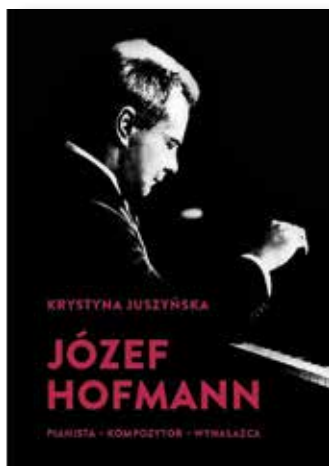


Muzeum Chopina przy Narodowym Instytucie Fryderyka Chopina powołanego ustawą 23 lata temu.

Tytuł książki *Chopin. Artysta. Człowiek* zdaje się sugerować, że tym razem autor będzie chciał chociaż inaczej rozłożyć akcenty – wysuwając na pierwszy plan, w odróżnieniu od poprzednich pisanych przez siebie biografii, właśnie artystyczny, nie prywatny życiorys kompozytora. Jeśli nawet taki był zamiar, jego realizacja jest w zasadzie niezauważalna – chyba że za jej przejaw uznamy dodanie kilku słów pod koniec publikacji, gdzie zacytował między innymi Saint-Saënsa („Ta piękna gwiazda wieczorna, która zaświeciła tylko przez chwilę” (s. 314) – tego cytatu nie było we wcześniejszych Zamoyskiańskich *Chopinach*), autor przelotnie dotyka tematu nieprzemijającej wartości tej muzyki i tego, że kompozytor „jest bardziej ceniony w Afryce, Indiach, Chinach i Japonii niż większość klasyków europejskich”.

W 2002 roku *Chopina, powściągliwego romantyka* Zamoyski poprzedził przedmową, w której, wyjaśniając charakter modyfikacji w stosunku do poprzednich wersji biografii, przyznawał, że „w swej zasadniczej treści jest to ta sama książka” (s. 6). Takiego komentarza brakuje w aktualnej edycji i czytelnik może poczuć się potraktowany mniej uczciwie, jak przedmiot gry marketingowej, w której pod pozorem nowości sprzedaje mu się zaledwie nieznacznie prze-komponowaną wariację na wciąż ten sam temat. Wydawca, reklamując *Chopina. Artystę. Człowieka*, powiada, że to „kolejna odsłona wieloletnich studiów Adama Zamoyskiego nad życiem i twórczością Fryderyka Chopina”. Rzeczywiście, kurtyna po raz kolejny poszła w górę, lecz odsłoniła tych samych aktorów, w tych samych kostiumach, prowadzonych przez tego samego reżysera, który chciał mieć nową koncepcję, ale ostatecznie nie starczyło mu energii na nic poza dopisaniem kilku nowych notatek do sfatygowanego egzemplarza dramatu.



MICHAŁ BRULIŃSKI

Krystyna Juszyńska
Józef Hofmann.
Pianista – Kompozytor – Wynalazca

Chopin University Press, Warszawa 2024.
Oprawa twarda, s. 748
ISBN: 978-83-95990-50-1
Cena regularna: 60 zł

Doprawdy zdumiewa fakt, że przez niemal 70 lat, które minęły od śmierci jednego z najwybitniejszych pianistów XX wieku, powstało zaledwie kilka prac poświęconych jego postaci i dorobkowi twórczemu. Dlaczego nikt dotychczas nie zdecydował się na przygotowanie takiego dzieła? Biografistyka to nadzwyczajnie trudny gatunek naukowy, szczególnie w kontekstach muzycznych. Opisanie życia artysty wymaga od badacza dysponowania humanistyczną erudycją i biegłą orientacją w szerokim krajobrazie metodologicznym, przy jednoczesnej świadomości hermetycznych kontekstów *stricto* muzycznych. Wirtuozi niestrudzenie podróżują, rozsiewając enigmatyczne ślady swojej działalności w zaskakujących miejscach. Napotkane tropy w procesie badawczej żeglugi bywają nierzadko nader skąpe. Profesja artysty performatywnego wydaje się niewdzięczna do analizy z perspektywy

historycznej – *verba (musicae) volant, scripta manent*. Sytuacji nie ułatwiają także licznie obecne w dyskursie mity. Ponadto z wielu względów życie rodzinne koncertujących wirtuozów bywa zagmatwane, co skutkuje trudnościami w porządkowaniu ich schedy.

W przypadku Józefa Hofmanna sprawa wydaje się wyjątkowo złożona. Żył i tworzył przed epoką digitalizacji. Był człowiekiem wielu pasji i talentów, które trudno objąć jednym krytycznym spojrzeniem¹. Mimo umiłowania muzyki Chopina, otrzymanie Orderu Polonia Restituta za zasługi na polu krzewienia polskiej kultury muzycznej, doktoratu *honoris causa* warszawskiego konserwatorium czy narracji prasowych², bywał w kraju rzadko i na krótko, przejawiał dobitnie skłonności kosmopolityczne, a polityką nie interesował się wcale, wobec czego trudno byłoby, parafrazując Gombrowicza, przydać mu gębę „bohatera kultury narodowej”. Mierząc się z powyższymi wyzwaniem, Krystyna Juszyńska podjęła wieloletni trud przygotowania monografii o Hofmannie, której celem było „[...] ukazanie ciekawego życia i niezwykłych osiągnięć artystycznych jednego z najwybitniejszych pianistów polskich, a obecnie postaci zapomnianej, czasami w ogóle nieznaney” (s. 21). W zakończeniu monumentalnej publikacji (747 stron!) autorka wyraża nadzieję, że książka „spełni oczekiwania melomanów oraz przyczyni się do bliższego poznania tego legendarnego artysty” (s. 555), zdradzając tym samym adresatów publikacji. Zasadne w kontekście licznych dokonań i zasług Hofmanna jest domniemanie, że tak fascynująca postać może przyciągnąć uwagę znacznie szerszego grona czytelników niż

„melomani”, jak np. niedawna biografia Karola Szymanowskiego autorstwa Danuty Gwizdalanki³.

Juszyńska wielokrotnie podkreśla, że „nie powstała dotychczas całościowa monografia Hofmanna przybliżająca czytelnikom sylwetkę tego znakomitego artysty w pełnym spektrum jego osiągnięć, które obejmowały pianistykę, kompozycję i tworzenie wynalazków”. Zaznacza przy tym, że „istnieją wprawdzie opracowania wybranych zagadnień jego sztuki pianistycznej lub okresów w biografii, ale dominują głównie artykuły o charakterze ogólnym: wzmiankujące i powtarzające znane fakty z jego życia i kariery” (s. 18). Nie podaje niestety w tym miejscu przypisu – a szkoda, bo mogłaby znaleźć się w nim wydana w 2007 roku książka Piero Rattalino, *Josef Hofmann. La sfinge* (Varese 2007), która – mimo skromnych rozmiarów – przynosi wiele wartościowych ustaleń. Jakkolwiek książka Elizabeth Carr *Josef Hofmann: The Piano's Forgotten Giant*, która najpewniej powstawała do monografii Juszyńskiej równolegle, wnosi niewiele do hofmannowskiego dyskursu, pominięcie jej świadczy o niekompletności przeprowadzonej kwerendy⁴. W pierwszej polskiej biografii pianisty pojawia się natomiast wiele nawiązań do rudymenarnej na badanym polu książki *The Amazing Marriage of Marie Eustis & Josef Hofmann*⁵ oraz do interesującej i rzetelnej, chociaż pozbawionej większych naukowych aspiracji syntezy poświęconej dzieciństwu i młodości Hofmanna, której autorem jest dziennikarz Jan Żdzarski⁶.

Na recenzowaną monografię złożyły się w dużej mierze liczne prace Juszyńskiej poświęcone Hofmannowi, publikowane systematycznie od 1975 roku. Autorka

1 Nieśmiało domniemywam, że niewielu muzykologów i teoretyków muzyki orientuje się w kwestiach dotyczących zaworów i amortyzatorów samochodowych tudzież regeneracji akumulatorów – a na tym polu Hofmann miał znaczące osiągnięcia poświadczane patentami.

2 Warto przytoczyć w tym miejscu wymowny tytuł jednego z artykułów Stanisława Mroza, *Wielki artysta – „obywatel świata” – czuje się najlepiej w Polsce*, „Ilustrowany Kurier Codzienny” 1938, nr 132 z 14 maja, s. 6.

3 *Uwodziciel. Rzecz o Karolu Szymanowskim*, Kraków 2021.

4 Wyd. Lanham 2023.

5 Nell Saunders Graydon, Margaret Davidson Sizemore, *The Amazing Marriage of Marie Eustis & Josef Hofmann*, Columbia 1965.

6 Jan Żdzarski, *Józef Hofmann – geniusz zapomniany. Dzieciństwo i młodość*, Bielsko-Biała 2002.

deklaruje, że przeprowadziła kwerendy archiwalne w Polsce (Kraków, Warszawa, Poznań), Niemczech (Berlin), Rosji (Petersburg), Stanach Zjednoczonych (Maryland, Filadelfia, Columbia, Nowy Jork). Ani w toku narracji, ani w obszernych aneksach nie zdecydowała się jednak na podanie sygnatur i opisu jednostek archiwalnych, wskazując jedynie kategorie źródeł, co w znacznym stopniu utrudnia identyfikację badanego materiału. Brak ten szczególnie doskwiera w przypadku archiwów rosyjskich⁷, do których dostęp jest drastycznie utrudniony w związku z bieżącą sytuacją polityczną.

W kontekście przeprowadzonej kwerendy uwagę przykuwa jeden z dalszych fragmentów książki, w którym badaczka odwołuje się do telewizyjnego dokumentu poświęconego Hofmannowi w reżyserii Pawła Kłoca (TVP 2020). Mimochodem wspomina, że „[...] w wypowiedziach tych [zawartych w filmie] pojawiały się nieznanе dotąd (lub niepublikowane) informacje z życia pianisty, znacznie wzbogacające wiedzę na jego temat, oraz ciekawe fotografie, dokumenty, materiały przedstawiające wnętrza domów, w których mieszkał lub przebywał, a także archiwalne nagrania fonograficzne i filmowe” (s. 354). Fakt, że w 54-minowym dokumencie dziennikarz telewizyjny dociera do nowych materiałów, których autorka nie odnalazła przez niemal pół wieku kwerend, może wydać się zaskakujący.

Na źródła wykorzystane w pracy składają się programy i recenzje koncertów Hofmanna w wymienionych wcześniej krajach, zachowane nagrania, nuty jego wydanych kompozycji, rękopisy listów, pisma i dokumenty urzędowe, maszynopis autobiografii artysty⁸ oraz jego dwie książki o grze fortepianowej, a także materiały ikonograficzne.

W toku narracji autorka bazuje przede wszystkim na dwóch pierwszych kategoriach. Z obszernych aneksów wynika, że Juszyńska przeprowadziła rozległą kwerendę prasową. Powołuje się jednak przede wszystkim na źródła polskojęzyczne, także w skromnym wyborze recenzji w większości opublikowanych po śmierci pianisty (aneks)⁹. Przeciwwagi dla świadectw z obszaru krytyki muzycznej można poszukiwać w relacjach pamiętnikarskich, jednak nie skorzystali z nich ani Jan Źdzarski, ani autorka. Dzięki pięknej szacie graficznej i niezwykle starannemu wydaniu (co jest niezaprzeczalną zasługą Chopin University Press) czytelnik może zapoznać się z bogatym materiałem ikonograficznym¹⁰. Ponadto naukowcy bardzo rzadko referuje do źródeł epistolograficznych, które stanowią rudymenarną kategorię w procesie pisania jakiegokolwiek biografii. Wspomina jedynie, że niektóre „[...] zachowane listy Hofmanna [...] są pisane ręcznie, czytelnym pismem [...], często w języku niemieckim [...], bezpośrednio i szczerze, niekiedy żartobliwe” (s. 361). Korzysta natomiast z relacji, które moglibyśmy sklasyfikować w nurcie *oral history*, jak np. rozmowy z Henrykiem Szczepańskim, Jackiem Klużą, Janem Weberem, Józefem Kańskim i Leonardem Kosinskim. Niestety, badaczka nie wspomina o nagraniu tych cennych świadectw czy opracowaniu ich zapisu przy wykorzystaniu aparatu krytycznego nauk humanistycznych czy społecznych. Píše także o licznych materiałach, którymi dysponuje pełnomocnik rodziny Hofmanna, Gregor Benko, a do których najwidoczniej nie uzyskała dotychczas dostępu. Warto w tym

9 Notabene, zamieszczone kilka stron dalej *Kalendarium życia i osiągnięć* (s. 721–724) również jest zaskakująco mało szczegółowe.

10 Niestety, Krystyna Juszyńska nie zdecydowała się na podjęcie szerszej analizy opublikowanych źródeł ikonograficznych. Tymczasem fotografia Hofmanna przy instrumencie nie wydaje się wprawdzie niczym niezwykłym, jednak takie szczegóły, jak instrument (fortepian czy pianino, marka – np. s. 76 i 83), wiek i poza artysty, anturaż oraz ewentualnie inne postacie mają często decydujący wpływ na narrację wizualną.

7 Gdzie, według autorki, znaleźć można programy, afisze i recenzje koncertów, fotografie, pocztówki, artykuły, wydania rosyjskie książek Hofmanna, list do cara oraz nuty wydanych utworów Hofmanna.

8 Pianista nie napisał pamiętników czy wspomnień, a zaledwie jedenaście stron „autobiografii” (s. 359).

kontekście nadmienić, że przeprowadzone przez autorkę kwerendy w Ameryce zrealizowane zostały w ciągu kilku tygodni w 1994 roku, a sam Benko przez ostatnie 20 lat udostępnił państwowym archiwom sporo wartościowych materiałów, w tym listów. Juszyńska co więcej krytykuje Benkę za zwłokę w pracy nad krytyczną biografią Hofmanna, podczas gdy jej własna monografia powstaje po niemal 50 latach badań.

Wobec potencjalnych oczekiwań czytelników przedstawione przez Juszyńską rekonstrukcje życia rodzinnego Hofmanna wydają się nader powściągliwe (por. np. s. 206–207). Z wyjątkiem skomplikowanej historii relacji Hofmanna z pierwszą żoną, Marie Eustis – niejako mimochodem dowiadujemy się o romansie przekształconym w związek małżeński z Elizabeth Short, młodszą od niego o 30 lat pianistką, o jej późniejszych związkach i problemach psychicznych, o sparaliżowanej teściowej, o narodzinach i losach ich dzieci, które później założyły rodziny, o życiu matki i siostry w Berlinie oraz o krewnych w Polsce i innych sprawach prywatnych. W książce Juszyńskiej znajdziemy wprawdzie nieszczęśliwą historię problemu alkoholowego Hofmanna, jednak trudno dostrzec przemianę błyskotliwego i pełnego pasji malca, który „[...] nie bawił się żołnierzami [...], lecz ciągle coś budował, konstruował, rozbiierał i składał” (s. 462)¹¹ w człowieka złamanego, zrezygnowanego, zgorzkniałego, który miał pod koniec życia zwierzyć się jednemu z przyjaciół, że „[...] nigdy nie przepadał za muzyką, fortepianu nie lubił, grał tylko z konieczności, a naprawdę szczęśliwy poczuł się dopiero po zaprzestaniu kariery pianistycznej” (s. 351)¹².

Na osobny akapit zasługuje ojciec pianisty, bez którego starań rozwój kariery

młodego Józia byłby niemożliwy. Juszyńska przedstawia krótką i rzetelną charakterystykę dorobku Kazimierza Mikołaja Hofmanna, solidnie wykształconego muzyka, który zamieszkałszy w Berlinie, poświęcił się właściwie wyłącznie edukacji syna. Był jego pierwszym menadżerem – wprowadzał go na salony, kontaktował z najwybitniejszymi przedstawicielami pianistycznego świata, jak Aleksander Michałowski, Anton Rubinstein, Vladimir de Pachmann czy Maurycy Rosenthal, a nawet dyrygował orkiestrami towarzyszącymi Józefowi podczas licznych tournées. Autorka jednak nie wspomina o tym, w jaki sposób Hofmann senior nawiązał te liczne relacje z „pianistyczną” elitą, wyraża natomiast zasadne i rodzące się także w czytelniku zdziwienie, że „[...] poważne wydawnictwa muzyczne w Niemczech, Austrii, Rosji[,] a potem także Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych publikowały utwory tak młodego artysty [jak nastoletni Hofmann]” (s. 422).

Nie tylko o ojcu, lecz także o kolejnych impresariach Józefa Hofmanna (Richard Copley, Henryk Markiewicz) otrzymujemy w biografii dość szczątkowe informacje. Z powyższych względów stan naszej wiedzy o mechanizmach jednej z najbardziej dynamicznych karier pianistycznych XX wieku nie ulega większej zmianie – a przecież była to kariera niezwykle z kilku względów. Choćby dyskretna hojność Alfreda Corninga Clarka, który przyznał Hofmannowi stypendium w kwocie 50 tys. dolarów na koszty edukacji i utrzymania pod warunkiem zaniechania przez młodzieńca aktywności koncertowej do czasu uzyskania pełnoletniości. Pozostaje jednak zagadką, dlaczego powszechnie znany i ceniony dobroczyńca miałby ukrywać tę darowiznę przed opinią publiczną¹³.

11 Informacja ta pochodzi najpewniej z przekazów rodzinnych, jednak autorka nie podaje jej źródła.

12 Michał Kondracki, *Zgon Józefa Hofmanna*, „Ruch Muzyczny” 1957, nr 1, s. 18. Autorka decyduje się na „sprostowanie” słów Hofmanna: „To chyba niemożliwe!” (s. 352).

13 Warto przy tej okazji nadmienić, że autorka wielokrotnie podaje w książce kwoty, najczęściej w dolarach amerykańskich, nie odnosząc ich jednak do wskaźnika siły nabywczej (np. s. 164) dla zobrazowania ówczesnej wartości pieniądza.

Przeprowadzona przez Krystynę Juszyńską analiza repertuaru Hofmanna „potwierdza właściwie [jego] nieograniczone możliwości wykonawcze i nadzwyczajną pamięć muzyczną” (s. 350). Choć – jak czytamy – ćwiczył stosunkowo mało, jedynie trzy do czterech godzin dziennie, w bardzo precyzyjnie zaplanowanych sesjach.

W trakcie życia Józefa Hofmanna rodził się przemysł fonograficzny, który wywarł przemożny wpływ na kształt muzycznego świata w kolejnych dekadach XX wieku. Równoległe do tego procesu zamierała tradycja improwizatorska¹⁴. Sam Hofmann na dojrzałym etapie działalności miał „[...] świadomość, że styl wykonawczy, który reprezentował, był już w pewnym sensie «historyczny», wywodzący się z dziewiętnastowiecznej tradycji wielkich wirtuozów klawiatury” (s. 381). Mimo to konsekwentnie towarzyszył mu zamiar zaistnienia „jako pianisty i kompozytora wykonującego swoje własne dzieła” (s. 443). Paderewski czy Rachmaninow stanowili w tym kontekście dla Hofmanna naturalne punkty odniesienia. Ponadto wraz Paderewskim powraca „sprawa polska”. Trudno sobie wyobrazić, żeby mimo ewidentnej postawy kosmopolitycznej („obywatel świata”) i braku zainteresowania polityką Hofmann, jako człowiek inteligentny i wrażliwy, nie pozostawił jakichś śladów refleksji nad procesami historycznymi, których był świadkiem. Interesujący w kontekście komparatystycznym jest także nieobecny w publikacji wątek muzyki polskiej, której – poza Chopinem – Hofmann nie grał właściwie wcale¹⁵.

Przegląd muzycznych partnerów Hofmanna to prawdziwa lekcja historia muzyki XX wieku. W Curtis Institute of Music, w którym kierownicze funkcje pełnił od momentu powstania placówki (1924), współpracował lub zetknął się z takimi sławami,

jak Leopold Stokowski, Artur Rodziński, Emil Młynarski, Fritz Reiner, Maurycy Rosenthal, Benno Moiseiwitsch czy Wanda Landowska. W komitecie honorowym z okazji jubileuszu Hofmanna (1937) zasiadał sam prezydent Franklin D. Roosevelt, w muzycznym zaś – m.in. John Barbirolli, Eugene Ormandy, Arturo Toscanini, Nadia Boulanger, Siergiej Prokofiew, Igor Strawieński, Arnold Schönberg, Ignacy Friedman, Leopold Godowski, Vladimir Horowitz, Harry Kaufman, Josef Lhévinne, Ignacy Jan Paderewski, Siergiej Rachmaninow, Jascha Heifetz, Fritz Kreisler, Yehudi Menuhin, Gregor Piatigorski i wielu innych. Jednak gęstej sieci relacji z tak wybitnymi przedstawicielami świata kultury muzycznej XX wieku autorka nie zdecydowała się poświęcić zbyt wiele uwagi. Nie omawia nawet trwającej ponad rok korespondencji z Thomasem Alwą Edisonem.

Pewien czytelniczy niedosyt pozostawić też może wątek przedmiotów, jakimi pianista się otaczał. W książce pojawia się oczywiście fortepian, jednak raczej jako tło niż pierwszoplanowy bohater wydarzeń w życiu Hofmanna. Nie wiemy, na jakich instrumentach grywał, zanim na stałe związał się z kompanią Theodora Steinwaya i zaangażował przy doskonaleniu mechanizmu oraz zanim firma wyprodukowała trzy instrumenty na jego indywidualne zamówienie¹⁶. Autorka zauważa, że „[...] niektóre innowacje Hofmanna zostały wprowadzone przez Steinwaya, jednak dokładne ustalenie, które z nich i kiedy zaakceptowano do realizacji, wymaga sprawdzenia dokumentacji firmy” (s. 480). Ta istotna informacja winna zostać zweryfikowana, tym bardziej że – według Gregora Benki – Steinwayowie nigdy nie wprowadzili Hofmannowskiego mechanizmu do produkcji, a po jego śmierci zniszczyli wszystkie egzemplarze

14 Więcej na ten temat: Kenneth Hamilton, *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*, Oksford – Nowy Jork 2008.

15 *Notabene*, nazwisko Szymanowskiego pojawia się w książce raz, zresztą dość przypadkowo (s. 111).

16 Niezależnie od regulacji samych instrumentów Hofmanna, trudno zgodzić się ze stwierdzeniem autorki, że „mechanizm klawiszowo-młoteczkowy fortepianów Steinwaya był uznawany przez pianistów za lekki” (s. 489).

jego fortepianów¹⁷. Innym razem badaczka przytacza anegdotę, jakoby na zamówienie ojca Hofmanna firma Bechstein skonstruowała specjalny instrument koncertowy o odpowiedniej wysokości, dostosowanej do wzrostu genialnego chłopca, z klawiaturą węższą o 2 cm w każdej oktawie – anegdota tyleż nieprawdopodobna, że rzeczone 2 cm na oktawę to naprawdę dużo: taka odległość diametralnie zmieniałaby odczuwanie klawiatury przez pianistę.

Pewnym kuriozum w biografii Hofmanna autorstwa Krystyny Juszyńskiej jest *casus* rolek pianolowych, jednego z pierwszych nośników fonograficznych. W tym kontekście motywacja Hofmanna do zrealizowania ponad stu nagrań w tej formie przy jednoczesnej niechęci do innych technik nagrywania mogła, inaczej niż sugeruje autorka, wynikać z czynników nie tylko natury finansowej, które zasługują na odrębne studium.

Niewątpliwą zaletą biografii autorstwa Krystyny Juszyńskiej jest szeroko rozumiany obszar dzieła muzycznego. Poza wspomnianymi już kilkakrotnie, cennymi w swej szczegółowości rekonstrukcjami repertuaru Hofmanna na kolejnych etapach jego kariery, badaczka sporo miejsca poświęciła kompozycjom genialnego pianisty, które określa jako konserwatywne stylistycznie, dostrzegając wyraźny wpływ chopinowski w zakresie doboru form i środków. Rację ma autorka, pisząc, że „[...] trudno

ocenić w sposób jednoznaczny i sprawiedliwy wartość artystyczną twórczości kompozytorskiej Józefa Hofmana, która jest zapomniana i w zasadzie niewykonywana” (s. 457). A składa się na ten dorobek ponad 60 utworów fortepianowych, w większości opublikowanych przez prestiżowe wydawnictwa muzyczne. Kilka spośród wymienionych dzieł wzbudzić może szczególne zainteresowanie, jak trzy koncerty fortepianowe (dwa niestety zaginione) oraz fantazja koncertowa na fortepian i orkiestrę *Chromaticon*, a także poemat symfoniczny *The Haunted Castle*. Skądinąd (bo niestety nie z recenzowanej monografii) wiadomo, że przetrwały – o czym świadczą obecne przygotowania jednego z czołowych polskich dyrygentów do wykonania jednego z koncertów Hofmanna.

Nie sprzyjał społecznej pamięci o artyście brak nagrań – „z wielu przyczyn [...] unikał [on] studiów nagraniowych i chociaż wielokrotnie dokonywał próbnych rejestracji w różnych firmach fonograficznych, ostatecznie zawsze odmawiał wydania materiału” (s. 314). Wskazując na perfekcjonizm pianisty, niezadowolonego z jakości swoich pierwszych prób, badaczka nie pokusiła się o odpowiedź na pytanie, co mogło być głęboką przyczyną tego stanu, tym bardziej że inni „romantyczni wirtuozi” sięgali przecież po nagrania chętnie¹⁸. Także wątek audio-wizualny w kontekście kariery Hofmanna jest niezwykle frapujący – trudno uwierzyć, że zapalonego wynalazcy nie pociągał świat filmu, szczególnie po przełomie dźwiękowym w kinie, a to wynikałoby z lektury¹⁹.

Aby pomieścić wyniki badań z kilku dekad w jednym, nad wyraz obszernym dziele, badaczka postanowiła przyjąć dość enigmatyczny klucz strukturalny, który można określić jako

17 Zob. Tadeusz Sadłowski w wywiadzie z Gregorem Benką, Nowy Jork, 13 marca 1989 r., „The Complete Josef Hofmann” 9. *Miscellaneous Recordings with Interviews about Hofmann*, Marston Records 2017. Trudno uwierzyć, żeby reprezentanci firmy Steinway & Sons, która swój kapitał od wielu lat konsekwentnie buduje na sile tradycji, niszczyli tego typu pamiątki po najwybitniejszych wirtuozach. Relacje wirtuozów z wytwórcami fortepianu to obszar godny uwagi – by wspomnieć tylko przypadki Beethovena i Broadwooda, Chopina i Pleyela, Liszta i Érarda, Paderewskiego i Steinwaya oraz wielu innych. W książce zasygnalizowane są tylko/głównie bliskie związki Hofmanna z rodziną Steinwayów, zwłaszcza przyjacią z Theodorem. Dowiadujemy się, że Hofmann korzystał przede wszystkim z instrumentów Steinwaya (czy wyłącznie?), inaugurując np. fortepian w Białym Domu (s. 318–319) o numerze seryjnym 300 000. Co się z tym instrumentem stało dalej?

18 Co ciekawe, Juszyńska w opisie fonograficznych dokonań Hofmanna bazowała przede wszystkim na znakomitym wydawnictwie *The Complete Josef Hofmann*, nie na archiwaliach.

19 Autorka wspomina także o filmach z udziałem Hofmanna „w Internecie i w serwisie YouTube” (s. 562), nie podając niestety szczegółowej listy.

„chronologiczno-problemowy”. Przy takiej koncepcji formalnej autorka skazana była z jednej strony na powtarzanie w różnych fragmentach książki tych samych treści w celu utrzymania logiki i ciągłości wywodu, z drugiej – podjęła ryzyko rozmaitych przeoczeń. W takim ujęciu tracimy poczucie ciągłości życia i działania twórczego Hofmanna, umykają nam kolejne detale. Publikację wieńczą bogate aneksy (s. 573–720: wykazy koncertów, nagrań, dyskografia, lista kompozycji Hofmanna, audycje o pianistce w Polskim Radiu, patenty z opisami, wybrane recenzje i opinie o grze wirtuoza), które – wobec znacznej objętości materiału – warto byłoby wydzielić w osobnym tomie. Szczególnie wartościowy jest spis kompozycji, patentów z opisami oraz audycji radiowych, w dostępnej literaturze takich wykazów bowiem albo nie było, albo były niekompletne.

Przedstawiona przez autorkę monografia jest dziełem jej życia – Hofmannowi poświęciła magisterium i doktorat oraz kilkadziesiąt lat badań. Nawet w tym kontekście liczba zamieszczonych w publikacji szczegółów autobiograficznych może wydać się odrobinę zaskakująca. Juszyńska stwierdza na przykład, że wykazała się „wielką wytrwałością w [...] gromadzeniu, katalogowaniu, opracowywaniu, analizowaniu i opisywaniu [materiałów źródłowych]” (s. 21)²⁰. Dalej konstatuje, że oba nurty jej

badania – akustyczny i biograficzny – „są fascynujące, gdyż odkrywanie tajemnic niezwykłych losów polskiego pianisty stale nas zaskakuje, a wyniki analiz nagrań prowadzonych przy użyciu aparatury akustycznej, określające w sekundach i decybelach parametry gry, wprawiają nas w zdumienie swoją logiką, proporcją i doskonałością (*sic!*). Żadna recenzja koncertu [...] nie oddaje kunsztu genialnej gry, której detale potrafi wykrzyć i precyzyjnie określić analiza akustyczna nagrań” (s. 41).

Najbardziej zagadkowy jest w powyższym kontekście rozdział 15, poświęcony analizie nagrań Hofmanna. Jest to odrębny materiał, syntetyzujący publikacje Juszyńskiej od lat 70. do początku pierwszej dekady XXI wieku. Poza własnymi autorka powołuje się w toku analizy na wartościowe prace Johna Rinka²¹ czy Marcina Strzeleckiego²². Są to jednak wciąż artykuły sprzed niemal 20 lat, podczas których metodologia analiz akustycznych oraz w ogóle krytycznych analiz nagrań, szczególnie w ramach nurtu *performance studies*, uległa diametralnym przemianom w związku z błyskawicznym rozwojem technologicznym. Swoje ówczesne metody określiła jako „obiektywne, eksperymentalne i nowatorskie” (s. 19) oraz „w pewnym sensie pionierskie” (s. 520). Z osadzonych w kontekście porównawczym badań wynika, zdaniem autorki, że Hofmann na tle innych pianistów grał dość szybko, jego gra zaś charakteryzowała się „najszerzym zakresem głośności wśród badanych²³, olbrzymimi, czasem szokującymi kontrastami dynamicznymi” (s. 535). Zdaniem autorki, wyniki tych badań „[...] potwierdziły opinie recenzentów i wrażenia

20 Dowiadujemy się np. w tekście ciągłym wstępu, że jeden z etapów jej pracy zawodowej „związany był z pełnieniem określonych funkcji w łódzkiej uczelni muzycznej i realizacją wielu czasochłonnych zadań, zmianą miejsca pracy i przeprowadzką [...] oraz budowaniem dorobku zasługującego na tytuł profesora sztuki muzycznej, który uzyskałam w 2015 roku” (s. 20). W dalszej części pracy pojawiają się także fragmenty natury wspomnieniowej: „Wprawdzie mój pierwszy nauczyciel (notabene dyrektor szkoły) w czasie, gdy grałam, podkładał mi zapalone zapalki pod dłoń (*sic!*), abym wysoko unosiła nadgarstki – co oczywiście, jako przerażone dziecko, robiłam przesadnie, ledwo dotykając czubkami palców klawiszy – a także polewał wodą podłogę i przy okazji moje nogi (*sic!*), aby zwilżyć powietrze, jednak nie zniechęciło mnie to do kontynuowania edukacji pianistycznej” (s. 516). Warto nadmienić, że w pozycji „artykuły” w bibliografii proporcja prac Krystyny Juszyńskiej w stosunku do innych autorów wynosi 26 do 60, co jest w pewien sposób symptomatyczne.

21 John Rink, *Chopin and Performance Studies*, w: *Chopin and his Work in the Context of Culture*, red. Irena Poniatowska, Kraków-Warszawa 2003, t. 2, s. 11–26.

22 Marcin Strzelecki, *Tracking the Psychoacoustical Features of Performances of Chopin's Music: Measuring Musical Time Flow*, w: *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, red. Artur Szklener, Warszawa 2005, s. 311–320.

23 Z metodologicznego punktu widzenia trudno obronić decyzję porównania nagrań Hofmanna z Gilelsem, Rubinsteinem, Pollinim i Zimermanem.

słuchaczy” (s. 522) oraz ogólną „genialność gry Hofmanna” (s. 20) – „[...] mało uczuciowej, doskonałej technicznie, wirtuozowskiej, precyzyjnej i zobiektywizowanej” (s. 534), „ale w szczegółach zachwycającej i pięknej” (s. 536).

Różne są cele, strategie i metody współczesnej biografistyki, także *stricte* muzycznej. Wydaje się jednak zasadne założenie, że nowoczesna i rzetelna biografia naukowa powinna daną postać demitologizować, weryfikując wiedzę utrwaloną w ubarwianym często dyskursie. Taką próbę podjęła również Krystyna Juszyńska. Rozprawia się z mitami o rozpoczęciu kariery Hofmanna koncertem w warszawskiej operze w wieku pięciu lat, o jego studiach u d’Alberta i Brahmsa, o rzekomym spotkaniu z Edisonem, o wynalazkach pianisty, ze szczególnym uwzględnieniem wycieraczki samochodowej i spinacza biurowego. W co najmniej trzech obszarach zdaje się jednak pewne mity powielać. Pierwszym jest typowe dla ujęć hagiograficznych „cudowne dzieciństwo”. Drugi obszar to przykre rozstanie Hofmanna z Curtis Institute of Music wobec konieczności restrukturyzacji instytutu. Podczas lektury można odnieść wrażenie, że Hofmann był przez władze i administrację uczelni niesłusznie „obwiniany za kryzys finansowy Instytutu” i „poniżony jako dyrektor”. Tymczasem niebagatelną rolę odgrywał tutaj także jego narastający problem alkoholowy, o czym Juszyńska wspomina niechętnie, jeśli w ogóle. Trzecim obszarem „zmitologizowanym” pozostaje pedagogika. Według jednego z jego uczniów, Shury Cherkassky’ego, polski pianista „nie uczył w zwykłym rozumieniu tego słowa”, najważniejszy był zaś „fakt bezpośredniego obcowania z tą niezwykłą artystyczną indywidualnością i możliwością obfitego słuchania jego gry” (s. 253)²⁴. Juszyńska próbuje bronić swego bohatera,

stwierdzając, że uczniowie Hofmanna „czuli się onieśmieleni i mieli świadomość, że ten poziom jest dla nich nieosiągalny” (s. 259). A zatem: 1) geniuszu Hofmannowi nikt nie odmawia, jednak metodologia historyczna wymaga ostrożnego traktowania źródeł z kręgu rodziny; 2) problem alkoholowy pianisty jako zapewne konsekwencja rozmaitych przeciążeń oraz licznych trudnych doświadczeń nie powinien być, śladem źródeł z epoki, zamiatany pod dywan; 3) jakkolwiek Hofmann był genialnym pianistą – nie musiał być jednocześnie genialnym pedagogiem, co w żaden sposób nie umniejsza jego sztuce.

Wszelkie powyższe uwagi dotyczące monumentalnej publikacji Krystyny Juszyńskiej nie zmieniają faktu, że stworzyła jedną z najlepszych pośród wciąż nielicznych prac o Józefie Hofmannie. Poświęciła kilkadziesiąt lat wyteżonej pracy naukowej badaniu życia i dorobku twórczego genialnego i niesłusznie zapomnianego pianisty, przedstawiona zaś przez nią biografia stanowi kamień milowy dla badań nad jego postacią.

24 Zapis rozmowy Józefa Kańskiego z Cherkasskym, na który powołuje się autorka: Jan Kański, *Jak uczył Hofmann? Rozmowa z Shurą Cherka[s]skym*, „Ruch Muzyczny” 1984, nr 1, s. 11.