

CHOPIN RELEVATIONS

to re-levate – to lift a certain content into attention again,
for a particular context, indicated by thought and language.

David Bohm, *Wholeness and the Implicate Order*, 1980

Mam ogromny przywilej i satysfakcję oddać w Państwa ręce niniejszy album, który jest owocem pracy w szczególnym rozdziale mojego życia. Mogę przytoczyć symboliczne granice owego rozdziału: od momentu lekcji fortepianu w styczniu 2019 roku, kiedy p. Profesor Katarzyna Popowa-Żydroń usłyszała moje pierwsze próby wykonania Sonaty b-moll, aż do ostatnich chwil sesji nagraniowej 23 stycznia 2026 r., kiedy to z ust Filipa Podgórskiego, reżysera dźwięku usłyszałem słowa „Mamy to!”. Okres krytyczny dla dojrzewania poniższej koncepcji to jednak ostatnie dwa-trzy lata, od czasu pojawienia się w mojej wyobraźni śmiałego pomysłu – co by się stało, gdyby spróbować zagrać Mazurka f-moll, tradycyjnie uważanego za ostatnią kompozycję Chopina, **po** Sonacie b-moll?

Z pewnością nie potrafiłbym zawrzeć w tym wprowadzeniu wszystkich aspektów procesu powstawania tej koncepcji. Chciałbym raczej wskazać na kluczowe inspiracje oraz ujawnić nieco z interpretacyjnej pogoni za spójnością i, tym samym, wyjaśnić stanowcze zastosowanie przeze mnie niektórych niekonwencjonalnych środków.

Chcąc dokarmić swoją amatorską wiedzę i doczytać więcej o dysonansach między teorią względności a mechaniką kwantową natknąłem się na książkę *Ukryty porządek* (odrobinę bogatszy tytuł w jęz. ang. *Wholeness and the Implicate Order* nawiązuje jeszcze do próby holistycznego ujęcia) Davida Bohma, amerykańskiego fizyka, ale też później filozofa, poszukującego sposobów na przeciwdziałanie ogólnemu rozbiciu w świecie będącemu, jego zdaniem, przyczyną chaosu i cierpienia. Zainteresował mnie tam fragment, w którym autor, na rzecz poprawy komunikacji międzyludzkiej, proponuje

eksperyment językowy – nowy tryb dynamizacji *rheomode* akcentujący trwanie i ruch, pozwalający lepiej dostosować język do procesualnego charakteru rzeczywistości. Podkreśla nadrzędną funkcję czasowników, którym przypisuje nowe znaczenia, co miałyby pomóc unikać dalszej atomizacji i pogłębiających się nieporozumień. Odkryłem, że jeden z tych bohmovskich neologizmów – *relevate* – niezwykle trafnie ujmuje naturę artystycznego podejścia, które staram się kultywować!

To archaiczne słowo Bohm przywołuje dla kompletności swojego eksperymentu (zaczyna od *levate*), odmienia je w różnych formach i używa do nakreślenia roli percepcyjnego aktu uchwycenia trafności (*relevance*), który to akt uważa za nawet bardziej pierwotny od aktu stwierdzenia prawdziwości. Natomiast w niegdysiejszym, konwencjonalnym znaczeniu *relevation* można by tłumaczyć jako (ponowne) podniesienie, uniesienie, czy wzniesienie (podobnie do *elevation*), ale też odciążenie, złagodzenie, lub wręcz pokrzepienie (w ślad za łacińskim *relevo*, co dotyczy pojęcia ulgi). W języku polskim odnajdujemy pochodną tego terminu m.in. na gruncie prawa – argument relewantny to taki, który niesie ze sobą znaczenie prawne w danej sprawie.

Ponowne „podnoszenie” treści, jej oczyszczenie i ożywianie przy uzyskiwaniu nowych znaczeń – także poprzez znajdowanie odpowiednich kontekstów, rozważanie tych sensów pod kątem ich „relewantności” – refleksje nad tymi zjawiskami sprowokowały mnie do ukształtowania **idei Revelations**, czyli **poszukiwania nowego, istotnego wymiaru znaczenia** w muzyce.

Oczywistym, tradycyjnym kontekstem dla Sonaty b-moll jest zagadnienie śmierci. Aby oddać, w jak wielu wymiarach śmierć przenikała życie Chopina oraz jak odbijało się to w jego twórczości, proponuję kilkurozdziałową opowieść. Kolejne utwory oddziałują na siebie intertekstualnie, wzajemnie się tłumacząc. Łączą się na niwie harmonicznej, kiedy sugestywnie przechodzą jeden w drugi – kontynuując lub zaprzeczając. Korespondują ze sobą także dramaturgią, barwą i motywiką z odległych, wydawałoby się, miejsc. Nieraz przemówią wyjątkowym tonem za sprawą **motywu śmierci**, który w niniejszej interpretacji jest przeze mnie predestynowany, aby przewodzić w tworzeniu **Revelations**.

w której mieszkańcy grodu uniknęli rzezi poprzez samounicestwienie, to i tak starcie arkadyjskiego ideału z brutalnymi siłami zniszczenia niezwykle bezpośrednio przemawia do wyobraźni. Kiedy szala przeważa na stronę potęgi spustoszenia, jej dominacja zostaje przypieczętowana tryumfalnym pochodem w finale Ballady. Na sam koniec wybrzmi jednak puenta – bardzo dosadna, choć wypowiedziana umiarkowanym głosem narratora. Można ją odczytać jako ostrzeżenie o nieodwracalnych dla całego narodu skutkach druzgocącej klęski, skierowane do polskich emigrantów, niosące w sobie sens skądinąd doskonale wyrażony przez Zygmunta Krasińskiego w słowach *i może nawet zapomnieni będą*, z których Chopin zaczerpnął do jednej ze swoich pieśni.

Z pewnego punktu widzenia, spośród całego arsenału form to być może mazurki można wskazać jako instrument, którym Chopin najsukuteczniej gra na strunach poczucia odpowiedzialności rodaków. Noszoną w ich sercach sielską rzeczywistość, która wydawała się niemożliwa do odzyskania wobec popowstaniowych okoliczności, mumifikuje wewnątrz polskich tańców. Tragicznym wydzźwiękiem wielu z nich, dobitnie odmalowując potencjalnie bezpowrotną utratę tejże rzeczywistości, mobilizuje. Pierwszy w opusie 41, Mazurek e-moll wtóruje zatem Balladzie, gorzko ją komentując zawartą w temacie mollową analogią do pieśni patriotycznej *Tam na błonię błyszczą kwiecie*.

I chociaż obok Ballady tylko ten Mazurek, zwany *palmejskim*, nie pozostawia wątpliwości co do majorkańskiej proveniencji, to doświadczenia z pobytu na wyspie z pewnością wpłynęły zarówno na pozostałe mazurki w zbiorze, jak i na Sonatę. Nawet znacznie później, jeszcze w 1848 r., prześladowały Chopina „przeklęte widziadła [...] z klasztoru Chartreuse”, które musiał **odpierać** w trakcie wykonania Sonaty na jednym z koncertów w Anglii. Z drugiej strony, pewne żywe inspiracje, jak na przykład energiczny motyw gitarowy Mazurka H-dur, op. 41 nr 2 sugerują wielobarwność przeżytych na Majorce chwil. Niemniej jednak, na hiszpański epizod rzucają się cieniem tygodnie, podczas których był Chopin zmuszony do obcowania z porażającym obliczem śmierci. Najwyraźniej, śmierć własna, do której się zbliżył, naznaczyła go także twórczo – w najdonioślejszym kształcie objawiła się niebawem pod postacią Sonaty b-moll.

Ukończony półtora roku wcześniej, bo w wigilię rocznicy powstania listopadowego w 1837 roku *Marsz* okazał się ziarnem, które na gruncie doświadczeń z Majorki obficie wykiełkowało i przerosło dotychczasowe wyobrażenia sztuki na temat ludzkiego końca. Jedyny analogiczny, znany Chopinowi przykład podobnej koncepcji formy, to opus 26 Ludwiga van Beethovena, gdzie marsz, jako trzecie ogniwo cyklu, został opatrzony tytułem „marcia funebre sulla morte d'un eroe” (marsz żałobny po śmierci bohatera), nie wpływając jednak na resztę cyklu sonatowego swym charakterem. Rangę monumentalną nadają Sonacie b-moll dramaturgiczne relacje między częściami, które pozwalają ukazać szeroką wizję zjawiska śmierci. Wyeksponować te relacje – to zadanie **motywu śmierci**.

W odpowiedzi na iniojalne wezwanie, niezłym nieodłączni bracia Lelum i Polelum z dramatu *Lilla Weneda* Juliusza Słowackiego, dwa homologiczne motywy zawiązują egzystencjalny bój o istnienie, wyzwalaając nieprzejednany pęd. Iskrzy się w dialogu, który toczą między sobą w przetworzeniowym recytatywie, aby rozniecić ogień, którego żar pozostawi dotkliwe stygmaty. Nieco implicity wyostrzą zjadliwy charakter *Scherza*, by w *Marszu* stanowić podporę, a jednocześnie niewzruszenie powracające *memento*. Jednak dopiero w *Finale* ujawni się, w jaki sposób wszystko podlega **motywowi śmierci**. Polelum przyzywa piorun od którego ginie: to koniec, a zarazem początek zapomnienia.

Niepokojąco obecny pod różnymi postaciami w Sonacie, wykracza poza jej granice uprzednio, poniekąd poza czas. Zagnieździwszy się w *Prologu*, w *Balladzie* rozstrzyga o klęsce. W op. 41 lokuje się w tkance tematycznej przyjmując głównie formę retrogradalną, a w czwartym Mazurku cis-moll retrogradalną w inwersji, we frygijskiej obniżonej sekundzie, która rozwiązując się podczas finalnego przeprowadzenia konsonansowo przypieczętowanie tragizm cyklu. Zaś na końcu *Postscriptum*, **motyw śmierci** wybrzmiewa ostatecznie. To koniec – **odrzućcie** dzieła, **odmowa** wejścia w nową epokę, **odparcie** „przeklętych widziadeł” poprzez zamknięcie kufra z manuskrytem.

A D A M K A Ł D U Ń S K I