

Magdalena Dziadek

Między zaściankiem a Europą : paradoksy rozwoju polskiej formacji muzyki współczesnej w dwudziestoleciu międzywojennym

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 4, 9-15

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Magdalena DZIADEK

Między zaściankiem a Europą. Paradoksy rozwoju polskiej formacji muzyki współczesnej w dwudziestoleciu międzywojennym

Zdzisław Jachimecki zakończył napisaną przez siebie jeszcze za życia Karola Szymanowskiego monografię jego twórczości cytatem ze studium Szymanowskiego o Chopinie z 1925 roku: „przy bezkrytycznym, religijnym prawie kulcie Chopina, nie był on nigdy w całej pełni zrozumiany jako wielki polski artysta”¹. Cytat ten jest śladem osobistego rozeznania Szymanowskiego we własnym położeniu w społeczeństwie, pośród którego poruszał się jako jednostka odizolowana od ogółu, czyli jako modelowy przedstawiciel elity. Pytanie tylko – jakiej elity? Nie tylko na pierwszy rzut oka elitaryzm Szymanowskiego jawi się jako postawa egzemplaryczna. Demonstrowana przez kompozytora *splendid isolation* jest idealistyczna i totalna; u przeciwników zasługuje na miano „naiwnego romantyzmu”², egzegeci komentują ją w związku ze szczególną konstrukcją psychiki kompozytora, kładąc nacisk na rolę ambicji w jego poczynaniach³, naprowadzając nas ponadto na oczywisty i nie wymagający komentarza związek ideologii artystycznej Szymanowskiego z modernistyczną koncepcją artysty-Boga i artysty-bohatera. Najpełniej wyłożył ów związek Zdzisław Jachimecki we wzmiankowanej wyżej pracy, spożytkowując do charakterystyki postawy twórczej artysty wątki takie, jak indywidualizm, arystokratyzm i heroizm. Indywidualizm Szymanowskiego objaśnia Jachimecki, nie całkiem trafnie, jako „odwrócenie się wyniosłe od usiłowań swojej doby”⁴, arystokratyzm interpretuje jako „odczynienie codzienności”⁵, zaś heroizm ukazuje jako gotowość Szymanowskiego do traktowania twórczości jako misji⁶, precyzując wszakże pojęcie misji w sposób odległy od tego, w jaki czynili to współcześni mu autorzy, piew-

¹ Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski. Rys dotychczasowej twórczości*. Kraków 1927, s. 76.

² Zob. np. K. Stromenger: *Idea postępu czy postęp idei?* „Tygodnik Ilustrowany” 1931, nr 51/52, s. 983.

³ Zob. np. S. Łobaczewska, *Karol Szymanowski. Życie i twórczość (1882-1937)*, Kraków 1950, s. 591–592.

⁴ Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski...*, s. 19.

⁵ Tamże, s. 15.

⁶ Tamże, s. 6.

cy młodopolskiego prometeizmu. Analizując problematykę młodopolskiego heroizmu, Marta Wyka wykazała jego charakter świadomościowy bardziej niż wyobraźniowy oraz uwikłanie w sferę ideologii⁷. Postawę heroiczną ukazała jako postawę czynną, kojarzącą się z „wolą mocy”, tworzeniem świadomości (mniejsza z tym – indywidualnej czy zbiorowej), wreszcie, ze sławnym pojęciem czynu⁸. Tymczasem charakterystyka dokonana przez Jachimeckiego jest tej wykładni dokładnym odwróceniem. Misja Szymanowskiego w jego ujęciu to praca wyobraźniowa właśnie, na poły instynktowna, przypisana nie: woli, lecz talentowi pojętemu jako projekcja natury. Pisze Jachimecki: „Ktokolwiek orientował się w muzyce polskiej od śmierci Chopina [...], ten poznawał w [Szymanowskim] talent, powołany z natury swojej do spełnienia jakiejś wielkiej misji w muzyce naszej, do ponownego podniesienia jej do tego poziomu, na jaki od połowy wieku, pomimo tylu szlachetnych i niemal heroiczych usiłowań, nie było jej danem wznieść się”⁹. Owo dziwne określenie „jakaś wielka misja” wydaje się być ważne jako sygnał specyficznego pojmowania elitarniej pozycji Szymanowskiego, o ile oczywiście nie przyjmujemy, iż jest li tylko nie pogłębionym, typowo publicystycznym użyciem będącego wówczas w obiegu sloganu. Nieokreśloność pojęcia misji, w jaką chce ubrać je Jachimecki, może bowiem wskazywać na istnienie poważnego dylematu, rodzącego się w złączeniu pojęć „misja” i „elitaryzm”.

Wróćmy do umieszczonego na początku tej wypowiedzi cytatu ze studium Szymanowskiego i do figurującego w nim określenia „wielki polski artysta”. Zarówno dla samego Szymanowskiego, jak i dla interpretującego jego słowa kolegi krytyka nie było to z pewnością określenie jednoznaczne. W pierwotnym, utrwalonym przez młodopolskich apologetów Szymanowskiego kontekście określenie „wielki polski artysta” bierze polskość w nawias; w kręgu tych apologetów – mam na myśli przede wszystkim Zdzisława Jachimeckiego i Adolfa Chybińskiego, czołowych twórców młodopolskiej wykładni muzyki i kultury muzycznej, wielkość objaśniana jest bowiem w aktualnych wówczas kategoriach kosmopolityzmu artystycznego, jako „uniwersalizm” bądź „europejskość”. Do dziś interpretatorzy muzyki Szymanowskiego używają obu tych pojęć do najogólniejszej charakterystyki dążeń kompozytora¹⁰. Kategoria „europejskości” rozumiana jest w swym oświeceniowym wydaniu, jako wyraz elitaryzmu – konsekwencja przyjęcia do wiadomości, że kultura europejska jest wspólnotą dorobku potężnych narodów Zachodu, pochodną politycznej „wizji mocarzy”,

⁷ M. Wyka, *Z problematyki młodopolskiego heroizmu*, [w:] *Światopoglądy młodopolskie*, Kraków 1996, s. 100.

⁸ Tamże, s. 103.

⁹ Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski...*, s. 6.

¹⁰ Zob.: A. Whitman, *Szymanowskiego pisma o muzyce – studium porównawcze*, „Res Facta” 9, Kraków 1982, s. 49.

o której dziś przypomina nam Norman Davies¹¹. Tak właśnie „europejskość” Szymanowskiego chce widzieć Jachimecki, dołączając ją w odpowiednim miejscu do determinant elitarystycznej postawy kompozytora, za pomocą sugestii, że utwory Szymanowskiego są „idealnym wyrazem epoki Bach-Beethoven”¹². Zdanie to, ufundowane na znanej Hanslickowskiej metaforze „trzech wielkich B” tworzących dorobek klasycznej muzyki niemieckiej, pada spod pióra Jachimeckiego przy omówieniu *Symfonii B-dur* i *II Sonaty fortepianowej* Szymanowskiego, a więc dokładnie w momencie, który pozwala zidentyfikować Jachimeckiego jako zwolennika tradycyjnej europejskiej koncepcji muzyki elitarnej jako muzyki kunsztownej, operującej zaawansowanymi procedurami kompozytorskimi, których poznanie daje słuchaczowi coś więcej niż przyjemność zmysłową – daje satysfakcjonujące intelektualno-emocjonalne poczucie ładu, prowadzące dalej, w głąb przeżyć duchowych, w stronę wzniosłości i transcendencji. To ujęcie, wywodzące się z Kantowskiego (przejętego później przez Wagnera) rozróżnienia dwóch faktorów oddziaływania muzyki: *Wirkung* i *Effekt* jest bliskie twórcom młodopolskiego dyskursu o kulturze muzycznej, wtapiając się harmonijnie w wyznawany przez nich prozachodni elitaryzm. W 1910 roku młody Adolf Chybiński kreśli na łamach „Przeglądu Muzycznego” następującą definicję kultury muzycznej: „kulturą muzyczną zowiemy ten stosunek muzycznych warunków do publiczności, który jej zapewnia poznanie klasycznych dzieł muzyki, w wykonaniu co najmniej poprawnym i nie pozostawiającym żadnych wątpliwości co do intencji kompozytora, z tym zastrzeżeniem, iż programy produkcji są nie tylko wolne od jednostronności, ale także dają choć w przybliżeniu możliwość poglądu na rozwój muzyki od czasów Jana Sebastiana Bacha ze szczególnym uwzględnieniem wszystkich wybitniejszych twórców muzycznych”¹³. Ścisła, nieustannie odnawiana i aktualizowana łączność z europejskim Zachodem jest warunkiem *sine qua non* tak pojętej kultury muzycznej. Nie ma wątpliwości, że należy do niej i Chopin i Szymanowski – ten ostatni nie tylko dziełami, ale i myślą, wyłożoną w rozmaitych pismach i odczytach. Bohater książki Jachimeckiego, czyli Szymanowski z lat swojej młodości jest modelowym typem młodopolskiego okcydentalisty, uznającego kulturotwórczą moc wielkich narodów Europy i propagującego powstałą na Zachodzie ideę stworzenia elitarnej „rzeczpospolitej artystów” kierowanej przez międzynarodowe instytucje i organizacje kulturalne. Znany jest pozytywny stosunek Szymanowskiego do powstałego po I wojnie światowej Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej, które pełniło właśnie funkcję organu „rzeczpospolitej artystów”. Znany jest zarazem negatywny stosunek młodego Szymanowskiego do przeja-

¹¹ N. Davies, *Idea Europy*, [w:] *Idea Europy i Polska w XIX-XX wieku*. Księga ofiarowana dr Adolfowi Juzwence, dyrektorowi Zakładu Narodowego im. Ossolińskich z okazji 60-lecia urodzin, red. J. Degler [i inni], Wrocław 1999, s. 16.

¹² Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski...*, s. 20.

¹³ A. Chybiński, *O wychowaniu muzycznym publiczności*, „Przegląd Muzyczny” 1910 nr 10, s. 11.

wów kultury, jak mówiono przed wojną, prowincjonalnej, peryferyjnej – do polskiej kultury XIX-wiecznej ufundowanej na programach utylitarnych, czy też kultury bolszewickiej. Właśnie w stosunku do zastanej tradycji krajowej oraz przemian zachodzących na Wschodzie najbardziej wyraziście prezentuje się elitaryzm Szymanowskiego, chociaż w obu tych przypadkach widać też jego uzależnienie od stereotypów: polskiej „zaściankowości” czy rosyjskiego „barbarzyństwa”. Trudniej natomiast zidentyfikować strukturę elitaryzmu wyznawanego przez Szymanowskiego wówczas, gdy odnosi się on do rzeczywistości międzywojennej. Miał z tego rodzaju identyfikacją ogromny problem Jachimecki, gdy przyszło mu się zmierzyć z najnowszym z przyjętej przez niego perspektywy obserwacji zjawiskiem, jakim był zwrot kompozytora do muzyki narodowej. Odczytał go pisarz jako przyjęcie zobowiązań ideowych, przystąpienie do sfery publicznej, a więc w pewnym sensie – zdradę ideału *splendid isolation*. Nie zawahał się przedstawić go jako kroku nieautentycznego, narzuconego kompozytorowi przez otoczenie, podjętego z obcych pobudek, może nawet koniunkturalistycznych. Pisał na początku rozdziału o utworach nurtu narodowego, nazywanych ostrożnie i nieco pokrętnie „kompozycjami w duchu lechickim”: „Wypadło to w czasie, gdy z wielu stron równocześnie zaczęto zwracać do Szymanowskiego rady, prośby, apele o unarodowienie jego twórczości muzycznej. Prędzej lub później musiała w życiu Szymanowskiego nastąpić faza, w której kompozytor oddał pierwszeństwo narodowym czynnikom muzycznym przed innymi”¹⁴. Nie sposób nie wyczuć w tym zdaniu podtekstu sugerującego, że przyjęcie obowiązków twórcy narodowego oznaczało pewien rodzaj kapitulacji, w sensie odrzucenia dawniejszej elitarniej postawy izolacyjnej. Jak wiadomo, Szymanowski próbował zaistnieć w społeczeństwie Polski międzywojennej nie tylko jako twórca narodowy, ale także jako obywatel. Podjął nawet na chwilę obowiązki pedagogiczne i dyrektorskie w warszawskim konserwatorium oraz napisał szereg stosownych deklaracji ideologicznych, ze znaną pracą *Wychowawcza rola muzyki w społeczeństwie* na czele. W jednym z listów do Zdzisława Jachimeckiego napisanych po powrocie do niepodległej Polski wyjaśnił pobudki swego zwrotu światopoglądowego i postawy w sposób, jak się wydaje, niewystarczający, zanadto „kompatybilny” do ówczesnych nastrojów w polityce: „Na takie artystyczne zbytki, jak ja jestem, Polska nie ma czasu ani potrzeby”¹⁵.

Znany krytyk muzyczny Karol Stromenger skomentował nową orientację Szymanowskiego, zaprzeczającą dawnemu elitaryzmowi i zdystansowaniu za pomocą metafory – powołując się na jedną z najgłośniejszych wówczas europejskich książek poruszających problem postaw artystów i uczonych – wydaną w Paryżu w 1927 roku *Zdradę klerków* Juliena Bendy. W kontekście dokonanego przez Szymanowskiego zwrotu ideowego Stromenger omówił ową zdradę jako „sprzeniewierzenie się [artystów] ich posłannictwu przez schlebienie pysze

¹⁴ Z. Jachimecki, *Karol Szymanowski...*, s. 63.

¹⁵ K. Szymanowski, *Z listów*, opr. Teresa Bronowicz-Chylińska, Kraków 1958, s. 184.

narodowej, tuczenie niejednego nacjonalizmu, wciąganie sztuki w sferę tarć politycznych i klasowych, przede wszystkim – idealizowanie władzy, powodzenia, wpływów”¹⁶. Przypisując Szymanowskiemu porzucenie posłannictwa, wprowadził krytyk dyskusję w obręb problematyki przez nas omawianej. Zdrada klerków, to przecież nic innego jak odmowa misji, odmowa realizowania tradycyjnej elitarniej postawy artysty, któremu powierzone są w społeczeństwie sprawy ducha. Nie sposób sprowadzić tej odmowy do spraw politycznych, czysto życiowych – chociaż nasuwają się oczywiste wnioski co do zbieżności ruchów, które wykonał na początku lat 30. Karol Szymanowski z ogólnymi trendami realizowanymi za władzy sanacyjnej – wówczas wielu artystów „zdradziło”, dając się uwieść polityce, a przy okazji szukając dla siebie miejsca w rzeczywistości, w ramach której coraz bardziej eksponowane miejsce zdobywał dla siebie antyelitarny program ograniczania ambicji (także narodowych), będący pokłosiem ekonomicznego minimalizmu lat kryzysu. Co ciekawe, ten właśnie, antyelitarny program, przyjęli jako swój młodzi satelici Szymanowskiego, demonstracyjnie głoszący potrzebę nowego utylitaryzmu (łamy redagowanej przez Kazimierza Sikorskiego, Teodora Zalewskiego, Bronisława Rutkowskiego i Konstantego Regameya „Muzyki Polskiej” są dobrym materiałem ilustrującym te tendencje).

Czy wolno łączyć utylitarne program młodego pokolenia kompozytorów polskich dwudziestolecia międzywojennego ze „zdradą” Szymanowskiego? Wydaje się, że nie, bowiem przemiana ideowa kompozytora wydaje się wypływać z innych źródeł, zresztą dla tej fazy polskiej dyskusji o elitaryzmie i zaangażowaniu bardzo charakterystycznych. Oto, co pisze na ten temat znawczyni polskiej literatury tego okresu Marta Wyka w szkicu *Ideogram dwudziestolecia: ojczyzna, naród, państwo* z 1996 roku: „Zdrada klerków [...] pozbawia jednoznaczności podział pisarzy na obywateli i twórców Europejczyków. Bowiem pisarz „obywatelski” staje wobec niebezpieczeństwa politycznej deprawacji. Europejczyk stara się odrzucić politykę, lecz rzadko mu się to udaje”¹⁷. Cóż to jest jednak Europejczyk? „Chwilowe i niepewne antidotum” – twierdzi Marta Wyka, kreśląc szkic sytuacyjny, na którego jednym krańcu znajdują się „gruzy tradycji”, na drugim – teraźniejszość, która przeraża”.

Będąca udziałem Szymanowskiego utrata postawy ugruntowanej w młodo-polskim elitaryzmie wydaje się mieć źródło w obserwowanym przez kompozytora rozpadzie tradycyjnie podtrzymującego tę postawę oświeceniowego obrazu kultury europejskiej. Nie chodzi tu jedynie o sytuację, w której nastąpiło wymuszenie postaw dystansujących się od Europy agresywnej geopolityki i totalitaryzmu, lecz o nie odstępujące artystów poczucie zagubienia się w sytuacji historycznej, którą zaczęła charakteryzować coraz większa, zagrożona rozpadem

¹⁶ K. Stromenger, *Idea postępu czy postęp idei?*, „Tygodnik Ilustrowany” 1931 nr 51/52, s. 983.

¹⁷ M. Wyka, *Ideogram dwudziestolecia: ojczyzna, naród, państwo*, [w:] *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury*, red. Maria Cieśla-Korytowska, Kraków 1996, s. 392.

złożoność. Nie przypadkiem Carl Dahlhaus rozpoczyna od nakreślenia owego zagrożenia złożonością swój szkic o pieśniach Szymanowskiego do słów Richarda Dehmela¹⁸. Daje wskazówkę czytelnikowi, sugerując, że Szymanowski okazał się wobec zagrożenia „pozytywny”, szukając rozmaitych ugód i kompromisów. Wydaje się, że owa kompromisowa „pozytywność”, chęć bycia „pozytywnym” zdecydowała o wyjściu kompozytora z jego sławnej *splendid isolation*. Wobec kulturowych zagrożeń elitarystyczny dystans mógł się mu wydać zbyt bliski pesymistycznemu wycofaniu.

Młodych satelitów Szymanowskiego posądzać o pesymizm bynajmniej nie należy – sformułowane przez nich manifesty świadczą aż nadto wyraźnie o niepowstrzymanej chęci działania skojarzonej z młodzieńczym witalizmem i poczuciem siły, które dawał „patent” bycia „szymanowszczykiem” (określenie Stefana Kisielewskiego). Co zatem spowodowało, że tak chętnie „wstrzelili się” młodzi w popierany przez sanacyjne sfery rządowe program sztuki użytecznej, rozwijany pod ponętym (jednakże nie dla kompozytorów, którzy mieli do czynienia z aspiracjami europejskimi!) hasłem „sztuki dla mas”? Jakaś rolę odegrały przesłanki materialne, bynajmniej nie ostatniej wagi, skoro właśnie one stanowiły fundament prowadzonej w ostatnich latach przedwojennych przez grono skupione wokół „Muzyki Polskiej” dość agresywnej kampanii o ustanowienie w Polsce mecenatu państwowego i więcej – państwowej kontroli nad sztuką na wzór III Rzeszy i ZSRR. Wydaje się jednak, że ważniejsze od nich były przesłanki ideowe, a raczej ich brak. Trudno bowiem uznać za pełnoprawny program młodego pokolenia kompromis, zakładający częściową abdykację ze stanowiska europejskiego i zgodę na obniżenie ambicji.

W kontekście owego kompromisu należałoby rozważyć problem ideowego zagubienia młodego pokolenia (zresztą o jego „zagubieniu” już nieraz pisano). Było ono skutkiem niezwykle trudnego położenia kultury polskiej na arenie międzynarodowej, wynikającego nie tylko z geopolityki, ale i z „niepolitycznych” decyzji dotyczących szukania własnego miejsca w Europie. Paryż, do którego wysłał młodych Szymanowski, okazał się dla nich miastem okrutnym – wciąż pamiętającym przedwojenne czasy sojuszu z państwem carów i na nowo go przeżywającym jako fascynację Rosją emigracyjną. Wiedeń zniknął po 1918 roku z mapy liczących się ośrodków. Zastąpił go Berlin, jednak nikt z młodych muzyków polskich nie zaryzykował wtopienia się w jego fascynującą wolnością atmosferę, nie tylko dlatego, że zakazał tego Szymanowski, ale i dlatego, że żywe w tym pokoleniu relikty XIX-wiecznej mentalności zdecydowały o kategorycznej odmowie uznania wartościowości rozwijającej się w Berlinie formacji muzyki nowej, już ściśle awangardowej. Zamknięcie się na inspiracje awangardą, zarówno w wydaniu sowieckim („futurystycznym”), jak i niemieckim („atonalnym”), spowodowało rosnącą izolację polskiej sztuki kompozytorskiej mię-

¹⁸ C. Dahlhaus, *O pieśniach Szymanowskiego do słów Richarda Dehmela*, tłum. Anna Staniewska, „Res Facta” 9, Kraków 1982, s. 62.

dzywojnia, tym groźniejszą, że zwolennicy nowej muzyki propagowanej w Berlinie zdolali przeniknąć do ośrodków dawniej sterowanych przez Wiedeń – do Czechosłowacji i Węgier, a także Rumunii i Jugosławii. Trzy z tych państw interesowały władze sanacyjne jako partnerzy polityczni. Nie stały się partnerami artystycznymi dla kompozytorów – „wymiana kulturalna” zainicjowana przez środowiska artystyczne w porozumieniu z Ministerstwem Spraw Zagranicznych miała charakter wyłącznie oficjalny i nie doprowadziła do prawidłowego zakorzenienia się polskiej oferty muzycznej w tych krajach (skutki tego są odczuwalne do dziś). Konflikt polsko-czeski wykluczył również możliwość pielęgnowania ledwie zadzierzgniętych po 1918 roku kontaktów kulturalnych z tym krajem. Muzyka polska znalazła się w połowie lat 30. w stanie zawieszenia między coraz bardziej zamykającym się przed nią Zachodem (i jego środkowoeuropejskimi satelitami) i nieobliczalnym Wschodem (spontaniczne zainteresowanie muzyków polskich kontaktami z państwem sowieckim było tyleż wynikiem oddziaływania tradycji polsko-rosyjskich kontaktów kulturalnych, co i powszechnym w Polsce przekonaniem, że państwo owo, jak i wytworzona przez nie sztuka, są wybrykiem historii – stanem tymczasowym, po którym musi przyjść stadium prawidłowe, czyli polityczny i duchowy powrót do imperialnej Rosji). Nie dziwi w tej sytuacji fakt, że wielu kompozytorom wydał się atrakcyjny powrót do przysłowiowego „zaścianka” i podjęcie się budowy kompromisowego modelu twórczości, odzégnującego się od niebezpieczeństw awangardy, bezpiecznie oscylującego w kręgu idei „humanistycznych”. Figurujące w tytule tego artykułu słowo „paradoks” może się z punktu widzenia takiego finału wydać użyte nietrafnie. Czy jednak nie jest wielkim paradoksem fakt, że po kilku dekadach wytrwałej kampanii o „europejskość” muzyki polskiej, która toczyła się już przecież w pokoleniu Młodej Polski, „wygrał” zaścianek? W dodatku wygrał na dłużej – opisane tu postawy, promowane przez kompozytorów debiutujących w międzywojniu łagodnie przekształciły się po 1945 roku pod presją socrealizmu (z udziałem tych samych osób). Nie doszło do ich odrzucenia. Tylko słowo „humanizm” zaczęło już wtedy znaczyć co innego...