-

⁴⁴ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1..., s. 152.

⁴⁵ Por. M. Tomaszewski, *Chopin. Fenomen i paradoks. Szkice i studia wybrane*, Lublin 2009, s. 75-76.

logiczną „sztuką dla sztuki”? Żadną miarą. W sytuacji, gdy istnieją racjonalne i poważne argumenty dla sformułowania prawdopodobnej, choć może nieco kontrowersyjnej tezy, uwzględnić należy jeszcze inną perspektywę badawczą; taką, która ogniskuje się wokół interdyscyplinarnej penetracji dzieł sztuki i wytworów myśli ludzkiej, poszukującej w owej przebogatej i nieogarnionej heterogenii struktur różnej ontologii obecności ujęć tych samych tematów, toposów, archetypów; zdążającej do ich identyfikacji i trafnej interpretacji naukowej. Jeśli więc – by nie odstępować od tematyki pasyjnej – natrafiamy na wielorakie „obrazy” koronowania cierniem, ostatnich słów i momentu śmierci Jezusa, chwil z Jego sądu, ubiczowania *etc.*, które wypływają w różnych ewokacjach artystycznych, duchowych, teologicznych, również i w muzycznych, to winniśmy także dążyć do zidentyfikowania analogicznych odwzorowań owej, nie tak znowu rozpowszechnionej, sceny podniesienia krzyża⁴⁶. Napotykamy ją w ujęciach plastycznych, rozpoznajemy w mistycznym objawieniu, poszukujemy jej także w muzyce, chcąc natrafić na „obraz” relatywnie najbliższy takiemu dźwiękowemu ujęciu „podniesienia krzyża”, które byłoby czytelną paralełą wobec innych istniejących odsłon i ujawnień tego fenomenu. Przypatrując się przez ten właśnie pryzmat rozmaitym, potencjalnie korespondującym z momentem „podniesienia krzyża” strukturom muzycznym, powstałym w różnych epokach, należących do rozmaitych gatunków – choć trudno jest tutaj znaleźć jasno sprecyzowane i ostre kryterium wyboru dzieł, które miałyby podlegać takiej obserwacji, skazani jesteśmy raczej na wybory intuicyjne i naznaczone przypadkowością – zatrzymujemy się ze szczególną uwagą właśnie przy analizowanym fragmencie Chopinowskiego *Poloneza*, który to fragment – a jest to rozstrzygające dla naszych dociekań – jawi się zdecydowanie czymś więcej niż takim odpowiednikiem przywoływanej

⁴⁶ W ogólności wizerunek z podniesieniem Chrystusa na krzyżu należy do rzadkości w drukowanych edycjach poświęconych tematyce pasyjnej. Często nie ma go nawet w wielu publikacjach ikonograficznych mających za przedmiot wyłącznie temat Męki Pańskiej, które prezentują wszystkie powstałe w danym kręgu czy czasie ujęcia momentów z wydarzeń pasyjnych, przynosząc całą ich mnogość i różnorodność, niekiedy wraz z detalicznymi analizami. Przykładowo, nie spotykamy „podniesienia krzyża” w polskiej ikonografii pasyjnej XVI-XVIII wieku, którą poddał szczegółowemu omówieniu T. Dziubecki, *Ikonografia Męki Chrystusa w nowożytnym malarstwie kościelnym w Polsce*, Warszawa 1996. Można by tutaj przywołać wiele innych jeszcze publikacji zawierających ikonografię pasyjną, obfitą i dokładnie prezentowaną, gdzie brak jest omawianej sceny. Nie stykamy się z nią również – to także wielce wymowne – i w postaci bodaj najbardziej lapidarnych omówień w wielu obszernych i niezwykle szczegółowych opracowaniach naukowych, które traktują o męce i śmierci Chrystusa, zarówno w sensie ściśle teologicznym, jak i szerszym, interdyscyplinarnym (por. m.in. *Męka Chrystusa. Wczoraj i dziś*, H. D. Wojtyńska, J. J. Kopeć, Lublin 1981; *Męka Jezusa Chrystusa*, red. F. Gryglewicz, Lublin 1986). Jest to oczywiście prostą konsekwencją faktu, iż scena podniesienia Chrystusa na krzyżu nie ma rodowodu biblijnego.

sceny, który byłby odbierany jedynie na drodze subiektywnej, uznaniowej, i którego ikoniczna „semantyczność” podlegałaby tylko i wyłącznie takiemu właśnie, arbitralnemu i intuicyjnemu postrzeganiu. Dzięki wyrazistym, chciałoby się powiedzieć wprost: niemal mierzalnym atrybutom – na czele z *imaginatio crucis* – wstępny ósmiotakt *Poloneza* przedstawia się jako „obraz” prawdziwie zobiektywizowany, na pewno więcej niż intersubiektywny, pozwalający się racjonalnie skomentować i objaśnić kontekstualnymi elementami tradycji poprzedzającej Chopina i rozgrywającej się w jego czasach współczesności muzycznej. Ciśnie się w tym miejscu zresztą pytanie: w jakiej innej kompozycji znajdziemy czytelniejszy, sugestywniejszy i plastyczniej przemawiający, aniżeli polonezowe *exordium*, muzyczny wyraz „podniesienia krzyża”, który – podkreślmy to raz jeszcze – miałby tak konkretne i historycznie podbudowane uzasadnienie analityczne?

Dyskurs nasz zakończmy ogólniejszą refleksją dotyczącą problemu treści dzieł Chopina. Dopatrywanie się wielorakich pozamuzycznych ewokacji w jego muzyce – poddawane mniej lub bardziej ostrej krytyce (również, czego nie możemy przemilczeć, przez samego kompozytora), ponad wszelką wątpliwość i dziś dyskusyjne – ma swoją bogatą historię. Przypomnijmy: *Konrad Wallenrod* w *Balladzie g-moll* op. 23, *Świtezianka* w *Balladzie F-dur* op. 38, opowieść Heinricha Heinego o Lorelei w *Balladzie As-dur* op. 47, płótna Caspara Davida Friedricha albo uśmiech Mony Lisy w *Balladzie f-moll* op. 52⁴⁷, iluzja deszczu w *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15, echa powstańcze w *Etiudzie c-moll „Rewolucyjnej”* op. 10 nr 12, przesilenia psychofizjologiczne kompozytora ucieleśniane w niektórych utworach ekspansją chromatyki (m.in. *Preludium e-moll* op. 28 nr 4, *Mazurek f-moll* op. 68 nr 4)⁴⁸. Wszystkie tego rodzaju próby – o różnym ciężarze gatunkowym – znalezienia „treści”, „programów”, czy jakichkolwiek innych konkretnych dyrektyw pochodzących spoza obszaru muzycznego, obfitują w tezy metaforyczne, poetyckie, w sformułowania prawdziwie subiektywne, intuicyjne; wsparte na odczuwaniu emocji i nastrojów, wypatrujące sekwencji dramaturgicznych na kształt literackich, wnikające w strukturę psychofizyczną twórcy *etc.* W większości, nawet jeśli niekiedy ma tu jakiś swój udział analiza muzyczna, są to – przyznajmy – diagnozy niesprawdzalne. Nie można dowieść ani ich prawdziwości, ani też – przeciwnie – definitywnie uzasadnić, iż wskazują całkowicie błędny trop, który stałby w sprzeczności z dającymi się przewidzieć w danym wypadku odczuciami. Wszystkie te supozycje, tezy i naznaczenia wszakże, niezależnie od traktowania ich przez naukę i od stopnia akceptacji ze

⁴⁷ Por. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans...*, s. 451, 453-454, 457; Jachimecki, *op. cit.*, s. 97.

⁴⁸ Por. M. Gołąb, *Chromatyka i tonalność w muzyce Chopina*, Kraków 1991, s. 172-175.

strony znawców i miłośników, swoją warstwą werbalną, literacką i metaforyczną, odesłaniami intertekstualnymi i wielorakimi konotacjami, inspiracjami, swojego rodzaju intelektualno-sensualną perswazją, pomagają – dzięki zgodnej konstelacji impulsów heteronomicznych – jeszcze bardziej wnikać w świat duchowo-artystycznej wypowiedzi Chopina. Otaczają ów świat innym – osobliwym światem wyobraźni i fantazji, z zewnątrz przychodzących poetyczności, niezbadanych zależności międzygatunkowych, zaskoczeń; światem powołującym do życia nowe byty dźwiękowo-myślowe, gdzie w muzyce – i ponad nią – spotykają się idee, tchnienia przyrody, wartości i sensy doniosłe, przeżycia i pragnienia, tajemnice wreszcie.

Chcemy wejść w ten fascynujący krąg doznań i znaczeń „dopisanych” z naszym widzeniem symboliczno-ikonograficznym, przeczuwającym u Chopina inkarnacje ważkich a nieodkrytych dotąd pokładów poetyki muzycznej, znaczących rysunkiem tonów symbolicznych i obrazowych oraz pierwiastkiem religijnym. O barwie polskiej – mesjanistycznej.

Widzenie

Ilustracja 6. Jerzy Duda Gracz⁴⁹, *Polonez fis-moll* op. 44, Jarosław 2002.



⁴⁹ *Chopinowi Duda Gracz*, red. M. Sroka, Kraków 2005, s. 139.

SUMMARY

The present article is an analytical insight into the expressive layer of Fryderyk Chopin's *Polonaise in F sharp minor* Op. 44. Of special interest is the eight-bar introduction to the piece, which is the *exordium* of the composition. The starting point for scientific interpretation is the initial motif of the composition, which the author regards as the musical-rhetorical figure *imaginatio crucis*, productive in the music of the Baroque, which served to interpret the words speaking of Christ's cross, crucifixion *etc.* by means of sounds. At least three premises support the likelihood that Chopin consciously utilized this figure: Chopin's veneration of the music of Johann Sebastian Bach, who left numerous distinct examples of the use of *imaginatio crucis*; the fact that the *image of the cross* – in the interpretive sense – was known to Józef Elsner (which we can see in his *Missa in C major* Op. 22); finally, Maciej Gołąb's supposition that Chopin used this figure in his songs *Posel* [The Messenger] and *Melodia* [Melody].

The acceptance of the presence of *imaginatio crucis* in the introductory motif of the *Polonaise* leads to an iconographic interpretation of the whole eight-bar opening, which appears – very suggestively – as a musical-rhetorical expression of the “elevation of the cross” i.e. the raising of the cross with Christ transfixed to it: both in the pictorial (iconographic)/symbolic and kinetic-energetic sense, which corresponds both with the iconography of “elevation of the cross” in plastic arts and with the actual, physical scene of the event referred to. The return of the *exordium* in the later part of the work as well as other musical shapes related in various ways to the initial figure of *imaginatio crucis* reinforce and expand – in their oratorical significance – the adopted interpretation of the *exordium*.

In light of the phenomena of *imaginatio crucis* and *elevation of the cross* Chopin's work appears as one in which the national aspect of artistic expression – clearly observed and emphasized by many scholars – is enriched with a religious and messianic element. The analysis conducted seems to prove that in Chopin's pieces there are yet undiscovered aspects of creative poetics, where thinking in terms of the iconographic and the symbolic in the broad sense comes to the fore, being clearly marked by the idea of semantic communication. Consequently, the appended picture by Jerzy Duda Gracz – *Polonez fis-moll op. 44* [Polonaise in F sharp minor Op. 44] – appears to be a unique, amazing and faithfully vivid reflection of the symbolic-iconographic layer of Chopin's *Polonaise*.