

DOI: 10.2478/v10075-008-0023-7

**Tomasz Jasiński**

**Mieczysław Tomaszewski,  
*Chopin. Fenomen i paradoks. Szkice i studia wybrane,*  
 Wydawnictwo Archidiecezji Lubelskiej GAUDIUM,  
 Lublin 2009**

Jedna z najnowszych książek Mieczysława Tomaszewskiego poświęcona Chopinowi jest pozycją z gatunku *opera selecta*. Zebrane są tu teksty powstałe na przestrzeni dziesięciu lat, w dekadzie 1999-2009, publikowane wcześniej przez Autora w pracach zbiorowych oraz polskich i zagranicznych periodykach. Dziesięć szkiców i studiów chopinowskich, stanowiących poszczególne rozdziały rozprawy, uporządkowanych zostało w cztery części, kolejno: I. *W zadziwieniu* (rozdziały 1. *Chopin w kręgu wartości*, 2. *Fenomen i paradoks muzyki Chopina*), II. *Drogi życia i twórczości* (1. *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, 2. *Osobowość Chopina*, 3. *Chopin i konstelacja romantyków*), III. *Znaczące marginesy* (1. *Chopina pieśni i piosnki*, 2. *Inspiracje polską pieśnią powszechną*, 3. *Wątek spotkań z muzyką żydowską. Zawierowania wokół „Mazurka a-moll” op. 17 nr 4*) oraz IV. *Przestrzenie dyskretne* (1. „*Od tygodnia nicem nie napisał, ani dla ludzi, ani dla Boga*”. Fryde-

*ryka Chopina stosunek do spraw wiary*, 2. *Po lekturze „Lukrecji Floriani”*. *Chopin i George Sand*). Z jednej strony, mamy więc reedycje wcześniejszych publikacji (pierwotne źródła wyszczególnione w notach bibliograficznych na s. 203-204), z drugiej – rzecz w całości jednak istotnie nową; nie tylko z uwagi na formalne *novum* zestawienia prac w jeden korpus, lecz także ze względu na fakt, że Autor scalił w jedno takie teksty, które – w bezpośrednim sąsiedztwie i we wzajemnych naświetleniach – prowokują refleksję zdążającą w wyraźnie określonym, niezwykle interesującym i ważnym kierunku, a głównymi drogowskazami stają się tutaj tytułowe kategorie *fenomenu* i *paradoksu*.

**Fenomen**

Zacznijmy, wedle sugestii płynącej z tytułu pierwszej części książki, od zadziwienia, jakie towarzyszyło – i nadal towarzyszy – muzyce i postaci Frydery-

ka Chopina. Zdziwienia fenomenem. Konstytuuje go wiele wzajem dopełniających się momentów z zakresu poetyki, sfery aksjologicznej oraz narracji życia twórcy. Sztuka Chopina jest – tak brzmi tenor interpretacji Tomaszewskiego – prawdziwie zjawiskowym ucieleśnieniem kategorii romantyzmu, całkowicie wyzwolonym, wyrastającym ponad epokę w swoją wyrazistą odrębnością (Franciszek Liszt: „sam jeden błyszczy na firmamencie sztuki”); sztuka, która sięga artystycznej pełni przez samoograniczenie (Paul Dukas: „rezonans samej duszy fortepianu”), emanuje poezją, stężoną ekspresją i prawdą wyrazu. Jawi się jako refleks krystalicznej czystości wyobraźni i „prostoty doskonałości peryklejskiej”, jako bezpośredni „kształt miłości”; a szerokość jej recepcji i rezonansu dochodzi do wymiaru uniwersalnego, jak żadnej innej muzyki, dzięki walorom niezaprzeczalnej poetyczności, bezpośredniości i naturalności wypowiedzi. Promieniująca z niej polskość, którą tak odczuwał Cyprian Kamil Norwid („I była w tym Polska”), ma zabarwienie folklorystyczne, narodowe i patriotyczne. Uprzywilejowane miejsce zajmuje tu inspiracja polską pieśnią powszechną, która zrodziła jedyne w swoim rodzaju, na wskroś oryginalne ujęcia wielorakich idiomów tego gatunku (dumkowo-romansowego, pieśniowo-lirycznego, pieśniowo-tanecznego, dumowo-marszowego, chorałowo-rytmicznego, dumkowo-kołysankowego). Są też i ślady wpływów muzyki kapel

żydowskich, wpisanych w dziewiętnastowieczny pejzaż kultury polskiej, ujawniające się w zagadkowym co do swej genezy *Mazurku a-moll* op. 17 nr 4. Indywidualizm zaznaczył Chopin również na gruncie – w dialektycznym określeniu Autora – „znaczących marginesów”. W dziewiętnastu pieśniach i piosnkach, stanowiących własny „dziennik intymny”, wniósł do europejskiego repertuaru „charakter, ton i barwę, których [...] dotychczas nie było”. Był wreszcie unikalnym, całkowicie niepowtarzalnym i absolutnie doskonałym pianistą. Dokumentują to świadectwa epoki. Ferdynand Hiller podkreślał, że „nikt tak nigdy klawiszów nie dotykał”, dodając zarazem, iż Chopin „umiał połączyć granie ściśle rytmiczne – ze swobodą, w sposób tak dziwny, że jego melodie wydawały się zawsze płodem doraźnej improwizacji”.

Bardzo wyraziście rysuje się też twórczość Chopina w perspektywie hermeneutycznej, m.in. pod względem zależności między dziełem a narracją biograficzną. Teoretyczny model momentów węzłowych i faz życia twórcy spełnia się u Chopina w sposób czytelny i sugestywny. Jego artystyczna droga wiodła od „przejęcia dziedzictwa” (Józef Elsner, Karol Kurpiński, Franciszek Lessel, Michał Kleofas Ogiński, Maria Szymanowska) i „pierwszych fascynacji”, znaczonych zauroczeniem folklorem kujawsko-mazowieckim i stylem *brillant* (Jan Nepomucen Hummel), poprzez okres „burzy i naporu”, ewokowany splotem erotyzmu

z heroizmem, i momenty „znaczącego spotkania” (George Sand) oraz „zagrożenia egzystencjalnego” (kryzysy zdrowotne), ku „samotności i wyobraźni wyzwolonej” (Chopin: „Jestem sam, sam, sam, chociaż otoczony. [...] Świat ten mi jakoś mija”).

Był człowiekiem wielostronnie uzdolnionym, z talentami literackimi i aktorskimi, interesującym się innymi sztukami, zwłaszcza malarstwem. Styl jego życia uznawano powszechnie za dystyngowany i wytworny, mieszczący w sobie zarówno prostolinijność, jak i arystokrację. Pośród zalet jego charakteru dostrzegano prawość, uczciwość, bezinteresowność, wspańiałości, a także pracowitość. Liszt podkreślał, że Chopin „wytrwale unikał krętych dróg życia”, jakkolwiek jego bogata i nieustabilizowana sfera uczuć i związków prowadziła do wewnętrznych konfliktów moralnych. Z zasady był człowiekiem dyskretnym i tajemniczym, choć wobec swoich polskich przyjaciół (Jana Białobłockiego, Tytusa Woyciechowskiego, Jana Matuszyńskiego, Juliana Fontany, Wojciecha Grzymały) stać go było niekiedy na bardzo osobiste i szczere wyznania, do jakiegoś stopnia odsłaniające jego skomplikowany, trudno dostępny wizerunek duchowy. Cechały go daleko posunięty krytycyzm, perfekcjonizm i maksymalistyczne wymagania, stawiane zarówno w stosunku do siebie, jak i wobec innych, zwłaszcza wtedy, gdy szło o rzeczy poważne. Umiał pokonywać duże

trudności, czego najwymowniejszym dowodem jest fakt, że zachowywał – wbrew obiektywnemu stanowi rzeczy – dystans do gnębiącej go choroby, co *nota bene* spotykało się z podziwem ludzi, którzy się z nim stykali. Niezwykle istotnym z aksjologicznego punktu widzenia rysem osobowości Chopina było to, że miał swoje jasno sprecyzowane wartości nadrzędne. Przy wieloletnim oddaleniu od kraju niezmiennie zachował głęboką solidarność z jego losami, dając temu wyraz zarówno w enuncjacjach werbalnych, jak i swoją sztuką; według Wilhelma von Lenza był „jedynym pianistą politycznym swego czasu”. Równie silne więzy emocjonalne łączyły go z rodziną, szczególnie z matką i siostrą Ludwiką.

Osobne wreszcie miejsce zajmuje problem stosunku kompozytora do wiary. W dłuższym wywodzie, mającym za punkt wyjścia przez chopinografię pomijaną dotąd uwagę z jego listu, a brzmiącą „Od tygodnia nicem nie napisał, ani dla ludzi, ani dla Boga”, Tomaszewski rozprawia się z podtrzymywaniem przez wielu autorów mitem o rzekomym indyferentyzmie religijnym, a nawet ateizmie Chopina. Bliższy wgląd w przekazy źródłowe, tak korespondencję kompozytora, jak i inne świadectwa pisane (m.in. George Sand), pozwala ujrzeć kwestię religijności w nowym świetle. Okazuje się, że była wiara rzymskokatolicka dla Chopina czymś bardzo istotnym, fundamentalnym i nadrzędnym, choć

drogi jego wyborów moralnych nie zawsze pozostawały z tym zgodne.

Poetyczność, wyrazowe wnętrze i zjawiskowość muzyki łączy się w niepowtarzalnej symbiozie z bogatą i tajemniczą osobowością twórcy. Dlatego mógł Georges Mathias napisać o Chopinie i jego sztuce: „Nigdy chyba nie istniała taka harmonia pomiędzy autorem a jego dziełem”. Ta zadziwiająca „harmonia” – naświetlana przez Tomaszewskiego z różnych stron – to także ważki moment Chopinowskiego fenomenu.

### Paradoks

Z fenomenem, tak zadowinionym w powszechnej świadomości, oczywistym i jakże nam bliskim, łączy się zespół paradoksów. Tomaszewski wyróżnia rodzaje i poziomy elementów natury paradoksalnej, które konstytuują sztukę i osobowość Chopina. Zatrzymajmy się przy kilku z nich:

Dzieło Chopina, jak już powiedziano, jest w swoim zasięgu i światowym rezonansie uniwersalne w najściślejszym tego słowa znaczeniu, pod tym względem nieporównywalne z żadną inną muzyką; a jednocześnie – w takim samym stopniu – wybitnie narodowe, prawdziwie polskie.

Jako twórca najgłębiej romantyczny, którego muzyka była ucieleśnieniem i kwintesencją romantyzmu, zdecydowanie, wprost ostentacyjnie odcinał się od niektórych sztandarowych

dążeń romantyków, m.in. od programowości. Był jednym z najpierwszych twórców romantycznych, ich głównym reprezentantem, ale niekiedy zupełnie niezrozumiałym przez innych wielkich z „bractwa romantycznego”, choćby przez Roberta Schumanna, który zrazu był zapalonym admiratorem jego muzyki, a potem – najbardziej w kontekście finalnych partii *Sonaty b-moll* – potrafił ją całkowicie zdyskredytować („Muzyką to już nie jest”).

Jego muzyka, jawiąca się jako dynamiczna jedność przeciwieństw, wielokrotnie bywała odczytywana i opisywana za pomocą oksymoronicznych określeń, oddających jej wewnętrzną dialektykę. Widziano w niej m.in. „bolesną rozkosz” (Heinrich Heine), „gorzkie szczęście” (Franciszek Liszt), „namiętność – ale powściągnięta” (Hector Berlioz), „wyraz bólu przy rafaelicznej doskonałości” (Honoriusz Balzak), „heroizm kłęski i uśmiech przez łzy” (James Huneker), „połączenie południowego żaru z powagą Północy” (Fryderyk Nietzsche), „gorzką radość” (Alfred Einstein). Podobnie o jego sztuce pianistycznej: „umiał połączyć granie ściśle rytmiczne – ze swobodą, w sposób tak dziwny, że jego melodie, wydawały się zawsze płodem doraźnej improwizacji” (Ferdynand Hiller). A więc także i to: kompozycja, która nie wydaje się być kompozycją, ale – improwizacją.

W pewnym sensie naturę paradoksu ma „droga” przebyta przez idiomy repertuaru pieśni powszechnej, od ich

archetypiczności do kształtów Chopinowskich:

„[...] zadziwia – pisze Tomaszewski – sposób, w jaki Chopin – wychodząc od owego repertuaru środków i idiomów – potrafił go przeobrazić i przemienić. Niekiedy działa się to na granicy czarodziejstwa i cudu. [...] od poczciwej i szlachetnej zwyczajności, prześwitującej niekiedy nadzieją na możliwość wyższych lotów, do niezwykłości, zadziwiającej i porwijącej, jaką stanowi muzyka Chopina” (s. 135).

I wreszcie – to również sytuuje się w kontekście paradoksów – jedna z tajemnic osobowości kompozytora. Jak możliwe, że negatywny i fałszywy jego portret skreślony przez George Sand w powieści *Lukrecja Floriani* (Chopin = książkę Karol [Fryderyk], Lukrecja = George Sand [Aurora]), czytelny dla innych, ostro krytykowany, odrzucany, nie wywołał u samego Chopina żadnych reakcji obronnych? Inteligentny, bystry obserwator rzeczywistości, świadomy swojej wartości, nie protestuje, gdy kobieta jego życia pisze – odsłaniając przed nim w bezpośrednich czytaniach – jego własny wizerunek w krzywym zwierciadle. Cisną się tu różne pytania. A może nie w tak krzywym jednak? To przecież możliwe. Albo jeśli jednak, jak się utrzymuje, była to całkowita nieprawda, smutna karykatura, mogła ona Chopina przewrotnie bawić, jako

swojego rodzaju niezobowiązująca fantazja literacka, która winna być, przy wszystkich nieprawdopodobieństwach, oczywistych rozbieżnościach z rzeczywistością i ekscentrycznościach, zawsze akceptowana, gdy ma zalety artystyczne? A więc: traktowana z wyrozumiałością *licentia poetica* kochanki? A może: wprost przeciwnie – pióro George Sand dotknęło go do żywego, ale z jakiegoś powodu nie oponował i na przekór sobie grał jakąś, sobie tylko znaną, zamaskowaną rolę, dziś dla nas już nie do odtworzenia? Z miłości?... Albo dosłuchał się jednak w karykaturalnym obrazie takich słów, na które czekał, i to wystarczyło? Tomaszewski kończy przecież pytaniem:

„A może, znajdując na kartach powieści myśli, odczucia i sądy wypowiedane przez Lukrecję, a dotyczące księcia Karola – sądy w rodzaju: ‘[...] na całej ziemi nie było nikogo tak żądliwego wyłączności i namiętnego jak Karol, żadnej duszy zdolnej do takich wzlotów, do takiej ekstazy i uwielbienia’ – trafiamy zarazem na melancholijne echa tego, co Aurora w głębi serca sądziła o Fryderyku?” (s. 200)

### Dziesięć pytań

*Fenomen i paradoks* zrodzi u czytelników wiele zapytań. Będą to zarówno głosy polemiczne, jak i takie, które pójdą śladem rozważań Autora, w roli swoistych kontrapunktów, dopowie-

dzeń, prób dalszych dookreśleń i poszukiwań; formułowanych z różnych pozycji, a wyłaniających się z chęci twórczego podjęcia chopinowskiego dyskursu. Postawmy dziesięć pytań, po jednym do każdego rozdziału:

### 1. Jak – drogą analizy i interpretacji muzykologicznej – dowieść *prawdy wyrazu* muzyki Chopina?

Kategoria *prawdy wyrazu* w tym przypadku wydaje się przynależeć do imponderabiliów arcyzmu; które wyraźnie odczuwamy, intuicyjnie chwytamy, jesteśmy ich świadomi, zgodnie podzielimy ich wymowę i wagę, których jednak nie możemy nigdy wyłożyć i racjonalnie objaśnić naukowymi metodami. Wszelako: jeśli *prawda wyrazu* uznana zostaje za konstytutywną dla fenomenu muzyki Chopina, to postulat analitycznego dojścia do owej *prawdy* – czy tylko zbliżenia się do niej – nasuwa się sam. Jakimi instrumentami badawczymi szukać *prawdy wyrazu*? Czy będzie to poszukiwanie doskonałości kompozytorskiej, wskazywanie i hierarchizowanie jakości ekspresywnych? Które dzieła są bardziej *prawdziwe*, a które mniej? Nie ma tu przecież jednego poziomu. Które z nich streszczałyby w sobie w stopniu maksymalnym Chopinowską *prawdę*? Jak wreszcie, w świetle kryterium *prawdy wyrazu*, należałoby usystematyzować całą spuściznę kompozytora?

### 2. Czy koegzystencja *polskości* i *uniwersalizmu* to paradoks?

Zestawienie bardzo efektowne i przemawiające do wyobraźni: być wszędzie, a jednocześnie – tak samo intensywnie i tak samo dobitnie – w jednym, szczególnym miejscu. Być znakiem światowym, uniwersalnym; i zarazem ściśle narodowym. Czy jednak nie jest to w wypadku Chopina mimo wszystko – myśl ta zresztą przewija się u Tomaszewskiego – paradoks pozorny, całkowicie znoszony przez wymiar aksjologiczny i związany z nim kult *muzycznego geniusza*, który wywiódł się z polskiej tradycji i którego pokochał świat? Czy bardziej właściwą i adekwatną, aniżeli w pewnym sensie wzajemnie równoważne zawsze człony konstrukcji paradoksu, nie byłaby tu relacja stopniowania: najpierw – z genezy – polski, a potem – dzięki bezdyskusyjnym arcydziełom – światowy? Albo też w przeciwną stronę: najpierw i przede wszystkim – dzięki swojej genialności – światowy, a potem także – z sprawą zakorzenienia w polskich archetypach i idiomach – tak bardzo narodowy? A co zrobić, w świetle tezy o dwubiegunowym paradoksie, z dzisiejszą japońską fascynacją Chopinem? Wymyka się ona dualizmowi polskie-swiatowe, narodo-we-uniwersalne, a zdaje się być czymś osobnym i ważnym przy tym. Czy jest to szczególnie przypadek na gruncie uniwersalnej recepcji, czy też może – niespodziewanie w roli trzeciego czło-

nu recepcji, na zasadzie niezbadanych zależności antropologicznych – nowy, samodzielny narodowy „rywal” polskich namiętności? A co jeszcze dziełom Chopina przyniesie przyszłość?

### **3. Które dzieła Chopina potwierdzają, że za znaczącym dziełem stoi znaczące przeżycie?**

Snując hermeneutyczny namysł nad życiem i sztuką Chopina, przy jednoczesnej konfrontacji z Ludwigiem van Beethovenem i Franciszkiem Schubertem, Tomaszewski dzieli się poglądem:

„Myślę, że chyba miał rację Dilthey, gdy twierdził, iż za znaczącym dziełem stoi znaczące przeżycie, takie, które «nadaje życiu strukturę». I że, jak chciał Schumann, sztuka w ostatecznym wymiarze stanowi «ekspresję osobowości»” (s. 64).

W różnych miejscach tego rozdziału, a także i w innych partiach książki spotykamy okazjonalnie odniesienia konkretnych utworów Chopina do narracji jego życia (m.in. epizod stuttgardzki i *Ediuda c-moll* op. 10 nr 12 „*Rewolucyjna*”), niemniej odczuwamy – w kontekście przyznania się do poglądów Wilhelma Diltheya i hermeneutycznego odczytania Chopina – pewien brak dalszych konkretnych przykładów, choćby przywołanych tytułami, na tego typu biograficzno-artystyczne zestrojenie. Warto spojrzeć analitycznym okiem na większą ilość

kompozycji Chopina i sprawdzić, jak wewnątrz muzyki „zachowuje się” wobec nakładających się nań czasowo przeżyć będących udziałem twórcy. Interesujące też, w jakich znaczących dziełach Chopina szczególnie wyrażnie streszcza się – również znaczące – przeżycie?

### **4. Dlaczego patriotyzm Chopina tak rzadko ujawniał się w muzycznych emblematkach?**

Jeśli „za znaczącym dziełem stoi znaczące przeżycie, które ‘nadaje życiu strukturę’, i sztuka [...] stanowi ‘ekspresję osobowości’”, to pogląd ten należy koniecznie skonfrontować z uczuciami narodowo-patriotycznymi Chopina, tak mocno podkreślonymi przez Tomaszewskiego. Oczywiście pamiętamy, że jego *Mazurki* to „armaty ukryte w kwiatach” (Robert Schumann) i że „jedynie Polskę unięśmiertelniał w swych dziełach” (Franciszek Liszt), i że „była w tym Polska” (Cyprian Kamil Norwid); i wiemy równocześnie, iż kompozytor dystansował się zasadniczo od opracowań zastanych melodii, ale jednak.... Listopadowe echa były przez długi czas żywe, żywy był też repertuar pieśniowy, który zrodził się podczas powstania i po jego upadku. Nie mógł być on Chopinowi obojętny, podobnie zresztą jak śpiewy wcześniejsze, czego świadectwem m.in. ocalałe opracowanie refrenu *Mazurka Dąbrowskiego*. Jeśli więc jego solidarność z losami kraju

była tak silna, to czyż nie należałoby jednak oczekiwać – nawet jako kompromisowego ukłonu w stronę współbraci – takich gestów muzycznych, w których fortepian niósłby śpiew patriotyczny, narodowy, może powstańczy? Wiemy, że praktyka taka u Chopina miała miejsce<sup>2</sup>, ale związana była przede wszystkim z improwizacjami i ineditami, nie zaś z dziełami przeznaczonymi do druku.

A może jednak nasze pytanie trafia w próżnię, bo moc „armat ukrytych w kwiatach” wystarczała?

### **5. Czy dyskurs *Chopin i konstelacja romantyków* nie jest zbyt jednostronny?**

Chopin jest centralną postacią książki i absolutnie nie dziwi, że wszelkie odniesienia do innych romantyków

mają określony kierunek. Wyraźnie rozbrzmiewają w świetle Lisztowskiej enuncjacji: iż on – Chopin – „sam jeden błyszczący na firmamencie sztuki”. „Sam jeden błyszczący” także i w komparatystycznym ujęciu Tomaszewskiego. Gdyby jednak, przy identycznej konstelacji twórców, za oś wszelkich odniesień przyjąć na przykład fenomen muzyki programowej, jakże ważki i konstytutywny przecież dla poetyki romantycznej, to niewątpliwie lśniłby tu pełnym blaskiem Berlioz; on byłby „sam jeden”, inni – „konstelacją”.

### **6. Czy pieśni Chopina to rzeczywiście wysokiej rangi *dziennik intymny*?**

Uznając „pieśni i piosnki” za *dziennik intymny* Chopina, Mieczysław Tomaszewski skreślił następujące zdania:

„[...] przez swoje zaledwie naskikowane pieśni Chopin przemówił w sposób szczególnie osobisty. Do repertuaru pieśni europejskiej wniósł charakter, ton i barwę, których w niej dotychczas nie było. Obok prostoty inspirowanej ludowością brana z pierwszej ręki – wniósł młodzieńczą czułość, niemal naiwną, i zawadiacki rozmach. Zaangażowanie w sprawy własnego kraju pogłębił przez nostalgiczną refleksję osobistą. I właśnie przez ten dyskretnie przejawiający się w pieśniach ton osobisty zyskały one walor uniwersalny.” (s. 122).

<sup>2</sup> Franciszek Liszt podkreślał, że Chopin „utrzymywał swoisty stały kontakt muzyczny z ojczyzną. Lubił słuchać nowych poezji, które przywozili do Paryża podróżujący Polacy, a jeśli słowa tych wierszy podobały mu się, niejednokrotnie podkładał pod nie melodie, które niesłychanie szybko rozpowszechniały się w kraju, nieraz jako utwory nieznanego autora. Ponieważ z biegiem czasu ilość tych pomysłów zrodzonych z odruchu serca stała się wcale pokaźna, Chopin w ostatnim okresie swego życia myślał o zebraniu ich i ogłoszeniu drukiem. Nie zdążył jednak tego uczynić [...]” (Franciszek Liszt, *Fryderyk Chopin*, przeł. Maria Traczewska, Kraków 1960, s. 144). Jest oczywiste, że pośród owych „anonimowych” kompozycji Chopina mogły być śpiewy patriotyczne i powstańcze.



Chyba jednak pieśni Chopina – kompozycje „pisane jakby mimochodem, na marginesie” (s. 109), zachowane w nikłej ilości (19), odłożone do ineditów, na pewno niedosięgające artystycznego formatu ballad, scherz, nokturnów – pozostawały na obrzeżach europejskiego repertuaru pieśniowego, zwłaszcza tej jego części, która oznaczała liryczną doskonałość i głębię (wcześniej Franciszek Schubert, później Robert Schumann). Ten wkład do rodzimej skarbnicy pieśniowej, o szerszym, międzynarodowym zasięgu, zarezerwowany był w Polsce dopiero dla Stanisława Moniuszki. Można równocześnie zastanawiać się też, czy pieśni i piosnki Chopina mogą być kwalifikowane jako *dziennik intymny* kompozytora. Nie ma tu ani „dziennikowej” codzienności i regularności, ani szczególnej „intymności” muzycznej, która wyrastałaby ponad osobisty ton dzieł fortepianowych<sup>3</sup>. Czy – re-

<sup>3</sup> Warto tu o kontrapunkt z monografią *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, gdzie Mieczysław Tomaszewski napisał o kompozytorze m.in. tak: „Instynkt obronił go przed wejściem w obszar sztuki syntetycznej, przed operą, kantatą, oratorium, właściwie również przed pieśnią, bo przecież pozostała w sferze twórczości pisanej dla sztambuchów. Wstrzymanie się od komponowania pieśni w głównym nurcie twórczości dość trudno zrozumieć, gdy uprzytomnimy sobie bałwochwalczy niemal stosunek Chopina do pięknego i wyrazistego śpiewu.” (Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Poznań 1998, s. 14). A więc „obronił

asumując – nie lepiej i trafniej byłoby jednak uznać, że oto mamy przed sobą, z jednej strony, genialną muzykę fortepianową, znaczoną zarówno miniaturami, jak i większymi formami, a z drugiej – tuż obok niej – pieśniowy margines, niekoniecznie artystycznie znaczący?

I pytanie pokrewne, ale o szerszym zasięgu, wykraczające poza Chopina: czy zauroczenie pięknem i wielkością całokształtu twórczości artystycznej danego mistrza nie prowadzi nas, może nawet zbyt często, do aksjologicznego przewartościowania tych jej rozdziałów, które jednak nie są znaczące?

### **7. Jak rysują się perspektywy poszukiwania idiomów pieśni powszechnej w muzyce Chopina?**

Postulowane przez Autora poszukiwania obecności idiomów polskiej pieśni powszechnej w twórczości Chopina stanowią poważne wyzwanie dla badaczy. Chodzi bowiem, z jednej strony, o penetrację repertuaru pieśniowego, z uwzględnieniem jego recepcji w Polsce i na obczyźnie, z drugiej

się” Chopin przed pieśnią, za przyczyną swojego estetycznego „instynktu”, co nie pozwalałoby tutaj mówić o marginesie znaczącym. A wydaje się, że takie miejsce pieśni u Chopina łatwo wytłumaczyć samoświadomością kompozytora co do artystycznych szans w tym gatunku; można przywołać tu cytowane przez Tomaszewskiego słowa Józefa Sikorski, iż „Chopin do kompozycji wokalnych nie miał popędu” (*ibid.*, s. 532).

natomiast, o najdokładniejszą analizę Chopinowskiej melodyki pod kątem jej źródeł, które mogłyby ujawnić się we wszystkich jej odsłonach i warstwach. Czy uda się tu osiągnąć jeszcze jakiś postęp? Wydaje się, że warunkiem *sine qua non* dalszych identyfikacji materiału pieśniowego u Chopina jest odkrycie nieznanych dotąd śpiewów dziewiętnastowiecznego repertuaru. Być może też – jeśli zważyć na cytowaną wcześniej wypowiedź Liszta (zob. przyp. 1) – wzajemna konfrontacja anonimowych śpiewów polskich i melodyki fortepianowych dzieł Chopina pozwoli na zidentyfikowanie pieśni powszechnych jego autorstwa.

### 8. Kiedy powstał *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4?

Ważne pytanie. Jeśli utwór powstał – w znanym nam dziś kształcie lub w jego bliskiej prefiguracji – już w 1824 roku, a więc gdy kompozytor miał zaledwie 14 lat, to w ślad za tym musiałaby pójść znacząca korekta w wyznaczeniu jednego z najwcześniejszych momentów węzłowych narracji życia, co oznaczałoby częściową modyfikację periodyzacji twórczości.

### 9. Czym było komponowanie *dla Boga*?

Wnikliwy namysł nad miejscem wiary w życiu Chopina dopełniają rozważania nad tym, co kryją jego słowa widniejące w liście z 1828 roku: „Od

tygodnia nicem nie napisał, ani dla ludzi, ani dla Boga”. Analizę zwrotu „ani dla ludzi, ani dla Boga” Tomaszewski wieńczy kadencją zawieszoną:

„Czy słowa te miałyby znaczyć, że był czas, kiedy obok utworów profanicznych Chopin komponował (lub zamierzał komponować) muzykę o charakterze sakralnym? Dopóki nie wyjdą na jaw ślady utworów opartych na tekstach religijnych, można domniemywać, że choćby część z tego, co Chopin tworzył, pisał z ową pełną, czyli podwójną intencją. Można domniemywać. Nic więcej.” (s. 178).

Nie ma więc szans na wyjaśnienie? Być może Chopin wszystko, co sam uznawał za *opus*, pisał „dla Boga”, z wewnętrzną, szczerą intencją *ad maiorem Dei gloriam*, a „dla ludzi” pozostawiał rzeczy błahe i ulotne, rzucone ku najprostszej salonowej rozrywce, niegodne druku, z wpisaniem jedynie do sztambucha? Autora niniejszych słów kusi taka interpretacja, ale niestety musi on powtórzyć: można domniemywać. Nic więcej.

### 10. Czy *Lukrecja Floriani* niepokoi?

Jeszcze raz o portrecie skreślonym ręką George Sand w *Lukrecji Floriani*. Wizerunek osobowościowy Chopina namalowany przez Tomaszewskiego, pogłębiony, oparty na wielorakich źródłach i gruntownych przemyśleniach, stoi w opozycji wobec tego z powieści,

odslaniającej człowieka pełnego wad, chorobliwie zazdrosnego, zaborczego, niezdolnego do ujawniania uczuć. Można by przejść na tym do porządku i zaakceptować tezę o karykaturalnym, jawnie niesprawiedliwym przekazie. Rozdźwięk ten nie pozwala wszakże uwolnić się od pewnego niepokoju. Miał kompozytor przecież – to wiemy – swoje negatywne strony, choćby to – o czym pisze Autor – że w ocenach

„[...] bywał nawet bezlitosny. «Poczcniwy, ale jakież cymbał» – powie o Józefie Nowakowskim, kole-dze od Elsnera. «Świnia nieznośna, co ryje, szuka truflii między różami» – o własnej asystentce, gdy ta przekroczy żywione do niej zaufanie” (s. 85-86)

Zachowując najdalej idącą powścią-gliwość w formułowaniu sądów, pomi-jając zarazem i inne, niekiedy dosadne i kąśliwe wypowiedzi Chopina (które oczywiście nie muszą go istotnie ob-ciążać), możemy przyjąć, że ujawniały się u niego takie cechy, w jego kore-spondencji i w chopinografii niezapi-sane, a znane tylko najbliższym, któ-re kładłyby nieco cienia na skreślony przez Tomaszewskiego obraz. Czyżby coś z takich utajonych epizodów prze-bijało jednak z kart *Lukrecji*, a para-doksów i zagadek u naszego twórcy było jeszcze więcej?

\*\*\*

Prac poświęconych Chopinowi po-wstało bez liku. Pośród nich także wiele studiów autorstwa Mieczysława Toma-szewskiego, z monumentalną monogra-fią *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans* na czele. Należy więc, nawiązując do uwag wypowiedzianych ma wstępie, zastanowić się, czym jest najnowsze opracowanie, zarówno w dorobku Au-tora, jak i w tradycji chopinologicznej: kolejną rozprawą ponawiającą, precy-zującą i dopełniającą znane już tezy, czy też wnoszącą – jako całość – nowy ton i nowe spojrzenie do prowadzonego od lat dyskursu? Nowość poszczególnych rozdziałów w ich wcześniejszych ro-lach jako samodzielnych artykułów nie podlega oczywiście dyskusji. Ale pyta-my o dokonany wybór i rezultat całej kompozycji. Otóż, powstała książka adresowana wybitnie do tych, którzy pragną się skupić na głębszej refleksji humanistycznej wokół postaci i sztuki Chopina. Nie ma tu analiz muzycznych, przykładów nutowych, zestawień fakto-graficznych i kalendarium dotyczących kompozytora, czy specjalistycznej ter-minologii muzykologicznej, co zwykle spotykamy w opracowaniach chopino-logicznych. Jest natomiast – a zainteresuje to i specjalistę, i miłośnika, każdego przy tym na własny sposób – frapujący i pasjonujący materiał do wielostron-nych przemyśleń nad fenomenem i ta-jemnicą Chopina; zachęcający zarówno do roztrząsania szczegółów (np. kwestii

datowania i genezy stylistycznej *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4, rezonansów natury religijnej w określonych utworach), jak i do rozważań zagadnień ogólniejszych (aspekty hermeneutyczne, aksjologiczne), nie tylko nawet w odniesieniu do Chopina, ale wobec muzyki i sztuki jako takich. Wielkim atutem tekstu jest jego

wysoki, literacki i poetyczny język, który zawiedzie czytelnika w krainę prawdziwie romantyczną i piękną. Wywoła zarazem fenomenologiczne dotknięcie dzieła i człowieka. Dlatego nawet ktoś dotąd wyraźnie zdystansowany od Chopina, po lekturze *Fenomeny i paradoksu* może się w nim rozmiłować.