

Tatiana Czerska

Kobiety i twórczość muzyczna w prozie autobiograficznej

Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Polonica 16, 194-204

2012

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.

Tatiana Czarska

Kobiety i twórczość muzyczna w prozie autobiograficznej

Salonowa subkultura kobieca

W historii kultury, a przede wszystkim sztuki, kobieta tradycyjnie stanowiła obiekt artystycznej kreacji. Bywała odtwórczynią, nie zaś kreatorką¹. Kobięcie bardzo długo odmawiano zdolności do twórczego myślenia, prawa do tworzenia. Mogła być co najwyżej – jak pisze Michelle Perrot – „medium, muza, nieocenioną pomocnicą, kopistką, sekretarką, tłumaczką”². Sława miała znaczenie w kształtowaniu tożsamości mężczyzny, ale nie kobiety³. Za zastrzeżone wyłącznie dla mężczyzn dziedziny sztuki uchodziły zwłaszcza malarstwo i muzyka, uznawane za najbliższe kreacyjnej boskiej mocy⁴. Kobietom pozwalamo uprawiać sztukę na użytek prywatny, salonowy, do takiego zakresu ograniczała się edukacja dziewcząt, nieprzygotowująca ani do twórczości artystycznej, ani do wykonywania zawodu muzyka.

Szczególnie cennym materiałem do badań nad obecnością kobiet w muzyce okazać się mogą autobiografie kobiece. W artykule odwołuję się do kobiecego pisarstwa autobiograficznego, które stanowi nieocenione świadectwo przemian obyczajowych, kulturowych i społecznych, ukazanych z perspektywy kobiet. Autobiografie kobiece cieszą się od pewnego czasu zainteresowaniem ze strony zarówno czytelników, jak i badaczy, po latach niedoceniaenia tego typu twórczości⁵. Przypisywano jej zazwyczaj podrzędną rangę ze względu na przeświadczenie, że autorki podejmują wyłącznie kwestie prywatne, a zatem mało istotne. Z drugiej strony trzeba zauważyć, że to właśnie kobietom powierzano prowadzenie rodzinnych kronik i utrwalanie dziejów rodziny. Analizując współczesne pisarstwo autobiograficzne obejmujące okres od końca XIX wieku do czasów najnowszych, zamierzam ukazać przemiany kulturowe związane z podejściem do kobiecej twórczości muzycznej.

Danuta Gwizdalanka w pracy *Muzyka i płęć* poszukuje przyczyn nieobecności kobiet w kanonie zachodniej kultury muzycznej⁶. Wszelka twórczość, nie tylko muzyczna, także jakakolwiek inna aktywność zawodowa w przypadku kobiet była postrzegana jako zagrożenie dla ich odwiecznego powołania do roli

¹ Por. G. Szelałowska, *Kobieta – medium i kreatorka kultury*, [w:] *Kobieta i kultura. Kobiety wśród twórców kultury intelektualnej i artystycznej w dobie rozbiorów i w niepodległym państwie*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, t. IV, Warszawa 1996, s. 13.

² M. Perrot, *Moja historia kobiet*, Warszawa 2009, s. 117.

³ Tamże, s. 120.

⁴ Tamże, s. 122.

⁵ Zob. A. Kusiak-Brownstein, *Płęć kulturowa, „doświadczenie” i wojna – kilka metodologicznych uwag o wykorzystaniu relacji wspomnieniowych*, [w:] *Kobieta i rewolucja obyczajowa. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX*, red. A. Żarnowska, A. Szwarc, t. IX, Warszawa 2006, s. 411.

⁶ D. Gwizdalanka, *Muzyka i płęć*, Kraków 2001.

matki i strażniczki domowego ogniska. Muzyka zresztą przeniknęła do życia prywatnego stosunkowo późno: na początku XIX wieku, wcześniej uświetniała uroczystości publiczne, życie dworskie czy obrzędy religijne⁷. Bardzo długo jedynym instrumentem, na którym wypadało grać kobiecie, pozostawał fortepian, dopuszczano jeszcze muzykowanie na harfie czy gitarze. Stopniowo, w rodzinach mieszczańskich i ziemiańskich umiejętność gry na fortepianie stała się niezbędna w edukacji panny na wydaniu, niezależnie od tego, czy wykazywała ku temu jakiejkolwiek predyspozycje. Wiele dziewcząt zmuszano wręcz do nauki gry czy śpiewu, by mogły uprzyjemnić życie przyszłego małżonka. Maria Czapska w *Europie w rodzinie* wspomina własne nieudane próby nabycia tej umiejętności; ku swojej wielkiej uldze została zwolniona z konieczności ćwiczeń. Rzecz jasna, salonowe muzykowanie pań traktowano z pobłażaniem i nie tolerowano przejawów nadmiernej ambicji czy podejmowania prób wirtuozerii. *Salonmusik*, pojęcie stworzone przez Roberta Schumana⁸, miała ograniczać się do specjalnego nieskomplikowanego repertuaru, lekkiego w odbiorze i stosownego dla młodych dziewcząt. W XIX stuleciu można mówić o ukształtowaniu się swoistej salonowej subkultury kobiecej: dzięki kobietom nastąpiła eksplozja domowego muzykowania⁹.

Stanowiło ono często jedyną dostępną formę obcowania z muzyką, zwłaszcza na ziemiach polskich. Posiadanie instrumentu i muzyczna oprawa spotkań towarzyskich podnosiły też prestiż rodziny, pozwoliły zademonstrować społeczny awans i wzrost zamożności rodziny¹⁰. Przypomnę chociażby, jak w *Nocach i dniach* Barbara domaga się od męża zakupu fortepianu, wciąż nie umiejąc się pogodzić z niemożnością zaspokojenia swoich aspiracji kulturalnych. Usiłuje namówić Ankę Niehcic, sprowadzoną do Sarbinowa w charakterze guwernantki, aby dodatkowo udzielała dzieciom lekcji muzyki i dawała koncerty, czego dziewczyna stanowczo odmawia, argumentując, że brak jej wystarczających umiejętności. W polskich domach pod zaborami muzyka odgrywała istotną rolę również w wychowaniu patriotycznym, które było domeną matek. Pielęgnowaniu polskości służyło między innymi nauczanie pieśni patriotycznych i ich wspólne wykonywanie przez domowników.

Pierwsze kobiety, którym udało się wejść do grona wtajemniczonych, do świata muzyki, musiały pokonać szereg przeszkód ze strony rodziny i otoczenia. Koncertowanie, publiczne wykonywanie muzyki przez kobiety uważano bowiem za nieprzyzwoite. Występująca publicznie kobieta postrzegana była jako potencjalne zagrożenie dla mężczyzn i narażała na szwank swoją reputację. Te, którym powiodło się zrealizowanie własnych ambicji i wyjście poza ściany salonów, musiały się liczyć z kolejnymi trudnościami. Jeszcze w początkach XX wieku damom nie uchodziło podróżować samotnie. Niektóre hotele, w trosce o własną reputację, z powodu nieufności, jaką budziły kobiety podróżujące bez asysty, nie udzielały im gościny¹¹. Podróż stanowiła niewątpliwą

⁷ Tamże, s. 93.

⁸ Tamże, s. 171.

⁹ Tamże, s. 93.

¹⁰ Tamże, s. 94.

¹¹ M. Perrot, dz. cyt., s. 167.

oznakę emancypacji: samotna podróżniczka rzucała wyzwanie obowiązującym w patriarchalnej kulturze podziałom przestrzeni. Opuszczała dom, który miał chronić przed czyhającymi zewsząd na jej cnotę niebezpieczeństwami, a przede wszystkim bronić przed demoniczną – jak mniemano – siłą kobiecości. Samotna kobieta, pojawiając się w miejscach publicznych, narażała się na uznanie za ulicznicę lub w najlepszym wypadku awanturnicę. Grażyna Bacewicz w autobiograficznym, pośmiertnie opublikowanym zbiorze opowiadań *Znak szczególnie* wspomina pewną zabawną acz wymowną przygodę, jaka spotkała ją w czasie podróży na Majorkę, dokąd na uroczystości ku czci Chopina zaproszono młodych muzyków z Polski studiujących w Paryżu. Kajutę na statku przypadło późniejszej wybitnej kompozytorce, wówczas jeszcze studentce, dzielić z wiekowymi damami z Hiszpanii, które dowiedziawszy się, że podróżuje sama, nie w towarzystwie matki lub chociażby ciotki, nie kryły swojego oburzenia:

– To ty taka?

– Ale jaka taka? – Nie mogłam zrozumieć, o co im chodzi. Byłam wychowana w atmosferze surowości obyczajów. W żaden sposób nie mogłam pojąć, o czym one myślą.

Po dłuższych wyjaśnieniach wreszcie rozumiałam. Strasznie się zaczerwieniłam. Cóż za przypuszczenie! I właściwie na jakich przesłankach oparte? Patrzałam na nie szeroko otwartymi oczami. Zaczęły mi tłumaczyć, wyczuwając już swoją pomyłkę, że u nich, w Hiszpanii, młoda panna z porządnego domu podróżuje pod opieką matki, ciotki lub piastunki.

Zapytałam, czy zapomniały, w którym wieku żyjemy. Nie rozumiały mnie. Próbowałam i tak, i siak, ale nic z tego nie wyszło. Tyle tylko uzyskałam, że wycofały się ze swego podejrzenia¹².

W historii muzyki w XIX stuleciu zapisały się nazwiska kobiet: Clara Schumann, Tekla Bądarzewska, autorka *Modlitwy dziewicy*, czy Maria Szymanowska. Wiele kobiet wirtuozek bądź kompozytorek zostało jednak zapomnianych. Szymanowska, teściowa Adama Mickiewicza (a niektórzy biografowie wieszczą twierdzą, że nie tylko), należała do pierwszych kobiet zawodowo uprawiających grę na fortepianie; pokonując liczne trudności i przekraczając konwencje, została światowej sławy pianistką i kompozytorką. Urodziła się w możnej warszawskiej rodzinie, więc stać ją było na opłacenie świetnych pedagogów, dzięki którym mogła doskonalić swe umiejętności¹³. Po rozwodzie utrzymywała siebie i dzieci z pracy własnych rąk. Z kolei kompozycja Bądarzewskiej na długie lata utrwalała wyobrażenie na temat kobiecej twórczości muzycznej jako bliskiej kiczu. Zarówno kompozycje, jak i grę kobiet, podobnie jak twórczość literacką, oceniano według podwójnych standardów, stosując taryfy ulgowe, nie kryjąc pobłażania czy wręcz lekceważenia. Nic dziwnego, że część kompozytorek wołała ukrywać się pod męskimi pseudonimami¹⁴.

¹² G. Bacewicz, *Znak szczególnie*, Warszawa 1970, s. 71.

¹³ D. Gwizdalanka, dz. cyt., s. 99–100.

¹⁴ Por. tamże, s. 124.

Przełom modernistyczny, a następnie pierwsza wojna światowa oznaczały dla kobiet kulturowy awans: od lat 80. XIX wieku można mówić o ekspansji kobiet w szeroko rozumianej kulturze, a więc i w muzyce. Od połowy lat 30. następnego stulecia zaczyna się regres spowodowany wielkim kryzysem i nawrotem konserwatywnego myślenia na temat roli kobiety zarówno w życiu prywatnym, jak i w sferze publicznej¹⁵. Jak trwale były uprzedzenia wobec możliwości odniesienia przez kobiety sukcesów artystycznych w dziedzinie muzyki, świadczy biografia Grażyny Bacewicz. W zbiorze opowiadań *Znak szczególny* wspomina ona o tym, że często listy, które otrzymywała od dyrygentów spoza kraju zaczynały się od słów: *Dear Mr. Bacewicz* czy *Cher Monsieur Grażyna Bacewicz*¹⁶. Kwestionowano nawet osiągnięcia polskiej kompozytorki, sugerując, że jej kompozycje były dziełem mężczyzny:

Jak tu na przykład bronić się, gdy poważny krytyk pisze, że: „Wiadomą jest rzeczą, iż w cieniu Grażyny Bacewicz stoi mężczyzna, który pisze za nią wszystkie kompozycje”¹⁷.

Sam Witold Lutosławski przyznawał, że Bacewicz irytowało dzielenie twórców na kompozytorów i kompozytorki¹⁸. Grażynę Bacewicz wspomina w swoich *Dziennikach* Stefan Kisielewski. Po śmierci kompozytorki zanotował:

Napisała dużo muzyki, myślę, że sporo z niej zostanie, nie tak jak w owej kiedyś projektowanej żartobliwej encyklopedii Gradsteina, gdzie było napisane: „Bacewicz Grażyna, autorka oberka na skrzypce i fortepian, podobno pisała również utwory symfoniczne i kameralne”. Sama często powtarzała ten żart¹⁹.

Przed kobietami przejawiającymi artystyczne uzdolnienia pojawiały się przeszkody najpierw ze strony rodziców, zatroskanych głównie o to, by dobrze wydać córkę za mąż, potem ze strony męża, wreszcie obowiązki wobec dzieci wykluczały rozwój zainteresowań na szerszą skalę. Podobnie jak w innych dziedzinach, młode dziewczęta marzące o karierze muzycznej długie lata musiały walczyć o prawo do kształcenia się, o wstęp na wyższe uczelnie. Pojawiały się nawet argumenty o szkodliwości rozwoju intelektualnego dla zdrowia i zdolności rozrodczych kobiety. Wśród bohaterek sportretowanych we wspomnieniowej sadze *W ogrodzie pamięci* Joanny Olczak-Ronikier pojawia się jej daleka krewna Genia Beylin, która w 1910 roku udała się na studia do Paryża w towarzystwie brata (męska asysta była bowiem w takich wypadkach niezbędna):

Co studiowała? Jeszcze nie wiedziała, czego chce. Była tylko pewna, że musi wyrwać się na jakiś czas z Warszawy, rozejrzeć się po świecie, poszukać swojej drogi. Jej matka, Flora, popierała aspiracje swoich córek. Bardzo chciała, by dzięki wyższemu wykształceniu wspięły się o szczebel wyżej w hierarchii społecznej²⁰.

¹⁵ Por. G. Szelałowska, dz. cyt., s. 18, 26.

¹⁶ G. Bacewicz, dz. cyt., s. 38.

¹⁷ Tamże, s. 38.

¹⁸ Por. D. Szwarcman, *Jazda na motorku*, „Polityka” 2009, nr 4, s. 57.

¹⁹ S. Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 171.

²⁰ J. Olczak-Ronikier, *W ogrodzie pamięci*, Kraków 2001, s. 141.

Za namową matki Genia wybrała muzykę: została ulubioną uczennicą słynnej klawesynistki Wandy Landowskiej, która dostrzegła w niej talent i przepowiedziała karierę artystyczną:

Ale jak można zostać prawdziwą artystką, kiedy brak zaufania do siebie, kiedy żywi się tyle wątpliwości i lęków: czy potrafię, czy nie powinnam raczej zająć się czymś pożytecznym, czy warto wydawać na mnie tyle pieniędzy? Kiedy nie ma się cienia bezwzględności i egoizmu, a problemy innych ludzi wydają się ważniejsze niż własne²¹.

Priorytetem życiowym utalentowanej dziewczyny była troska o najbliższych i ich potrzeby, nie zaś własne ambicje związane z błyskotliwie zapowiadającą się karierą muzyczną. Historia Geni Beylin w ujęciu Olczak-Ronikier pokazuje, że kobiecość od wieków utożsamiana z uległością, łagodnością, opiekuńczością nie sprzyjała osiągnięciu sukcesu zawodowego, co wymagało rywalizacji, wiary w siebie, jasnego określania celów i wymagań. Dziewczętom, postrzeganym jako mniej zdolne, nie tylko w muzyce, ale i dyscyplinach tradycyjnie uważanych za „męskie”, jak np. matematyka, trudniej przychodziło podejmować wyzwania i wytrwać na drodze do kariery. Podobne wnioski pojawiają się w pracy Danuty Gwizdalanki:

W połowie XX wieku na pytanie „dlaczego łatwiej zostać kompozytorem niż kompozytorką” replikowano, iż między innymi dlatego, że mężczyzna nigdy nie musiał stawiać sobie pytania: „czy jako mężczyzna potrafię?”, a utrwalone w tradycji lekceważenie kobiecej twórczości w wielu przypadkach sprawiało, że dziewczęta – postrzegane – jako mniej zdolne – naturalną koleją rzeczy miały niższą samoocenę i mniejsze aspiracje²².

„Muzyka od najwcześniejszych lat była domeną Matki”²³

W narracjach wspomnieniowych pojawiają się kobiety uprawiające muzykę wyłącznie w ramach sfery prywatnej: w domu lub udzielając lekcji, nawet wtedy gdy dla niektórych z nich umiejętność gry na instrumencie nie sprowadza się jedynie do niezbędnych pannie z dobrego domu „talentów”, ale stanowi życiową pasję, tak jak w przypadku matek pisarek Ireny Jurgielewiczowej czy Jadwigi Żylińskiej.

Urodzona w 1902 roku Irena Jurgielewiczowa, autorka wspomnień *Byłam, byliśmy*, zalicza swoją matkę i jej siostry do pokolenia kobiet niezrealizowanych i niespełnionych, których życie ograniczało się do wypełniania tradycyjnych ról wyznaczonych ich płci: „Zadanie życiowe mężatek wykreślał dom, tu zaczynało się i kończyło wszystko”²⁴. Franciszka Drozdowiczowa, należąca zdaniem córki do osób skrytych i nieskorych do zwierzeń, z godnością znosiła swój los, „[...] z natury nieśmiała i małomówna”²⁵. Jurgielewiczowa nie dopowiada, co

²¹ Tamże, s. 142.

²² D. Gwizdalanka, dz. cyt., s. 127.

²³ I. Jurgielewiczowa, *Byłam, byliśmy. Wspomnienia*, Warszawa 1997, s. 112.

²⁴ Tamże, s. 109.

²⁵ Tamże, s. 108.

kryło się za taką postawą: ile frustracji i niespełnionych ambicji, których kobiecie nie uchodziło ujawniać. Zauważa jednak, że zajmowanie się domem nie sprawiało matce przyjemności. Odnajdowała ją natomiast w muzyce, choć jej wykształcenie w tej dziedzinie nie wykraczało poza obowiązujące kanony: w czasach panieńskich, „poduczywszy się francuskiego i gry na fortepianie, zajmowała się domem, bywała u licznej rodziny, rysowała, sporo czasu poświęcała muzyce”²⁶. Matka autorki jest przykładem kobiety, którą wychowano w przekonaniu o konieczności poświęcenia się dla innych, ignorowania własnych potrzeb, co w efekcie prowadziło do obniżenia samooceny i aspiracji. Ćwiczenia na fortepianie, jednym z nielicznych instrumentów aprobowanych jako odpowiednie dla dziewcząt (obok harfy i klawesynu), służyły zresztą rozwijaniu u panien z dobrych domów pożądaných cech, takich jak wewnętrzna dyscyplina i wytrwałość²⁷. Dla pozbawionych możliwości wyrażania emocji dziewcząt i kobiet muzyka mogła się okazać jedynym sposobem uzewnętrzniania uczuć, na przykład poprzez dobór odpowiedniego repertuaru. Być może dlatego małowówna Franciszka tyle czasu poświęcała muzyce, która pozwalała jej wyrazić głęboko skrywane emocje.

Z lektury *Byłam, byliśmy* można wnioskować, na czym opierały się relacje między rodzicami autorki. Niewątpliwie doktor Drozdowicz dominował osobowością nad swoją skromną, cichą żoną. To on dbał o patriotyczną i artystyczną stronę edukacji dzieci: czytał z nimi polską literaturę i organizował wyprawy do muzeum. Z kolei: „muzyka od najwcześniejszych lat była domeną Matki”²⁸. Zdaniem córki, ojciec doceniał zdolności muzyczne żony i był z nich dumny. Zachęcił nawet Franciszkę do kontynuowania nauki gry na fortepianie:

Mama namówiona przez Ojca, zapisała się na kurs pianistyczny u wybitnego pedagoga, chodziła do niego na lekcje, do których należało się przygotowywać grając gamy i pasaże, co tak głęboko utrwaliło się w mojej dziecięcej pamięci. Dla Mamy, a właściwie dla obojga rodziców, rzecz ta jest w tamtym okresie znamieną i wiele mówi o ich ówczesnym głębokim porozumieniu²⁹.

Doktor Drozdowicz nie potrafił jednak wczuć się w sytuację żony, choć prawdopodobnie domyślał się, że nie czuje się ona do końca usatysfakcjonowana życiem, jakie jej ofiarował.

Dopiero pierwsza wojna światowa wymusiła na Franciszce, podobnie jak na wielu kobietach w tym czasie, niezależność. Musiały one same zatroszczyć się o dochody rodzin, opuszczonych przez powołanych do wojska mężów. Dzięki wojnie pani Drozdowiczowa podejmuje pracę, a w niej odnajduje to, czego brakowało jej u boku męża. Córka wspomina swoje zdziwienie, kiedy dostrzegła, że matka wydawała się szczęśliwa, opowiadając o swoim nowym pozadomowym zajęciu:

²⁶ Tamże, s. 37.

²⁷ Por. D. Gwizdalanka, dz. cyt. s. 136.

²⁸ I. Jurgielewiczowa, dz. cyt., s. 112.

²⁹ Tamże, s. 108–109.

Trzeba mi było dorosnąć, jako tako dojrzeć i zetknąć się z ówczesnymi problemami kobiecymi, by zrozumieć, jak żywe i najczęściej nie zaspokojone było wśród wielu „pań domu” pragnienie psychicznej i materialnej samodzielności³⁰.

„wyobraziłyśmy sobie, że muzyka jest czymś równie naturalnym i niedozownym jak jedzenie, picie i spanie”³¹

Takie przekonanie wpoila swoim córkom matka Jadwigi Żylińskiej, sportretowana w *Domu, którego nie ma*. Muzyka wypełniała przestrzeń dzieciństwa autorki, niemal rówieśniczki Ireny Jurgielewiczowej, wychowanej również w inteligentnej rodzinie lekarza, powołanego do służby w czasie pierwszej wojny światowej. Obie wspomniane pisarki, urodzone przed 1914 rokiem, dorastały w podobnych warunkach: ojcowie lekarze, matki pianistki. Żylińska ukazuje matkę jako kobietę o silnej osobowości, demonstrującą lekceważenie dla konwenansów i śmiało głoszącą własne poglądy. Wychowywała swe dzieci w poszanowaniu cudzych przekonań, ucząc je tolerancji i sceptycyzmu. Po śmierci matki córki ze zdumieniem odkryły, że w mieście uchodziła za masonkę. Była więc przeciwieństwem typu kobiecości reprezentowanego przez Franciszkę Drozdowiczową.

Wspomnienia Żylińskiej mają charakter rozproszony i fragmentaryczny, historię matki autorki trzeba rekonstruować z nielicznych skąpych, niemniej wymownych wzmianek. Wyłania się z nich portret kobiety, dla której muzyka stanowiła coś więcej niż miłą rozrywkę salonową:

Mama kochała męża, dzieci, dom, książki, obrazy, ale największą miłością jej życia była muzyka: *de la musique, de la musique avant toute chose*. Powołaniem jej było zostać wirtuozem i jeździć po wielkim świecie z koncertami³².

Jako żona lekarza z prowincjonalnego miasta jedynie raz do roku miała okazję publicznie popisać się swoimi umiejętnościami, dając koncert w miejscowym gimnazjum żeńskim. Uwielbienie dla muzyki było tak silne, że nawet ciężko chora, tuż przed śmiercią, prosiła o przysunięcie łóżka do fortepianu, by móc na nim grać: „palce Mamy, zaprawione latami ćwiczeń, pozostały silne do końca”³³.

W rodzinnym domu Żylińskiej stale rozbrzmiewała muzyka wykonywana przez matkę na pianinie Seidlera, zajmującym centralne miejsce w salonie. Dornownicy mieli swoje ulubione melodie. Ku rozczarowaniu utalentowanej matki, żadna z córek nie odziedziczyła po niej zamiłowania do gry, od fortepianu wolały rysowanie i zabawy w teatr. Żylińska nie wyklucza jednak, że właśnie pod wpływem matki obie z siostrą „poszły drogą sztuki”³⁴. Przyczyniły się do tego niewątpliwie zabawy, które niespełniona artystka organizowała swoim dzieciom, urządzając im lekcje tańca czy próby teatralne. Autorka wspomina, jak młodsza siostra, Maja, w przyszłości tancerka, tańczyła do melodii wygrywanych

³⁰ Tamże, s. 178.

³¹ J. Żylińska, *Dom, którego nie ma. Drogi, które prowadzą dalej*, Warszawa 1983, s. 31.

³² Tamże, s. 89.

³³ Tamże, s. 101.

³⁴ Tamże, s. 305.

przez matkę. Żylińska nie podejmuje kwestii, czy matka dokonała wyboru, czy dobrowolnie zrezygnowała z kariery pianistycznej. Bardzo rzadko dziewczęta brały pod uwagę możliwość rozwijania swoich uzdolnień, decydujące znaczenie miały zarówno normy kulturowe, jak i względy finansowe.

„Muzyka to balsam dla zmaltretowanej duszy”³⁵

Tak o muzyce mówi matka Ewy Kuryluk w prowadzonych u schyłku swojego życia rozmowach z córką, z których składa się tom *Frascati*:

Grasz jeszcze czasem, mamo? – Tymi inwalidami! – skrzywiła się na poobgryzane palce. – Muzyka to balsam dla zmaltretowanej duszy – bębniła po kozetce³⁶.

Maria Kuryluk, czyli Miriam Kohany, polsko-niemiecka/niemiecko-polska Żydówka przyznaje, że porzuciła muzykę ze względu na rodzinę: „Grałam od małego – kiwnęła głową – po urodzeniu dzieci przeniosłam ambicję na was”³⁷. Czy karierę muzyczną Marii zaprzepaściło macierzyństwo, czy wojna i Zagłada? Takiego pytania córka w swojej książce nie stawia, ale przebija ono z wielu innych niedopowiedzeń zawartych w opowieści o skomplikowanych losach rodziny Kuryluków, ponoszących wiele lat po wojnie konsekwencje holocaustu.

Muzyka występuje w książce w roli katalizatora wspomnień. Czołowy element wyposażenia warszawskiego mieszkania na Frascati stanowi fortepian zwany „Leśnikiem”, w kolorze pieszczotliwie określanym przez matkę autorki wiewiórkowym, z klawiaturą przykrywaną nicianą serwetką. Jak twierdzi Maria, instrument ocalał z domu Kohanych w Bielsku-Białej. Miał na nim grywać jej pierwszy mąż, zanim oboje wraz ze swymi rodzinami musieli w pośpiechu opuścić rodzinne miasto. Instrument jest zatem swoistym świadkiem zglądzonej epoki: „Tylko Leśnik pamięta, kto na nim grał”³⁸, mówi Maria. W autobiograficznych narracjach Ewy Kuryluk (*Goldi*, *Frascati*) przedmioty i zwierzęta biorą udział w zdarzeniach na równi z ludźmi. Fortepian prowokuje niejako zanotowaną przez autorkę opowieść o ucieczce matki z lwowskiego getta, ocaleniu przez przyszłego męża, Karola Kuryluka, i chorobie wywołanej tragicznymi przeżyciami. Maria traktuje instrument niczym kogoś bliskiego, rozmawia z nim jak z przyjacielem z odległej przeszłości, ocalonym z Zagłady. Tak jak na wypróbowanego przyjaciela, można na niego liczyć w potrzebie: udzielał schronienia najpierw bratu autorki, który w dzieciństwie chował się pod nim przed odgłosami burzy. W pamiętnym marcu 1968 roku przesiadywała zaś pod nim sama Maria, kiedy rozpętana antysyjonistyczna nagonka wywołała u niej nawrót psychozy. „Leśnik” obok kilku innych elementów wyposażenia tworzy swoisty klimat Frascati i właśnie ten zamknięty świat, niezrozumiały dla ludzi

³⁵ E. Kuryluk, *Frascati*, Kraków 2009, s. 112.

³⁶ Tamże, s. 112.

³⁷ Tamże, s. 54.

³⁸ Tamże, s. 82.

z zewnątrz, Maria określa jako swoje miejsce na ziemi, miejsce, które pomogło jej przetrwać.

W muzyce matka autorki odnajduje, jak twierdzi, „bezgraniczną wolność”³⁹, gdyż „tylko muzyka jest wolna jak ptak”⁴⁰. Wyznaje, że w czasach stanu wojennego, kiedy córka znalazła na emigracji, a ona prowadziła samotną walkę o ocalenie syna przebywającego w szpitalu psychiatrycznym, słuchanie muzyki klasycznej ratowało ją samą przed pogrążeniem się w chorobie⁴¹:

Bach, Haydn, Mozart, Schubert, Chopin – wyliczyła na palcach – wydobywali mnie na światło ze studni bez dna. Muzyka rozrywkowa – zakręciła ręką – jest na lepsze czasy⁴².

Broniąc się przed utratą sprawności intelektualnej, do ostatnich dni życia słuchoła w radiowej Dwójce audycji muzycznych i literackich.

Ewa Kuryluk prowadzi we *Frascati* niełatwy dialog z matką i z własnymi lękami. Przywołuje opinię ojca, który zapewniał ją, że po matce odziedziczyła „dryg do muzyki i poezji”⁴³. W dzieciństwie próbowała gry na instrumencie: w książce zamieszczono fotografię autorki przy fortepianie. Maria ubolewała jednak, że córka nie jest geniuszem muzycznym:

W twoim wieku Arturek Rubinstein grał już dla cara – wdychała – mały Fryderyk był młodszy od ciebie, jak skomponował pierwszego poloneza⁴⁴.

Z trudem pogodziła się z faktem, że żadne z jej dzieci nie zostało wirtuozem. Ewa wbrew matce wybrała inną dziedzinę sztuki: zbuntowana nastolatka porzuciła muzykę, by uciec w świat malarstwa od chorej psychicznie matki, którą przeklinała i której życzyła śmierci. *Frascati* jest szczerą, intymną opowieścią o drodze od buntu do akceptacji: choroby matki i brata, wreszcie żydowskiej tożsamości. Kultura, w tym muzyka, niesie ocalenie, buduje porozumienie między zbliżającą się do kresu życia matką a córką podejmującą literackie śledztwo dotyczące rodzinnej przeszłości.

Dlaczego muzyka pozostała jedynie epizodem w biografii zaprezentowanych tu kobiet? Relacje wspomnieniowe zdają się potwierdzać, że kobieta zde-terminowana w rozwijaniu swoich artystycznych pasji musiała dokonywać wyboru między sztuką a rodziną: wydaje się, że niełatwo pogodzić macierzyństwo i twórczość. Komponowanie czy wirtuozowskie opanowanie gry na instrumencie wymagały czasu. Wiele pań zadowolonych ze swej pozycji żony i matki poprzestawało na niezobowiązującym muzykowaniu jako zajęciu ubocznym. We wspomnieniach Grażyny Bacewicz można przeczytać:

³⁹ Tamże, s. 132.

⁴⁰ Tamże, s. 54.

⁴¹ Dobroczynnego i terapeutycznego znaczenia muzyki doświadczyła też Grażyna Bacewicz w czasie długotrwałej rekonwalescencji po przebytych groźnym wypadku samochodowym, por. G. Bacewicz, dz. cyt., s. 109.

⁴² E. Kuryluk, dz. cyt., s. 73.

⁴³ Tamże, s. 33.

⁴⁴ Tamże, s. 15.

Utyskiwałam raz przed Nadią Boulanger – szanowaną i znaną na kontynencie europejskim i amerykańskim profesorką kompozycji – na trudy życia kompozytorek. No bo mężczyźni nie są obarczani obowiązkami domowymi – obowiązki matki są bardziej absorbujące niż ojca – przy tym kompozytorzy mają jakieś szczególne szczęście do dobrych żon, rezygnujących ze swych osobistych ambicji na rzecz ich pracy twórczej, a przecież nonsensem byłoby, aby mąż kompozytorki rzucił zawód lub zajął się domem dlatego tylko, iż miał nieszczęście ożenić się z kompozytorką⁴⁵.

W odpowiedzi usłyszała od swojej mistrzyni, że nie powinna roztkliwiać się nad sobą, gdyż prawdziwy kompozytor [!] nie ma dla siebie litości. Bacewicz zatem nie wspomina, aby miała jakiegokolwiek trudności w godzeniu obowiązków domowych z uprawianiem sztuki. Czuje się wyposażona przez naturę w szczególny dar, który nazywa „motorkiem”, nadzwyczajną zdolność umożliwiającą jej wykonywanie wszelkich czynności w o wiele szybszym tempie niż pozostałe kobiety, nieobdarzone tego rodzaju umiejętnością. Nie zastanawia się zaś nad tym, czy mężczyźni kompozytorzy potrzebują takiego „motorka”. Nie mieści się jej również w głowie, aby mąż mógł rezygnować ze swoich zawodowych czy artystycznych ambicji z powodu podobnych aspiracji własnej żony. Dzisiaj zjawisko dyskryminacji kobiecej twórczości należy uznać za historyczne, a obrazek niedouczonej damy brzdąkającej na pianinie zaliczyć do przeszłości. Zdaniem Danuty Gwizdalanki można wręcz mówić o feminizacji środowiska muzycznego⁴⁶. Narracje wspomnieniowe dokumentują ewolucję postaw, zmiany kulturowe i mentalne. Ich autorki to kobiety, które osiągnęły to, co nie udało się ich matkom: odniosły sukces artystyczny (aczkolwiek nie w muzyce).

Summary

Tatiana Czarska

Women and music in autobiographical fiction

The essay deals with the problem of the presence of women in music. In the history of the culture, art above all, women have traditionally constituted the object of artistic creation, not the creator. Particularly valuable material for research may prove female autobiographical writing. The selected works of Polish authors are analyzed through the categories of gender discourses. The paper is an attempt to show cultural changes associated with the feminine approach to musical creation. In the nineteenth century, we can talk about the formation of a kind of salon women's subculture. The turn of the modernist and the First World War mean the cultural advancement of women. We can talk

⁴⁵ G. Bacewicz, *Czy kompozytorka może mieć dzieci?*, [w:] *Znak szczególny*, dz. cyt., s. 25. Z pytaniami dotyczącymi kwestii pogodzenia macierzyństwa i twórczości artystycznej polska kompozytorka bardzo często spotykała się też w czasie wywiadów.

⁴⁶ Warto jednak przypomnieć, że pierwszą kobietę, harfistkę, do Orkiestry Filharmoników Wiedeńskich przyjęto dopiero w 1999 roku, obecnie zatrudnionych w tej słynnej instytucji jest pięć kobiet. W Polsce w ostatnich latach uznanie zdobywają liczne kompozytorki młodego pokolenia.

about the expansion of women in the culture, and thus in the music. In analyzed memories appear women practicing music only in the private sphere: the home or giving lessons, even if some of them the ability to play an instrument is a passion. The autobiographical prose seem to confirm that women were determined to develop his artistic passion had to choose between art and family.