

Joanna Schiller-Rydzewska

Inwariantność modelu struktury życia twórcy autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego w perspektywie życia i twórczości Augustyna Blocha

Wartości w muzyce 6, 72-84

2014

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.

Joanna Schiller-Rydzewska

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski
Olsztyn

Inwariantność modelu struktury życia twórcy autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego w perspektywie życia i twórczości Augustyna Blocha

Zawarta w niniejszym artykule refleksja jest wyrazem dwóch fascynacji o zupełnie różnym charakterze. Pierwsza z nich to niezwykle celna i nośna koncepcja naukowa, czyli inwariantny model struktury życia twórcy autorstwa Mieczysława Tomaszewskiego. Druga fascynacja to twórczość i koleje losu wybitnego polskiego kompozytora Augustyna Blocha.

Koncepcja Tomaszewskiego w moim przekonaniu pozwala na spojrzenie z zupełnie nowej perspektywy na zagadnienia dotyczące życia i twórczego rozwoju artysty, w szczególności kompozytora. Jej znakomity autor dostrzega to, co przez wiele lat umykało lub stało w cieniu dociekań naukowych badaczy. A mianowicie silny związek kolejnych etapów życia z twórczymi dokonaniem kompozytora.

Załączkiem koncepcji inwariantnego modelu struktury życia twórcy Mieczysława Tomaszewskiego stały się badania z zakresu psychologii i estetyki. Tu szczególnie należy wskazać na pisma estetyczne Wilhelma Diltheya, do których w polskim piśmiennictwie odwołuje się między innymi Maria Piotrowska, wprowadzając pojęcie ekspresji życia¹. Ekspresje życiowe, jak wskazuje autorka, mogą być różnego rodzaju, a ich cechą wspólną jest to, że: pojawiają się „w świecie zmysłów, ale są wyrazem świata duchowego, umożliwiając nam zatem jego poznanie”². Przejawem ekspresji życiowej są efekty różnorodnej dzia-

¹ M. Piotrowska: *Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*. Warszawa 1990.

² *Ibidem*, s. 25, cytat pochodzi z eseju W. Diltheya: *Rozumienie*. W: Z. Kudero-wicz: *Dilthey*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1987.

łałości człowieka, niekiedy zupełnie codziennych, prozaicznych czynności. Specyficznym przejawem **ekspresji życiowej** w dziedzinie sztuki jest dzieło, rozumiane jako **wyraz** danego **przeżycia**. Pojęcie **przeżycia znaczącego**³ wprowadza w swoich pismach Wilhelm Dilthey, czyniąc zeń praprzyczynę kreacji dzieła sztuki. Charakteryzując strukturę przeżyć, zarówno Dilthey, jak i Piotrowska wskazują na ich korzenie społeczno-kulturowe. Odwołują się do mających swoje źródło w duchowości człowieka wzorów przeżywania różnych sytuacji życiowych. Właśnie wspólnotowe rozumienie emocjonalnego przekazu, który stoi u źródeł dzieła sztuki (przeżycie znaczące), stanowi o komunikatywności dzieła.

Odnosząc się do kategorii **przeżycia znaczącego** i jego istotnej funkcji w procesie kreacji dzieła, należy wskazać również na badania prowadzone na początku wieku przez psychologa Charlotte Bühler⁴. Autorka wykazała, że oprócz swoistych uwarunkowań życiowych (statusu społecznego, zajmowanych stanowisk, osobistych relacji z otoczeniem i szczęścia w życiu prywatnym) każdy człowiek uzależniony jest od biologicznego i psychologicznego rytmu życia. Oznacza to, że motywacje ludzkiego postępowania podlegają złożonemu procesowi przemian, na które, w znacznie mniejszym stopniu niż się powszechnie uważa, mają wpływ doświadczenia jednostkowe. A jest raczej tak, że te doświadczenia, będąc doświadczeniami jednostki, składają się na sumę doświadczeń całej ludzkości.

Kanwą koncepcji Tomaszewskiego stały się także autorskie obserwacje kompozytorskich zyciorysów. Tomaszewski wskazuje na pewną powtarzalność twórczych losów wyznaczaną przez swoiste **kulminanty**, jak nazywa je Piotrowska, lub **przeżycia znaczące**, jak chce Dilthey. Efektem scalenia tych badawczych spostrzeżeń jest nadanie wyraźnej struktury życiu twórcy. Tomaszewski traktuje koleje losu jak opowiadanie, posługując się pojęciem **narracji**, ale jest to narracja przebiegająca etapami, o z góry zaprojektowanej kolejności. Natomiast **przeżycia znaczące**, bądź **kulminanty** stają się niejako punktami zwrotnymi tej narracji, wyznaczają moment rozpoczęcia i zakończenia oraz czas trwania każdego z etapów życia, a tym samym etapów kompozytorskiej twórczości.

W szczegółowej odsłonie Tomaszewski wyznacza sześć istotnych, uporządkowanych hierarchicznie przeżyć znaczących, które nazywa **momentami kluczowymi** w życiu kompozytora. Są to kolejno:

- moment przejścia dziedzictwa,
- moment pierwszej fascynacji,
- moment sprzeciwu i buntu,
- moment znaczącego spotkania,

³ W. Dilthey: *Pisma estetyczne*. Tłum. K. Krzemieniowa. Warszawa 1982.

⁴ Ch. Bühler: *Bieg życia ludzkiego*. Warszawa 1999.

- moment zagrożenia egzystencji,
- moment samotności i wyzwolenia.

Oczywiście tylko w sytuacji modelowej twórca doświadcza wszystkich kolejnych przeżyć znaczących, które wyznaczają następstwo etapów twórczości. W praktyce momenty kluczowe są inwariantne, a więc istnieje nieograniczona liczba wariantów, które weryfikuje jedynie droga życia twórcy. Mogą one zatem przybierać różny, odpowiednio zmodyfikowany charakter, mogą być antycypowane lub pojawiać się ponownie w postaci echa, niejako potwierdzenia. Mogą także w konkretnym przypadku nie wystąpić lub pojawić się w funkcji przeciwieństwa „np. wówczas, gdy zamiast buntu pojawia się chwila poddania — przyniesie w rezultacie fazę muzyki epigonicznej; lub wówczas gdy zamiast smugi cienia niosącej zagrożenia egzystencjalne zagości w życiorysie twórcy nadmierny uśmiech losu niosący bezmiar nagród, sławy i pieniędzy; miejsce sprzężenia się w sobie dla przezwyciężenia kryzysu i osiągnięcia nowego oblicza własnej twórczości — u twórcy słabego — zająć może wówczas zatrzymanie w rozwoju, etap powtarzania siebie samego”⁵.

Owe momenty kluczowe stanowią punkty zwrotne w życiowej narracji. Są niejako wyznacznikiem kolejnych faz twórczości, inicjują przemiany warsztatowe w sensie technicznym i ideowe w sensie mentalnym. Tomaszewski wyróżnia następujące fazy stylistyczne:

- faza twórczości początkowej,
- faza twórczości wczesnej,
- faza twórczości dojrzałej,
- faza twórczości szczytowej,
- faza twórczości późnej,
- faza twórczości ostatniej.

Każda faza to inny etap życia. O ich charakterze i kolejności decydują w dużej mierze dwa czynniki — biologiczny i psychologiczny. One pełnią jakby funkcję nadrzędną i pozostają niezależne od jednostkowych doświadczeń twórcy. Tym samym istnieje zespół cech typowych dla każdej z faz, które w różnym stopniu się manifestują. I tak dla **fazy twórczości początkowej** będzie to przejęcie dziedzictwa, zwykle całkowite i pozbawione krytycyzmu, które stanie się w całym życiu twórczym punktem odniesienia, często potem zanegowanym, bądź wręcz przez twórcę odrzuconym. Jednak echa przejmowania dziedzictwa pozostaną w twórczości na zawsze, często stosowane jedynie intuicyjnie, ale trwale wpisane w artystyczny rodowód.

Faza twórczości wczesnej to pierwszy etap budowania własnej tożsamości. Poprzedza ją moment pierwszej fascynacji, a więc zachwyty nad zjawiskiem spoza bezpośredniego dziedzictwa kompozytora. Ów zachwyty może przybrać

⁵ M. Tomaszewski: *Życia twórcy punkty węzłowe*. W: I d e m: *Muzyka w dialogu ze słowem. Próby, szkice, interpretacje*. Kraków 2003, s. 35—48.

bardzo silną postać, czasem równie bezkrytyczną, jak przejmowanie dziedzictwa w fazie twórczości początkowej. Faza twórczości wczesnej nosi więc wszelkie znamiona młodzieńczej ekscytacji, zauroczenia nowymi zjawiskami, których odkrywanie całkowicie zajmuje kompozytora.

Z kolei **faza twórczości dojrzałej** inicjowana jest przez moment sprzeciwu i buntu. Na tym etapie życia kompozytor wreszcie staje się niezależnym twórcą. Najczęściej zrywa z zastanymi wzorcami, odcina się także od młodzieńczych fascynacji i podejmuje próbę ukazania własnej tożsamości. Istotą przemian jest tu przede wszystkim warsztat twórczy, który ulega krystalizacji i staje się polem artystycznego wyemancypowania. Kompozytor buduje swój własny język, który niekoniecznie jest systemem dźwiękowym, ale staje się całkowicie indywidualnym rysem twórczości.

W omówionych trzech fazach dominantą poszukiwań twórczych są zazwyczaj środki warsztatowe: doskonalenie własnych umiejętności, ugruntowanie kompozytorskiego rzemiosła. Oczywiście nie oznacza to, że twórczej kreacji nie towarzyszą tu silne emocje, być może nawet w tym okresie są one najintensywniejsze. Jednak pierwiastek duchowy lub ideowy ze swoją głębią, umiejętnością zdystansowania się i dojrzałością twórczych przemyśleń najsilniej ujawnia się w dziełach, które powstają w kolejnych, następnych trzech fazach twórczości.

Faza twórczości szczytowej objawia się po momencie znaczącego spotkania, jest okresem największego rozkwitu osobowości twórcy. Znaczące spotkania to zwykle źródło inspiracji potwierdzające wartość własnych przemyśleń. Kompozytor doświadcza pełni artystycznej samorealizacji, urzeczywistnienia swoich ideałów, całkowitej satysfakcji twórczej. W tym szczęśliwym okresie powstają zwykle najwybitniejsze dzieła, w których w sposób najbardziej pełny objawiają się cechy dojrzałego idiomu warsztatowego sprzęgnięte z głębią artystycznych przeżyć.

W **fazie twórczości późnej**, którą otwiera moment zagrożenia egzystencji, często paradoksalnie, następuje przemiana, innowacyjność w zakresie środków kompozytorskich. Kompozytor doświadcza bowiem uczucia lęku, nieuchronności upływającego czasu i ta świadomość staje się bodźcem do przezwyciężenia własnych ograniczeń. W tematyce dzieł dominuje skłonność do autorefleksji, odwoływania się do religii, wymiaru pozaziemskiego, poszukiwanie sensu istnienia.

I wreszcie **faza twórczości ostatniej** poprzedzona przez moment osamotnienia i wyzwolenia. Jej główną cechą jest oderwanie od codzienności, poczucie alienacji, które właśnie staje się rodzajem twórczego wyzwolenia. W ostatniej fazie twórczości ujawnia się też potrzeba pozostawienia przesłania dla przyszłych pokoleń, rodzaj kompozytorskiego testamentu. Rytm tej życiowej narracji jest ściśle powiązany z tym, co w życiu człowieka pewne i nieuchronne. Inwariantność modelu w jednostkowych przypadkach może być silnie zmodyfikowana. Jednak jego podstawowa struktura i założenia pozostają takie

same. Ta fascynująca koncepcja usystematyzowania kompozytorskiego życia i twórczości stała się dla mnie niezwykle nośną inspiracją w badaniach nad życiem i twórczością Augustyna Blocha.

Twórczość Augustyna Blocha jest obecna w moim życiu od lat. Już jako dziecko słuchałam *Bardzo śpiącej Królowny* i śpiewałam piosenki Blocha. Później miałam szczęście poznać twórcę osobiście. Nasze spotkania dopełnione muzyką były przeżyciem wyjątkowym. Pozwoliły mi spojrzeć na dzieło przez pryzmat osobowości kompozytora. Stały się punktem wyjścia do szerokich badań, które prowadziłam nad życiem i twórczością Blocha. Jednym z zagadnień badawczych była przystawalność inwariantnego modelu do etapów przemian twórczych kompozytora.

Moment przejścia dziedzictwa, faza twórczości początkowej

W życiu Augustyna Blocha muzyczne dziedzictwo było niezwykle ważne i bogate. Niewątpliwie muzyczne uzdolnienia odziedziczył kompozytor po Ojcu — Julianie Blochu, który był organistą w grudziądzkim kościele farnym. Ojciec kompozytora był wybitnym organistą, założycielem chóru kościelnego, a także kompozytorem utworów religijnych. Jak wspominał sam kompozytor, życiowa codzienność domu Blochów była w znacznym stopniu powiązana z zawodem ojca, muzycznym życiem kościoła i muzyką w ogóle. Te dwa światy w naturalny sposób przenikały się, tworząc doskonale środowisko dla rozwoju młodej twórczej osobowości Blocha. Jako dziecko Augustyn zanosił ojcu rano śniadanie, w zamian za to zyskiwał przywilej grania na kościelnych organach. Oczywiście początkowo były to próby nieudolne, jednak z czasem, pod czujnym okiem rodzica, stawały się coraz bardziej przemyślane i celowe. Ten wątek biografii kompozytora idealnie przełożył się na zdolności improwizacyjne Blocha, z których kompozytor słynął, przez wiele lat grając na organach, a także fortepianie, improwizując w kościołach, ale również tworząc *ad hoc* muzykę do radiowych słuchowisk.

Religijna muzyka organowa i chóralna, w sensie swej struktury i charakteru, stały się również niezwykle istotną, wręcz immanentną cechą całej twórczości kompozytora. W tym sensie moment przejścia dziedzictwa wpłynął na całą twórczą działalność Blocha, stając się jego znakiem rozpoznawczym, zakorzenionym w głębokiej strukturze dzieła idiome stylistycznym. Twórczość tego okresu nie zachowała się, chociaż kompozytor w wywiadzie ze mną wspominał o jej istnieniu. Jednak okres wojny, a później trudne lata powojenne nie sprzyjały zachowaniu tej spuścizny. W znacznej mierze pozostała ona także w sferze ulotnych dziecięcych improwizacji organowych, których kompozytor nie próbował zapisywać.

Moment pierwszej fascynacji, faza twórczości wczesnej

Znaczącym wydarzeniem w biografii Augustyna Blocha było doświadczenie wojenne. Okupacja niemiecka, przymusowa nauka języka niemieckiego oraz wszystkie intensywnie przeżywane wojenne doświadczenia pozostały trudnym wspomnieniem. Jednak kluczowym momentem, który odmienił życie Blocha, był już powojenny wyjazd z rodzinnego miasta, a następnie nauka w średnich szkołach Gdańska i warszawskiej Wyższej Szkole Muzycznej. Momentem pierwszej fascynacji stało się zatem w twórczości kompozytora wiele różnych spotkań z nauczycielami o nietuzinkowych osobowościach, wychowawcami, a także z całkiem nowym muzycznym dziedzictwem.

Odkrywając to dziedzictwo, Bloch fascynował się ogromnie twórczością Karola Szymanowskiego. Pod wpływem tego kompozytora napisał swój pierwszy ważny utwór: *Wariacje fortepianowe*. Echa fascynacji muzyką młodopolską, z jej neoklasycznym obliczem odnajdujemy z kolei w szeregu innych dzieł studenckich: *Fantasii per organo*; *Elegii* na skrzypce i fortepian, *Sonacie per organo* i dyplomowym *Concertinie* na skrzypce solo, orkiestrę smyczkową, fortepian i perkusję. Niewątpliwie znaczenie dla neoklasycznej stylistyki dzieł Blocha w tym okresie miało spotkanie z mistrzem, nauczycielem kompozycji Tadeuszem Szeligowskim. Choć, jak wynika z relacji kompozytora, obaj panowie nie darzyli się sympatią, to jednak właśnie Szeligowskiemu w znacznej mierze zawdzięczał Bloch bezwzględną logikę i porządek swoich późniejszych utworów.

Wśród ważnych wątków biograficznych w fazie twórczości wczesnej zaznacza się także intensywne tempo życia, jakie prowadził kompozytor, nieustannie grając i improwizując w warszawskich kościołach, teatrach, a także w studiu radiowym. Szczególnie kontakty z Polskim Radiem były bardzo znaczące, dzięki nim Bloch, jako pierwszy student kompozycji, przedstawił profesjonalne nagranie swego dyplomowego utworu: *Concertina na skrzypce i orkiestrę*.

Moment sprzeciwu i buntu, faza twórczości dojrzałej

Momentem sprzeciwu i buntu dla Blocha było wyzwolenie się z akademickich ograniczeń twórczości studenckiej. Wreszcie kompozytor mógł pisać w sposób całkowicie niezależny, zgodny jedynie z własnymi założeniami. Indywidualny moment sprzeciwu i buntu Blocha przypada na znamieny okres w historii współczesnej muzyki polskiej. Rozpoczyna się bowiem fala poststalinowskiej odwilży, która w życiu muzycznym przyniosła całkowity przewrót sty-

listyczny i estetyczny. Osobiste poszukiwania artystyczne Blocha trafiają więc na wyjątkowy moment dziejowy gwałtownego przewartościowania, jakie dokonało się we wszystkich aspektach życia społecznego, a w sztuce i muzyce w szczególności. Najbardziej jaskrawym przejawem owej przemiany stał się zwrot w kierunku nowych technik dźwiękowych, przede wszystkim zaś dodekafonii i serializmu. Dominacja technicznych walorów dzieła stanie się na wiele lat głównym punktem odniesienia w polskiej muzyce.

Dla Blocha okres od końca lat pięćdziesiątych do roku 1977 był jednolitą fazą przede wszystkim dlatego, że kompozytor przez cały ten czas pracował, pisząc muzykę na potrzeby Polskiego Radia. W ten sposób powstało kilkaset opracowań muzycznych do audycji radiowych o najróżniejszym charakterze, wiele piosenek dla dzieci i szereg innych utworów. Współpraca z radiem przyniosła kompozytorowi wiele kontaktów i przyjaźni artystycznych, które niejako wprost objawiły się nowymi dziełami.

Odrębnym, ale niezwykle znaczącym przeżyciem, było spotkanie i miłość do Haliny Łukomskiej. Tą wybitną polską śpiewaczkę poznał kompozytor już w okresie studenckim, ale to właśnie na fazę twórczości dojrzałej przypadają najznakomitsze dzieła pisane z myślą o wspaniałym głosie żony. Utworem, w którym siła uczucia przejawia się najpełniej, z całą swoją młodzieńczą żarliwością, jest *Espressioni per soprano ed orchestra*. Dzieło to epatuje niezwykłą emocjonalnością, pomimo całkowicie nowoczesnego podejścia do materii dźwiękowej. Podobnie nacechowane emocjami są *Medytacje na sopran, organy i perkusję*. Dominacja czynnika wyrazowego jest wyraźnym przejawem głębi uczuć, jakimi obdarzał kompozytor Halinę Łukomską.

Wśród istotnych w życiu kompozytora przyjaźni zawodowych sytuuje się charyzmatyczna postać twórcy i wieloletniego dyrektora wrocławskiego Teatru Pantomimy Henryka Tomaszewskiego. Spotkanie z Tomaszewskim doprowadziło do powstania wielu dzieł baletowych, z których najwybitniejsze to: *Byk*, *Gilgamesz* i *Salome*. Dla wrocławskiego zespołu pisał Bloch muzykę, często sięgając do zasobów studia radiowego, posiłkując się nagranyymi dźwiękami konkretnymi i wykorzystując inne efekty elektroniczne (np. *Zwierciadło*, *Głos milczenia*, *Idę i Sen*).

Inspiracją tego okresu była również przyjaźń ze znakomitym polskim śpiewakiem Andrzejem Hiolskim. Sztuka wykonawcza tego artysty doprowadziła do powstania wspaniałego cyklu pieśni do tekstów wierszy Wiliama Wordswortha — *Wordsworth Songs na baryton i orkiestrę kameralną*. W tym dziele Bloch koncentruje się na tematyce egzystencjalnej, stawia pytania o sens życia, podejmuje próbę rozliczenia się z tragiczną historią wieku XX.

Rozległa i wieloaspektowa faza twórczości dojrzałej zaowocowała także innymi znakomitymi utworami, z których najważniejsze to: balet *Oczekiwanie*, *Dialogi na skrzypce i orkiestrę*; opera-misterium w jednym akcie *Ajelet, córka Jeftego*; *Enfiando per orchestra*; *Salmo gioioso per soprano e cinque fiati* oraz

opera-balet-pantomima *Bardzo śpiąca Królowna w jednym akcie*; *Jubilate per organo*. Jednorodny charakter tej fazy wyznaczają przede wszystkim konsekwentnie stosowane przez kompozytora elementy techniczne. Bloch buduje swą kompozytorską tożsamość na podstawie zbioru środków nowoczesnych i tradycyjnych. Ten właśnie warsztatowy balans jest charakterystycznym rysem indywidualnych poszukiwań kompozytora. Wśród elementów nowych technik odnaleźć można przede wszystkim różne sposoby serializacji materiału, odniesienia punktualistyczne (*Salmo gioioso*) i sonoryzm (*Enfiando*, *Jubilate per organo*). Wśród pobrzmiewających w twórczości kompozytora ech muzycznej tradycji najbardziej wyraźnie ujawniają się odniesienia do organowych korzeni, co obserwujemy w charakterystycznej organowej fakturze dzieł orkiestrowych (chodzi tu o swoiste myślenie kolorystycznymi rejestrami muzyki organowej). Ponadto Bloch na pierwszym planie sytuuje aspekt melodyczny dzieła, nawet jeżeli melodyka opiera się całkowicie na materiale dodekafonicznej serii (balet *Oczekiwanie*).

W omawianej fazie twórczości dojrzałej kompozytor przede wszystkim swobodnie eksperymentuje w zakresie środków warsztatowych. Pojawiające się tu rozmaite przemyślenia, które budują sferę ideową dzieła, są istotne, ale pozostają jednym z wielu aspektów kreowania. Ta emanacja techniką kompozytorską jest całkowicie uzasadniona z punktu widzenia momentu dziejowego, a także autorskich poszukiwań Blocha. Kompozytor jednak, sięgając po nowe zdobycze, czyni to selektywnie, odwołując się do swoich muzycznych korzeni.

Moment zagrożenia egzystencji, faza twórczości szczytowej

Istotny zwrot w biografii kompozytora przynosi rok 1978, czyli moment zakończenia współpracy z Polskim Radiem. Świat radiowy był dla kompozytora nie tylko miejscem pracy. Bloch traktował radio jak drugi dom, w którym spotykał się z przyjaciółmi, przesiadywał, dyskutując na rozmaite tematy i wreszcie pracował z ogromnym zapałem i przyjemnością. W wywiadzie udzielonym mi mówił tak: „Ja lubiłem radio i mnie lubili w radiu”⁶.

Tym dotkliwiej odczuł rozstanie z tą instytucją, do którego doszło w nieprzyjemnych okolicznościach rozgrywek personalnych. Poczucie niesprawiedliwości i głęboki żal był dla Blocha tak dotkliwym, rozpamiętywanym doznaniem, że interpretując inwariantność modelu struktury życia twórcy, można nazwać to przeżycie momentem zagrożenia egzystencji, który pojawia się

⁶ Wywiad z kompozytorem przeprowadzony 4.10.2003 roku, przechowywany w domowym archiwum autorki.

w biografii kompozytora zamiast momentu znaczącego spotkania. Ta przykra sytuacja otwiera jednak okres największych twórczych dokonań, pełni artystycznego rozwoju. Sam Bloch po latach mówił o tej sytuacji w następujący sposób: „Mój kolega radiowy postąpił ze mną w sposób nieelegancki, ale po latach dochodzę do wniosku, że jemu zawdzięczam to, że w ogóle coś napisałem. Nie na tej zasadzie, że coś jest na pojutrze, tylko czas był nieograniczony”⁷.

Nieograniczoność czasu sprawiła, że dzieła fazy szczytowej cechuje znaczne pogłębienie sfery idei. Kompozytor wyraźnie koncentruje się na środkach wyrazu i rozbudowuje płaszczyznę przesłania, odwołując się do wartości utylitarnych, humanistycznych, sięgając również do swych religijnych korzeni. W tym sensie pierwiastek tradycji religijnej, wyniesionej z domu, pojawia się w twórczości kompozytora jak dalekie echo fazy początkowej, w całkiem już innym, dojrzałym obliczu.

Wśród istotnych wątków ideowych pojawiają się w tym okresie pierwiastki autobiograficzne i retrospektywne. Najbardziej jednoznacznym przejawem takiego myślenia są *Warstwy czasu* — utwór na orkiestrę kameralną, napisany dla Sinfonii Warszawskiej, rozpoczynający się od długo brzmiących dźwięków — A, H, B, które są podpisem kompozytora pochodzącym od inicjałów imion i nazwiska — Augustyn Hipolit Bloch. Ponadto w przebiegu dzieła kompozytor wykorzystuje szereg wplecionych w muzyczną tkanę odniesień materiałowych do swych wcześniejszych utworów. Wszystkie te motywy tworzą ów tytułowy warstwowy układ upływającego czasu.

Spektakularnie religijne oblicze mają z kolei *Anenaiki* na 16-głosowy chór mieszany *a cappella*. Utwór dedykowany jest polskiemu papieżowi z okazji rozpoczęcia pontyfikatu. Religijność leży tu w głębokiej warstwie dzieła odwołującej się między innymi do tradycyjnych śpiewów synagogałnych, Kościoła prawosławnego i do chorału gregoriańskiego. Wszystkie źródła inspiracji zyskują w utworze całkiem nowoczesne oblicze, silnie nacechowane sonorystycznie. Mistyczną aurę dzieła budują płaszczyzny brzmieniowe, wykorzystujące często mikrotony. Asemantyczny tekst jest zbitką sylab, które pozbawione znaczeń odwołują się do kontemplacji religijnej.

Tłem dla płaszczyzny ideowej pozostają także wydarzenia polityczne, które zdominowały polskie życie społeczne na początku lat osiemdziesiątych. Dramaturgia tych wydarzeń odbija się w dziełach Blocha w postaci wyraźnych odniesień ilustracyjnych np. nawiązanie do odgłosów serii strzałów w *Oratorium* lub sięganie do motywów pieśni religijnych w tym samym dziele. Pozostaje także w sferze bardziej symbolicznej, która odciska się wyraźnym piętnem niepokoju, cierpienia, frustracji, w końcu odwołania się do wiary w *Carmen Biblicum*; *Supplicazioni per violoncello e pianoforte* czy *Bleibe bei uns, Herr*.

⁷ Ibidem.

Faza twórczości szczytowej jest okresem świadomego czerpania ze wszystkich dotychczasowych twórczych doświadczeń. Z jednej strony leżą one w zakresie środków warsztatowych języka muzycznego, wypracowanych przez kompozytora w okresie wcześniejszym. Z drugiej zaś — w sferze artystycznego przesłania odwołują się do zakorzenienia w tradycji, wyniesionej z rodzinnego domu religijności, pozostają także echem wydarzeń historycznych. Splot tych wielu rozmaitych elementów konstituuje ostateczny obraz dźwiękowy utworów tej fazy.

Moment znaczącego spotkania, faza twórczości późnej

Odwrotnie niż w sytuacji modelowej fazę twórczości późnej w biografii Blocha otwiera moment znaczącego spotkania. To spotkanie stało się wyjątkowym darem od losu. W 1987 roku kompozytor został poproszony o wygłoszenie wstępnego referatu na Festiwalu Muzycznym w niemieckim landzie Schleswig-Holstein. W swoim wystąpieniu zwrócił uwagę na zupełnie różne skojarzenia, jakie budzi nazwa niemieckiego regionu po obu stronach Odry. Dla Niemców jest to kraina mlekiem i miodem płynąca — bujnej zieleni, terenów rolniczych, krowich pastwisk, poprzecinanych licznymi kanałami melioracyjnymi. Dla Polaków miano landu to wciąż tragiczny wojenny symbol — nazwa statku pancernego, który rozpoczął strzałę na Westerplatte w 1939 roku. Wyartykułowana przez kompozytora sprzeczność skojarzeń bardzo poruszyła księżniczkę Ingeborg zu Schleswig-Holstein, która uczestniczyła w inauguracyjnym festiwalu wykładzie. Później, podczas prywatnych rozmów okazało się, że księżniczka jest także nowoczesną malarką. To przypadkowe spotkanie stało się na wiele lat głównym źródłem inspiracji kompozytora.

Artyści spotykali się często i prowadzili wielogodzinne rozmowy, których owocem był szereg monumentalnych kompozycji muzycznych i ogromnych, symbolicznych obrazów. Te dwa projekty powstawały synchronicznie — Bloch pisał muzykę, Ingeborg zu Schleswig-Holstein malowała obrazy. Oba dzieła, czyli muzyczne i plastyczne, prezentowane były jednocześnie, podczas uroczystych premier.

W ten sposób powstały najbardziej znaczące wokalnie-instrumentalne, oratoryjne dzieła fazy twórczości późnej Blocha: *Denn Dein Licht kommt; Du sollst nicht töten; Empor*. Dominantą poszukiwań twórczych tego okresu jest wyraźny, ostateczny zwrot w kierunku muzyki religijnej, znaczeniowej, ekspresyjnej i monumentalnej. Utwory, które powstały niezależnie od współpracy z księżniczką, również posiadają te cechy: *Exaltabo te per coro misto; Litanía ostrob-ramska* na chór mieszany i orkiestrę; *Hac festa die; Oratorium Gedanense*.

Równolegle do religijnych kompozycji oratoryjnych w fazie twórczości późnej powstawały także utwory kameralne, w których kompozytor ukazywał inne, lżejsze, niekiedy dowcipne oblicze: *Lauda per soprano, alto, percussione e quattro archi*; *Geige und orgel*; *Musica per tredici ottoni*; *Fanfane* na instrumenty blaszane; *Trio per violino violoncello e pianoforte*; *Infiltrazioni per due violino*; *Drei Stücke*. Większość z tych utworów powstała na zamówienie lub była osobistą dedykacją.

Twórcze dokonania fazy późnej są ściśle powiązane ze znaczącym spotkaniem. Zażyłość artystyczna z księżniczką uskrzydliła Blocha i stała się nadspodziewanie silnym bodźcem twórczym. W efekcie powstało szereg wybitnych dzieł, z których *Du sollst nicht töten* należy do najważniejszych dokonań kompozytora.

Moment samotności i wyzwolenia, faza twórczości ostatniej

Koniec lat dziewięćdziesiątych przynosi pogłębiającą się alienację kompozytora. Bloch, dawniej aktywnie działający na rzecz środowiska kompozytorów między innymi w Komisji Repertuarowej Warszawskiej Jesieni, w stowarzyszeniu ZAiKS, całkowicie wycofuje się z życia społecznego. To odseparowanie było również naturalną konsekwencją wcześniejszego zbliżenia z kulturą muzyczną Niemiec. Tam kompozytor lokował swoje przyjaźnie i fascynacje w fazie twórczości późnej.

W roku 1999 Bloch obchodził swoje 70. urodziny. Z tej okazji odbył się monograficzny koncert kompozytora w Kościele ewangelicko-augsburskim pw. św. Trójcy w Warszawie. W programie koncertu znalazły się trzy dzieła: *Wartwy czasu*, *Oratorium* i *Litania ostrobramska*. Ten autorski wybór kompozycji „wskazuje na pewną ich cechę wspólną: refleksję nad przemijaniem i siłą wiary”⁸. Dla kompozytora koncert ten był niezwykle wyjątkowym wydarzeniem, szczególnym uhonorowaniem jego twórczej drogi. Tym bardziej, że — jak przyznawał Adam Suprynowicz na łamach „Ruchu Muzycznego” — „Artysta pozostaje ostatnio jakby z boku, nie narzucając nam się ze swoją twórczością. Nie jest to jednak całkowite odgródkowanie się od świata, o czym świadczy motto koncertu »Nie ma mnie dla nikogo — no chyba, żeby ktoś zadzwonił!«”⁹. W programie do tego koncertu znalazły się przemyślenia i refleksje kompozytora: „Trudno w to uwierzyć, ale ja naprawdę skończyłem 70 lat. [...] Zgodnie z obietnicą (daną Panu dyrektorowi Kazimierzowi Kordowi oraz przyjacielom moim) jest dzisiejszy

⁸ A. Suprynowicz: *Chyba że...* „Ruch Muzyczny” 2000, nr 1, s. 23.

⁹ Ibidem.

koncert moim ostatnim — no chyba, żebym jeszcze sobie kiedyś pomuzykował”¹⁰. Ta myśl w dowcipny sposób wyraża nostalgiczny nastrój, w jakim w ostatnim okresie życia znajdował się kompozytor. Autoironiczna postawa skrywa prawdziwą gorycz kompozytorskiej alienacji. Bloch bardzo przeżywał odseparowanie, brak zrozumienia i odsunięcie na boczny tor życia muzycznego. Dwa ostatnie dzieła kompozytora: *Śpiew przed zaśnięciem* i *W górze nad nami* noszą wyraźne znamiona tego nastroju.

Pod koniec roku 2004 znacznie pogorszył się stan zdrowia kompozytora. Okazało się, że słabe serce nie wytrzyma już żadnej operacji. Bloch został zmuszony do całkowitej zmiany trybu życia i rygorystycznego odżywiania się. Pomimo czynionych starań stan zdrowia kompozytora nie ulegał poprawie. Bloch zmarł niespełna dwa lata później.

Spuścizna twórcza Augustyna Blocha i koleje jego życia znakomicie przystają do koncepcji inwariantnego modelu struktury życia twórcy autostwa Mieczysława Tomaszewskiego. W biografii kompozytora idealnie manifestują się wszystkie wyróżnione fazy twórczej aktywności z całym zespołem przynależnych im cech. Ten harmonijny układ kolei losu, o łukowym kształcie narracji, gdzie szczytowe osiągnięcia przypadają mniej więcej na połowę życia, w logiczny sposób opisuje naturalne etapy dorastania, osiągania dojrzałości i starzenia się. Pojawiające się w życiu kompozytora kulminanty, owe przeżycia znaczące również są adekwatne do prezentowanego modelu. Właściwie tylko w jednym punkcie, gdzie moment znaczącego spotkania zostaje zamieniony na moment zagrożenia egzystencji, sytuacje te pozostają rozbieżne.

Bogata i różnorodna twórczość Blocha odzwierciedla kolejne przemiany duchowe i osobowościowe kompozytora. Analizując poszczególne dzieła, dojdziemy do wniosku, że ich charakter w wysokim stopniu zależy od fazy życia, w jakiej znalazł się twórca. Skojarzenie istoty ontologicznej dzieła z szeroko pojętymi okolicznościami jego powstania, a także z losem jednostki, jest najbardziej nośnym i pasjonującym aspektem badawczej koncepcji inwariantności modelu struktury życia twórcy. Potwierdza ideę muzyki znaczeniowej, wyrażeniowej, która poza wszelkimi walorami technicznymi jest przede wszystkim projekcją wewnętrznych przeżyć kompozytora.

¹⁰ Program koncertu, który odbył się 29.10.1999 roku w Warszawie w kościele ewangelicko-augsburskim pw. św. Trójcy.

Joanna Schiller-Rydzewska

**Mieczysław Tomaszewski's invariant model of artist's life structure
from the perspective of Augustyn Bloch's life and artistic works**

S u m m a r y

The search for deep-rooted relations between a composer's life and its projection onto the work of art constitutes the essence of the present article. Mieczysław Tomaszewski's idea of invariant model of artist's life structure has been used as the methodological basis to the analysis. The structure of Augustyn Bloch's biography perfectly corresponds with this model. Observing the composer's life, one may find consecutive creative phases for which meaningful experiences — the crucial moments in his biography — serve as turning points. All his life experiences, including his cultural legacy, echo in his artistic works. Hence, the relationship between his biography and compositions is so strong that it functions as the essential method of research into his works of art.

Key words: Augustyn Bloch, Mieczysław Tomaszewski, invariant model of artist's life structure, creative phase, crucial moment

Joanna Schiller-Rydzewska

**L'invariant du modèle de structure de vie du créateur selon la conception
de Mieczysław Tomaszewski dans la perspective de vie et d'oeuvre d'Augustyn Bloch**

R é s u m é

L'objectif de l'article est de rechercher des liens profondément enracinés entre la vie du compositeur et sa projection dans son oeuvre. La conception de l'invariant du modèle de la structure de vie du créateur selon la conception de Mieczysław Tomaszewski constitue la base méthodologique. La structure de la biographie d'Augustyn Bloch correspond presque idéalement avec ce modèle. En suivant l'histoire du compositeur, on retrouve des phases successives de création, pour qui les charnières sont des moments-clés, marqués dans la biographie comme événements significatifs. La somme de toutes les expériences vitales aussi sur le plan de l'héritage culturel, reflète un écho lointain dans l'oeuvre de Bloch. Ainsi, le lien entre la vie et l'oeuvre est si fort qu'il constitue la clé d'interprétation de premier plan de cette oeuvre.

Mots-clés : Augustyn Bloch, Mieczysław Tomaszewski, l'invariant du modèle de la structure de vie du créateur, phases de création, moment-clé