

jesień
2022

BEETHOVEN

numer
33

M A G A Z I N E



R O M A N T Y C Z N O Ś Ć

Gramy dla kultury

Każda złotówka, którą przeznaczasz
na gry liczbowe LOTTO, to 19 groszy
dla sportu i kultury.



NATALIA KABANOW/TEATR POLSKIE WE WROCŁAWIU



Zbigniew Majchrowski: – *Dziady* Adama Mickiewicza znów rozpalają emocje
s. 10

MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE



Wyłaniają się z zieleni, pełne są tajemniczych historii. Znajdziesz je w Łazienkach Królewskich – pisze **Jerzy S. Majewski**
s. 36

TRISTAM KENDON/GLYNDEBOURNE FESTIVAL



Jacek Kornak prezentuje festiwale operowe na wyspiarskiej wsi – od Glyndebourne po Neville Holt
s. 42

Elżbieta Penderecka: – Mam głęboko w pamięci słowa mego śp. męża Krzysztofa, że każda twórczość jest jak drzewo – zakorzeniona podwójnie: i w ziemi, i w niebie
s. 8

Mickiewicz w Stambule. Co o epizodzie legionowym w jego życiu piszą **Krzysztof Rutkowski i Wojciech Nowicki**
s. 15

Agnieszka Karpowicz: – Mirona Białoszewskiego interesował zupełnie inny romantyzm niż ten, który wzniecał polskie powstania – zwyczajny, od kuchni, domowy i plotkarski
s. 20

Grzegorz Uzdański: – Sztuczna inteligencja ma w sobie coś głęboko romantycznego. Od razu przychodzi mi na myśl Frankenstein
s. 25

Mickiewicz upiorem? Tak go postrzegali w XIX wieku chłopci z podkrakowskich wsi, odkąd poeta spoczął na Wawelu
s. 27

W 1975 roku Czesław Niemen wydał album *Idée fixe* całkowicie poświęcony poezji Cypriana Kamila Norwida. Romantyczny poeta stał się jego przewodnikiem duchowym
s. 28

„Niepewna kobieta” w muzycznym świecie. O polskich kompozytorkach dziewiętnastowiecznych pisze **Kamila Stępień-Kutera**
s. 30

Ekologiczny mistycyzm? Ukryty panteizm? Przeczucie *minimal music*? Rozmaicie można interpretować twórczość symfoniczną Jeana Sibeliusa – uważa **Klaudiusz Dębowski**
s. 46

Herbert Hoover – amerykański ambasador polskich spraw. O polityku i działaczu społecznym, 31. prezydencie Stanów Zjednoczonych pisze **Andrzej Giza**
s. 50

Wokół książek i płyt
s. 53



OD WYDAWCY

Solidaryzując się z potrzebującymi

Wraz z wybuchem wojny w Ukrainie Polacy masowo ruszyli z pomocą potrzebującym sąsiadom. Wsparcie to okazywane jest w różny sposób, a skala zaangażowania i solidarności świadczy o drzemających w naszych duszach i sercach ogromnych pokładach empatii.

W ostatnim stuleciu my także doświadczaliśmy wsparcia naszych sąsiadów i sojuszników politycznych. Jedną z największych akcji pomocowych, zorganizowaną przede wszystkim z myślą o polskich dzieciach, była kierowana przez Herberta Hoovera, późniejszego prezydenta USA, działalność Amerykańskiej Administracji Pomocy zaraz po zakończeniu I wojny światowej. Organizacja ta dostarczyła żywność liczącej blisko półtora miliona rzeszy polskich dzieci z trzech tysięcy miast i wsi. Dzięki skutecznym programom pomocowym nazwisko Hoovera cieszyło się nad Wisłą powszechnym szacunkiem i poważaniem. W dowód wdzięczności za poprawę zdrowia społeczeństwa polskiego Senat Uniwersytetu Jagiellońskiego nadał Hooverowi tytuł doktora, Uniwersytetu Warszawski

i Lwowski – tytuły doktora *honoris causa*, a mieszkańcy Warszawy obdarzyli go tytułem Honorowego Obywatela. W 1922 roku władze państwa przyznały mu tytuł Honorowego Obywatela Rzeczypospolitej.

W bieżącym numerze zapraszam naszych Czytelników do zapoznania się z sylwetką 31. prezydenta Stanów Zjednoczonych.

Dr Andrzej Giza

Dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena

OD REDAKCJI

Mickiewicz i Białoszewski

„Słuchaj dziewczeczko! – Ona nie słucha” – to z wiersza *Romantyczność*. „Jakiż to chłopiec piękny i młody? / Jaka to obok dziewczica?” – to cytat z ballady *Świtezianka*. „Tato nie wraca; ranki i wieczory / We łzach go czekam i trwodze” (*Powrót taty*), „To lubię – rzekłem – to lubię”, „Dni nasze jak dni motylka” (*Pierwiosnek*), „Jedzą, piją, lulki palą, / Tańce, hulanka, swawola” – to z *Pani Twardowskiej*.

Adam Mickiewicz był mistrzem skrzydlatych słów, całe wersy z jego utworów poetyckich weszły do polszczyzny. Warto przy okazji przypomnieć, że uwielbiał muzykę, w paryskich salonach potrafił godzinami słuchać Chopina, a w późniejszych latach również młodziutkiego Henryka Wieniawskiego. Osiągnął poziom mistrza słowa już w pierwszym tomiku wierszy *Poezje* wydanym w 1822 roku w Wilnie, w którym znalazły się *Ballady i romanse*,

skąd zaczerpnęłam powyższe cytaty. Rok 2022 stał się oficjalnie Rokiem Romantyzmu Polskiego. Rocznicą dała punkt wyjścia do namysłu nad tym, czym dziś jest dla nas romantyzm. O to właśnie pytamy prof. Zbigniewa Majchrowskiego, autora dwóch książek o teatralnej recepcji *Dziadów*. Najwyraźniej potrzebujemy romantyzmu bardziej nawet, niż nam się wydaje – w wydanej przez Instytut Teatralny książce *Krypta Gustawa* prof. Majchrowski pisze, że „w ostatnim trzydziestoleciu (1989–2019) *Dziady* były grane częściej niż w poprzedniej epoce”. O romantyzm dziś pytamy też poetę i pisarza Grzegorza Uzdzińskiego, autora pastiszowo-ironicznej książki *Wypiór*, której głównym bohaterem jest upiór Adama Mickiewicza żyjący we współczesnej Warszawie. Ma się nie najgorzej, wciąż coś znaczy i z uporem walczy o byt.

W aktualnym numerze odwołujemy się także do uwielbienia dla romantyków, w tym przede wszystkim dla Mickiewicza, które przez całe życie towarzyszyło Mironowi Białoszewskiemu – rok 2022 to również setna rocznica jego urodzin. Jego Mickiewicz był udomowiony, prywatny, o czym pisze Agnieszka Karpowicz. Poeta nagrywał *Dziady* na taśmę, zachowało się więc jego muzyczne podejście do słów wieszcza. U Białoszewskiego tekst literacki zmierzał ku głośnej lekturze, a on sam mawiał: „Dopóki się nie wie, jak wiersz ma iść do słuchu, nie wiadomo, co to będzie. Warstwa dźwiękowa jest konieczna”. My, muzycy, wiemy o tym najlepiej.

Anna S. Dębowska

Redaktorka naczelna „Beethoven Magazine”



Wydawca: Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena
ul. Sławkowska 14/7
31-014 Kraków

Prezes zarządu, dyrektor
generalna:
Elżbieta Penderecka

Dyrektor wydawniczy
i pomysłodawca:
Andrzej Giza

Redaktor naczelna:
Anna S. Dębowska

Dyrektor artystyczny:
Witold Siemaszkiewicz

Korekta:
Barbara Skowrońska

Grafika na okładce:
Bartosz Siemaszkiewicz

Druk: PASAŻ Kraków

ISSN 2080-1076

© 2022 Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

www.beethoven.org.pl



Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury

Diabły z Loudun Krzysztofa Pendereckiego w Bayerische Staatsoper w Monachium, 27 czerwca 2022 roku



W. HOESL/BAYERISCHE STAATSOPER

Premiera *Diabłów z Loudun* w Monachium

27 czerwca tego roku na otwarcie letniego festiwalu operowego w Bayerische Staatsoper odbyła się premiera *Diabłów z Loudun* Krzysztofa Pendereckiego. Pierwsza w jego dorobku opera powstała na zamówienie Rolfa Liebermanna, dyrektora Opery Hamburskiej, gdzie wystawiono ją w 1969 roku, a kilka dni później inną inscenizację dzieła pokazano w Stuttgarcie. Pisząc libretto, Penderecki oparł się na sztuce Johna Whitinga na podstawie faktów historycznych podchwycanych przez Aldousa Huxleya

w powieści *Diabły z Loudun*. Bohaterem jest wpłątany w intrygę polityczną ksiądz Urbain Grandier, zarazem ofiara fanatyzmu i zazdrości. Opera Pendereckiego to istny spektakl grozy, w której pokazany jest najpierw upadek księdza, później zaś jego droga przez tortury do męczeńskiej śmierci. Australijski reżyser Simon Stone precyzyjnie rozegrał na scenie Bayerische Staatsoper partyturę Pendereckiego, przenosząc jednocześnie opowieść w czasy współczesne i zadając pytanie o kondycję wiary i Kościoła w „erze świeckiej”. Spektakl znakomicie poprowadził dyrygent Vladimir Jurowski, szef muzyczny monachijskiego

teatru. „Dzieło Krzysztofa Pendereckiego pokazało, że awangardowa muzyka przetrwa próbę czasu i nie zestarzeje się. Spektakl premierowy okazał się triumfem” – napisał Max Nyffeler na łamach „Frankfurter Allgemeine Zeitung”.

Opera Roxanny Panufnik w Garsington Opera

Garsington Opera, jeden z najważniejszych angielskich letnich festiwali muzycznych, przedstawił 28 lipca tego roku nową operę Roxanny Panufnik, uznanej na Wyspach Brytyjskich kompozytorki, córki Andrzeja Panufnika. Impreza, odbywająca się w parku Jeleni (Deer Park) na terenie olbrzymiej posiadłości rodziny Gettych w Wormsley w Buckinghamshire, w tym sezonie ma w repertuarze pięć tytułów: *Orfeusza*, *Così fan tutte*, *Rusalkę*, arcyangielską operę Brittena *The Turn of the Screw* i właśnie *Dalię* Roxanny Panufnik, którą pod dyktando Douglasa Boyda przygotowała londyńska Philharmonia Orchestra. Zgodnie z pomysłem kompozytorki oraz autorki libretta Jessiki Duchen utwór przewiduje także udział społeczności hrabstwa Buckinghamshire, w tym młodzieży z okolicznych szkół.



CC

Roxanna Panufnik

Kompozytorka Ethel Smyth w Glyndebourne i na BBC Proms

Żyła w latach 1858–1944. Jej dorobek obejmuje pieśni, utwory fortepianowe, muzykę kameralną, orkiestrową i chóralną oraz opery. Działała w ruchu sufrażystek. Dama Komandor Orderu Imperium Brytyjskiego (DBE) – wyróżnienie to otrzymała za zasługi artystyczne. Festiwal w Glyndebourne w maju tego roku przypomniał znakomitą operę Ethel Smyth *The Wreckers*, której prawykonanie światowe odbyło się w 1906 roku w Niemczech. Trzy lata później dzieło pod batutą Thomasa Beechama zostało z wielkim sukcesem wykonane w Anglii. *New Grove Dictionary* uznał operę, której akcja rozgrywa się na wybrzeżu Kornwalii, za prekursorską wobec *Petera Grimesa* Benjamina Brittena (1945). W Glyndebourne premierę przygotowali dyrygent Robin Ticciati i reżyserka Melly Still. Pod koniec lipca opera zabrzmiała również w wersji koncertowej w ramach londyńskich BBC Proms.

Debiut i trasa koncertowa Ukrainian Freedom Orchestra

28 lipca debiutowała w Warszawie Ukrainian Freedom Orchestra powołana do życia z inicjatywy Teatru Wielkiego – Opery Narodowej w Warszawie i The Metropolitan Opera w Nowym Jorku. Orkiestra została utworzona w ciągu zaledwie czterech miesięcy, składa się z ponad 74 ukraińskich instrumentalistek i instrumentalistów pochodzących głównie ze Lwowa, Kijowa i Charkowa (niektórzy z nich to uchodźcy wojenni). Trwające 10 dni przygotowania do międzynarodowej trasy koncertowej poprowadziła w Warszawie Keri-Lynn Wilson, kanadyjska dyrygentka pochodzenia ukraińskiego, pomysłodawczyni projektu. Koszty organizacji koncertu oraz pobytu muzyków w Warszawie decyzją wicepremiera i ministra kultury i dziedzictwa narodowego, prof. Piotra Glińskiego zostały pokryte ze środków ministerstwa. Trasa koncertowa trwająca do 20 sierpnia objęła 12 miast w Europie i Stanach Zjednoczonych i czołowe sale koncertowe świata, m.in. Elbphilharmonie w Hamburgu, Amsterdam Concertgebouw i Lincoln Center w Nowym Jorku.



CC

Waldemar Dąbrowski zostaje w Operze Narodowej

O przedłużeniu kadencji Waldemara Dąbrowskiego na stanowisku dyrektora naczelnego Teatru Wielkiego – Opery Narodowej zdecydował wicepremier Piotr Gliński, minister kultury i dziedzictwa narodowego. 31 sierpnia dobiegał końca poprzedni, pięcioletni kontrakt Dąbrowskiego na szefowanie Operze Narodowej. Jego plany repertuarowe na kolejne trzy sezony znalazły akceptację ministra. Nowy sezon artystyczny 2022/2023 rozpocznie się w Warszawie już 15 września przedstawieniem baletowym *Don Kichot* z muzyką Ludwiga Minkusa.

Konkurs im. Wieniawskiego w Poznaniu

16. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu odbędzie się w dniach 7–21 października. Chęć udziału w konkursie, który z powodu pandemii został opóźniony o rok, zgłosiło 224 muzyków z 27 krajów. Ostatecznie weźmie w nim udział 41 młodych skrzypaczek i skrzypków, w tym ośmiu Polaków. Najlepszych wiolinistów, którzy w październiku wystąpią w Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu, wyłoniło jury preselekcyjne w składzie Augustin

Dumay – przewodniczący, Daniel Stabrawa i Madeleine Carruzzo. Inaugurację konkursu – 7 października w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu – uświetni zwycięzczyńi poprzedniej edycji Veriko Tchumburidze wraz z Orkiestrą Filharmonii Narodowej pod dyрекcją Andrzeja Boreyki.

„Powiało na mnie morze snów”... Krzysztofa Pendereckiego

23 listopada tego roku, w 89. rocznicę urodzin Krzysztofa Pendereckiego, w Teatrze Wielkim – Operze Narodowej odbędzie się koncert chóru i orkiestry tej sceny pod batutą Macieja Tworka. W programie znalazł się tylko jeden utwór: jedno z ostatnich dzieł kantatowych Pendereckiego „*Powiało na mnie morze snów*”... *Pieśni zadumy i nostalgii* (2010). Słowa *Powiało na mnie morze snów*... zaczerpnął Penderecki ze wiersza Tadeusza Micińskiego. Swe pieśni ujął w formę tryptyku. W pierwszej części zatytułowanej *Ogród zaklęty* znajdujemy m.in. poezje Kazimierza Wierzyńskiego, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego, Stanisława Korab-Brzozowskiego i Kazimierza Przerwy-Tetmajera (*Anioł Pański*). Część druga *Co mówi noc* powstała w oparciu o wiersze Leopolda Staffa, Aleksandra Wata i właśnie Micińskiego. Dramatyczną kulminację dzieła stanowi końcowe *Adagio-Requiem* z akordami z Chopinowskiej *Sonaty b-moll* op. 35. Wiersz Cypriana Kamila Norwida *Fortepian Szopena*, umieszczony w tej części na zasadzie motywu przewodniego, jest sednem całego utworu. „Przygotowując się do komponowania tego utworu, Krzysztof przeczytał sześć tysięcy wierszy i dokonał nieoczywistego, bardzo osobistego wyboru arcydzieł polskiej poezji. Bardzo bym chciał wystawić ten utwór na scenie Teatru Wielkiego” – mówił dyrektor tej sceny Waldemar Dąbrowski w wywiadzie dla „Beethoven Magazine” w 2020 roku.

BRUNO FIDRYCH



Krzysztof Penderecki w Lusławicach

Festiwal „Eufonie” w Filharmonii Narodowej w Warszawie



AUCJA SZULC

Festiwal „Eufonie”

Od 18 do 27 listopada znakomite sale koncertowe w Warszawie będą rozbrzmiewać muzyką Austro-Węgier – wielonarodowej monarchii, która odcisnęła silne piętno na kulturze Polski i wielu innych krajów naszego regionu. To motyw przewodni czwartej edycji Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej „Eufonie” programowo odwołującego się do tradycji krajów tej części kontynentu. Od 2018 roku organizuje go Narodowe Centrum Kultury ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Festiwal ten wyróżnia różnorodność epok, stylów i

gatunków muzycznych, a jego gwiazdami są uznani artyści z Europy Środkowo-Wschodniej, ale też soliści i zespoły z innych części świata wykonujący repertuar środkowoeuropejski.

Tej jesieni dziewięć dni festiwalowych wypełni kilkanaście koncertów w wykonaniu znakomitych orkiestr, zespołów i solistów z Austrii, Węgier, Czech, Rumunii, Chorwacji, Ukrainy i Polski, którzy wykonają utwory kompozytorów z tych krajów. Wzorem lat poprzednich nie zabraknie projektów interdyscyplinarnych i międzygatunkowych. W chwili, gdy przygotowaliśmy ten numer, organizator nie podał jeszcze szczegółów programu.

Zimerman i Szymanowski

Na 30 września zaplanowano premierę nowej solowej płyty Krystiana Zimermana, którą jak zwykle wyda Deutsche Grammophon. Będą to utwory na fortepian solo Karola Szymanowskiego – w 140. rocznicę urodzin kompozytora. Na płycie znalazły się m.in. *Maski* op. 32 i *20 Mazurków* op. 50. Warto przypomnieć, że w 1981 roku pod słynnym żółtym szyldem DG Krystian Zimerman wydał płytę z muzyką Szymanowskiego nagrałą wspólnie z Kają Danczowską.



Pamiętajmy o ogrodzie

– Mam głęboko w pamięci słowa mego śp. męża Krzysztofa, że każda twórczość jest jak drzewo – zakorzeniona podwójnie: i w ziemi, i w niebie – mówi **Elżbieta Penderecka**.

Wirtualny ogród w Lusławicach, projekt Instytutu Adama Mickiewicza, został „wypełniony muzyką, obrazami, wspomnieniami”.

Krzysztof Penderecki był u szczytu sławy, gdy w 1976 roku od prywatnego właściciela kupił w podtarnowskiej wsi Lusławice zrujnowany dwór z ogrodem. To był początek wielkiej, obejmującej ponad 1500 gatunków kolekcji drzew, które kompozytor sadził na dokupowanych stopniowo polaciach ziemi.

Ogród jest olbrzymi – z jego skarpy rozciąga się skąpana w zieleni panorama, która sięga aż do Zakliczyna. Po drugiej stronie posiadłości, blisko bramy wjazdowej, rosną stare, przedwojenne drzewa. Niektóre liczą nawet sto lat, a najstarszy dąb – 250. Dalej piętrzy się już roślinność sadzona rękami kompozytora i ogrodnika Stanisława Dudka: ogród włoski z czterema poziomami tarasów, aleje sekwoi i tulipanowców amerykańskich, wreszcie labirynt grabów. W 2021 roku, już po śmierci kompozytora, dzięki zaangażowaniu wicepremiera Piotra Glińskiego, ministra kultury i dziedzictwa narodowego, ogród w Lusławicach przeszedł pod opiekę Skarbu Państwa. Bezpośredni nadzór sprawuje nad nim Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego kierowane przez dyrektora Adama Balasa.

Ogród można zwiedzać osobiście, jednak teraz możliwa jest także wycieczka wirtualna połączona z intensywnym słuchaniem muzyki Krzysztofa Pendereckiego – przecież wiele jego utworów (*Sekstet*, *VIII Symfonia*, *„Pieśni przemijania”*) powstało właśnie w Lusławicach na ganku tamtejszego dworu.

Bo tym właśnie jest projekt **PendereckisGarden.pl** obfitujący w zdjęcia dokumentalne i cytaty z wypowiedzi profesora, nagrania wielu jego utworów, a także rozpisaną na wiele głosów opowieść o jego muzyce, którą współtworzą wybitni polscy muzycy, m.in. Katarzyna Budnik-Gałązka, Szymon Nehring, Janusz Wawrowski i Marcin Zdunik, a także międzynarodowe gwiazdy: Anne-Sophie Mutter i Arto Noras, artyści przez kilkadziesiąt lat blisko związani z kompozytorem.

Wirtualny ogród w Lusławicach został „wypełniony muzyką, obrazami, wspomnieniami, wrażeniami i tajemniczą aurą odkrywania”. Odbiorcy mogą w nim sprawdzić, co łączy *Dies irae* Pendereckiego z *Guernicą* Picassa, posłuchać koncertu w amfiteatrze czy poznać gatunki drzew w ogrodzie w Lusławicach.

O projekcie Instytutu Adama Mickiewicza ciepło wypowiada się pani Elżbieta Penderecka. Oddajmy jej głos:

Anna S. Dębowska: Czy była już pani w „Ogrodzie Pendereckiego”?

Elżbieta Penderecka: – Z rosnącym zainteresowaniem przeglądałam ów interaktywny projekt Instytutu Adama Mickiewicza, do którego na pewno będę wracać i zagłębiać się w kolejne ogrodowe alejki i „bujne” przestrzenie. To świetny pomysł, aby pokazać świat muzyki Krzysztofa z perspektywy natury i kultury. I kultura, i natura wpisały się bowiem na trwałe w jego postawę i twórczość kompozytorską. Cieszę się, że wcielane są w życie idee przybliżające – *in extenso* – myśli mego męża i jego muzykę odczytywaną na nowo przez wykonawców oraz badaczy-interpretatorów.

Profesor w jednym z wywiadów powiedział: „Zobaczmy, co po mnie zostanie: muzyka czy drzewa”. Cenił tak samo jedno i drugie.

– Mam głęboko w pamięci słowa mego śp. męża Krzysztofa, że każda twórczość jest jak drzewo – zakorzeniona podwójnie: i w ziemi, i w niebie. To jedna z tych powtarzanych przez niego metafor, które mogą być drogowskazem także dla przedstawicieli młodszych pokoleń, nie tylko artystów. Uświadamiają one człowiekowi wartość w sztuce – nie tylko w sztuce dźwięków – w moim odczuciu najważniejszą, a jest nią duchowość i jej wyraz indywidualny.

Co najbardziej podoba się pani w „Ogrodzie Pendereckiego”?

– Urzeka mnie szatą graficzną, intryguje wielością podjętych wątków i fascynuje zawartością muzyczną. Wykonany został według założonego z góry planu, jak utwory Pendereckiego, które tworzone były od kolorowo uformowanego szkicu. Dobrze pamiętam, z jaką pasją Krzysztof mówił o sadzeniu drzew i obserwowaniu ich wzrostu w „partyturze” natury. Śmiało mogę stwierdzić, że „Ogród Pendereckiego” jest owocem pasji wszystkich jego wykonawców – „ogrodników” entuzjastów – i przykładem harmonii między formą a zawartością.

„Ogród Pendereckiego” odbieram jako rodzaj mapy, na której rozpięte zostały punkty węzłowo-orientacyjne, znaki i hasła, zapraszające do wchodzenia w kręgi tematyczne i wgłębiania się w „posadzone” zagadnienia. Jakże interesujące są na przykład fachowe opisy roślinności z arboretum w Lusławicach wraz z syntetyczną charakterystyką ich „naturalnych osobowości”. To wspaniały przewodnik – nie tylko dla zainteresowanych sztuką dźwięków. **BM**



Ogród w Lusławicach – wielkie pozamuzyczne dzieło Krzysztofa Pendereckiego – stał się inspiracją do stworzenia specjalnej platformy cyfrowej poświęconej kompozytorowi. Projekt PendereckisGarden.pl powstał z inicjatywy Instytutu Adama Mickiewicza.



Te słowa to też

Sejm RP zdecydował, że rok 2022 będzie Rokiem Romantyzmu Polskiego. Dwieście lat temu w Wilnie ukazał się pierwszy tom *Poezji* Adama Mickiewicza zawierający zbiór ballad znanych później jako *Ballady i romanse*. Ich ukazanie się było manifestem polskiego romantyzmu i rewolucyjnej zmiany w postrzeganiu rzeczywistości, którą twórcy tego nurtu uważali za podszytą głębszym znaczeniem i symboliką daleko wykraczającą poza pragmatyczne ramy oświeceniowego porządku świata. Kwintesencją romantyzmu wydaje się jednak inne dzieło Mickiewicza, jego dramat *Dziady*, które są dla kolejnych pokoleń Polaków papierkiem lakmusowym przemian kulturowych. Każda epoka może się w nich przejrzeć jak w lustrze. O tym – między innymi – rozmawiamy z **prof. Zbigniewem Majchrowskim** z Uniwersytetu Gdańskiego, wybitnym badaczem polskiego romantyzmu.

– Mierzę się w mojej książce z tezą o zmierzchu paradygmatu romantycznego. Wbrew przypuszczeniom, że wraz z odzyskaniem suwerenności zwłaszcza *Dziady* przestaną rozpałać emocje, utwór ten w nowej epoce stał się jedną z kluczowych pozycji repertuaru teatralnego – zwraca uwagę **prof. Zbigniew Majchrowski**, autor wydanej przez Instytut Teatralny Krypty *Gustawa*.

Anna S. Dębowska: Jak się dziś patrzy w Polsce na romantyzm?

Zbigniew Majchrowski: – Pojęcie romantyzmu jest coraz bardziej mgliste, zamazane. Mamy szkolne widmo romantyzmu, z którym zmagali się kolejno Tadeusz Boy-Żeleński, Witold Gombrowicz czy Sławomir Mrożek. Ich próby odkłamywania romantycznych lektur nie przyniosły niestety trwałego rezultatu, mimo że w polskich szkołach pracuje wielu świetnych polonistów, którzy głowią się nad tym, jak uczynić literaturę romantyczną i literaturę w ogóle atrakcyjną dla młodych ludzi. Nie winiłbym nauczycieli za to, że zwłaszcza *Dziady* pozostają lekturą „przeklętą”, którą nastolatki straszą się na uczniowskich forach. Uważam, że romantyzm w osobie Mickiewicza stał się takim chłopcem do bicia, którego każdy może szturchnąć do woli.

Jest jeszcze monopol popkultury...

– Do tradycyjnych „strachów” polonistycznych doszły nowe przekłamanie związane z kulturą masową. Popularnością cieszy się gatunek filmowy



JAKUB WITTCHEN

Mickiewicz?

Dziady Adama Mickiewicza w inscenizacji Radosława Rychcika, Teatr Nowy w Poznaniu, 2014



Dziady z Teatru Polskiego we Wrocławiu w reżyserii Michała Zadary, 2015

NATALIA KABANOW



zwany komedią romantyczną – ludzie to oglądają i w ich głowach utwierdza się fałszywy obraz romantyzmu jako banalnej historii miłosnej z happy endem.

Na czym polegają błędy naszego myślenia o romantyzmie?

– Na uwydatnianiu jednego z wielu aspektów romantyzmu i uznaniu selektywnego widzenia za całą prawdę o epoce. Z jednej strony romantyzm postrzegany jest jako skrajny indywidualizm, z drugiej strony jako skłonność do myślenia wyłącznie o wspólnocie patriotycznej. „Ja i ojczyzna to jedno” – niby wszystko się zgadza, sęk w tym, że najczęściej zapomina się o tragicznym splocie wartości indywidualnych i kolektywnych. Dominuje jedno wyobrażenie: albo że romantyk to samotny marzyciel, szaleniec oderwany od rzeczywistości, który nie ma nic wspólnego ze współczesnością, albo że romantyzm zrodził upiorny patriotyzm, który od każdego pokolenia Polaków żąda najwyższej ofiary z krwi.

W teatrze można odkłamać to stereotypowe myślenie?

– Tak się właśnie dzieje od wielu lat. Teatr jest przestrzenią, w której można znów rozwibrować i wprowadzić w dialog różne oblicza romantyzmu – jest możliwa gloryfikacja wybitnej, wrażliwej osobowości, najczęściej artysty, a jednocześnie dopuszczenie do głosu prostego ludu, tak jak to się dzieje w *Dziadach*.

W *Krypcie Gustawa* pisze pan: „W ostatnim trzydziestoleciu (1989–2019) *Dziady* były grane częściej niż w poprzedniej epoce, w porównywalnym okresie pomiędzy 1955 a 1989 r.”. Dlaczego romantyzm, a zwłaszcza *Dziady*, fascynują artystów w XXI wieku?

– Ostatnie trzy dekady w teatrze pokazały, że *Dziady* nie wiodą jedynie ku wyzwoleniu narodowemu, ale mogą przyczynić się do wyzwolenia każdego z nas z rozmaitych okowów, chociażby stereotypów społecznych. Zwykle patrzymy na świat poprzez pewne klisze poznawcze, a Mickiewicz mówi, że musimy odważyć się te klisze porzucić i wejrzeć w głąb siebie. Romantyzm ma siłę wyzwalającą na wielu planach naszej egzystencji i dla różnych dyskryminowanych

kondycji, np. kobiet, dzieci, innych... To pokazują nam współcześni reżyserzy *Dziadów* i to próbuję oddać w *Krypcie Gustawa*.

Ukazała się ona 28 lat po *Celi Konrada*. Powracając do Mickiewicza, pana pierwszej książce wokół *Dziadów*. Jaki był powód pana badawczego zainteresowania się dramatem Mickiewicza?

– Powód jest bardzo prosty. Uczęszczałem na seminarium profesor Marii Janion na Uniwersytecie Gdańskim, a tym samym wyrastałem w klimacie „gorączki romantycznej”, by posłużyć się tytułem książki, która ukazała się właśnie w tamtym czasie. *Gorączka romantyczna* Marii Janion, a także jej kolejna książka *Odnawianie znaczeń* stały się lekturami sprawczymi, które skłoniły mnie do śledzenia historii scenicznej *Dziadów* i w konsekwencji do napisania *Celi Konrada*, a po latach – jej kontynuacji.

***Kryptę Gustawa* dedykował pan pamięci profesor Janion.**

– Tak, do dziś czuję się jej uczniem. W *Krypcie Gustawa* mierzę się z tezą, którą Janion sformułowała wkrótce po 1989 roku, mówiąc o blaknącym romantyzmie, o zmierzchu paradygmatu romantycznego. Wbrew przypuszczeniom, że wraz z odzyskaniem suwerenności zwłaszcza *Dziady* przestaną rozpalać emocje, utwór ten w nowej epoce stał się jedną z kluczowych pozycji repertuaru teatralnego. Siła romantycznego arcydramatu nie uległa przedawnieniu, wręcz przeciwnie – zaczęto odsłaniać mniej eksponowane pokłady tekstu. *Krypta Gustawa* ukazuje nie tyle pomyłkę mojej profesor, ile radykalne przewartościowanie, jakich w obrębie kultury romantycznej dokonują współcześni inscenizatorzy.

Dla wielu reżyserów – Aleksandra Bardinię, Leona Schillera, Kazimierza Dejmka – *Dziady* były sztuką opowiadającą wyłącznie o męskim świecie i męskim doświadczeniu. Pan zauważa, że w dramacie Mickiewicza kobiecych postaci jest cała gromada, a autor pisze o represjach zaborców wobec młodego pokolenia – zarówno młodych mężczyzn, jak i opresyjnie traktowanych młodych kobiet, np. w scenie *Bal u Senatora*.

→



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

18 — 26.11.22

Warszawa

eufonie

IV Międzynarodowy

Festiwal

Muzyki — Europy

Środkowo

Wschodniej

www.eufonie.pl

ORGANIZATORZY:



MECENAS:



PARTNERZY:



FESTIWAL JEST
CZŁONKIEM:



BILETY:



– Ta „męska historia” *Dziadów* to efekt adaptacji reżyserów, którzy wybierali tylko niektóre wątki, skracali role, wykreślali całe partie, jak chociażby scenę widzenia Ewy. Gdybyśmy teraz przeczytali ten dramat uważnie i w całości, niejednej osobie wyrwałoby się z ust niedowierzanie: „Te słowa to też Mickiewicz?”. I tak właśnie się zdarzało na widowni, gdy Michał Żadara wystawił w Teatrze Polskim we Wrocławiu *Dziady* „bez skrótów”, które trwały dwanaście godzin. Z pewnością Mickiewicz pogłębił wizerunek męskości. Proszę zobaczyć, ile czułości jest w Konradzie, który mówi: „Jak przyjaciel, kochanek, małżonek, jak ojciec”, a potem: „Czuję całego cierpienia narodu, jak matka czuje w łonie bole swego płodu”. Mickiewicz w *Dziadach* podejmuje próbę empatycznego zrozumienia kobiecości. To jest wręcz charakterystyczne dla niego – uwrażliwienie na różne role wpisane w ludzką kondycję, na odmienne sposoby odczuwania i doświadczania świata. I to zostało pięknie rozegrane w jednym z ostatnich wystawień *Dziadów* – w krakowskim przedstawieniu Mai Kleczewskiej z 2021 roku w Teatrze im. Juliusza Słowackiego, gdzie rolę Konrada zagrała Dominika Bednarczyk, ucieleśniając ten jego kobiecy aspekt.

Mickiewicz kończył życie już nie jako artysta, ale żołnierz, polityk, twórca legionów. Był też kobieciarzem. Miałby więc dar wczuwania się w psychikę kobiety?

– Tak, i nieobcy mu był platoński mit dwóch poszukujących się połówek ludzkiej istoty. Skądinąd uważam Mickiewicza za poetę bardzo nowoczesnego i nam bliskiego. On pierwszy ukazał imperium rosyjskie jako nieludzką ziemię, i faktycznie w następnym stuleciu powstały tam gulagi. Tej złowrogiej krainie przeciwstawił rajski ogród Soplicowa, czyli marzenie o ekologicznej niszy. A więc można w jego twórczości odnaleźć nasze dzisiejsze niepokoje i troski.

Romantyzm sprzyja wielopostaciowości i niejednoznacznej interpretacji?

– Weźmy jedną tylko frazę z monologu Ducha w Prologu III części *Dziadów*: „Człowieku, gdybyś wiedział, jaka twoja władza”. Naiwny interpretator wypowie to tak: „Człowieku, gdybyś wiedział, jaka twoja władza”, z naciskiem na władzę. Ale można przecież powiedzieć: „Człowieku, gdybyś wiedział, *jaka* twoja władza”, a więc uwydatniając ogrom sił i skalę możliwości. Znów, gdy powiemy: „Człowieku, gdybyś wiedział, jaka *twoja* władza”, podkreślimy: „To właśnie twoje zadanie, nie uchylaj się”. Z kolei „Człowieku, gdybyś *wiedział*, jaka twoja władza”, będzie znaczyło: „Odważ się być sobą, poznaj swoją moc”. A gdy zaakcentujemy: „Człowieku, *gdybyś* wiedział, jaka twoja władza”, będzie to uświadomienie straconej szansy, coś na kształt „Miałeś, chamlu, złoty róg”.

Tak jest z całym romantyzmem. Już samym sposobem akcentowania możemy wydobywać różne walory, jakości i odcienie interpretacyjne.

A jak wygląda połączenie *Dziadów* z muzyką?

– O tym, jak znacząca może być muzyka w inscenizacjach *Dziadów*, w ogóle w książce nie wspominam i mam poczucie niedopełnienia, tym bardziej wypada o przemilczanym aspekcie muzycznym dopowiedzieć teraz na łamach „Beethoven Magazine”. Swego czasu Małgorzata Dziewulska zwróciła już uwagę na kluczową rolę muzyki w pamiętnych *Dziadach* Kazimierza Dejmka z 1967 roku w Teatrze Narodowym w Warszawie. Dziewulska postawiła tezę, że piorunujący efekt tego przedstawienia polegał nie tylko na sile aktorskiej kreacji Gustawa Holoubka wypowiadającego Wielką Improwizację (to właśnie ona przeszła do teatralnej legendy Marca ‘68), ale w dużym stopniu na wykorzystaniu w oprawie muzycznej pieśni religijnych z kręgu chrześcijańskiego. Muzyka sakralna ma szczególną moc, i gdy została przeniesiona na scenę, widzowie poczuli się nie jak zwykła publiczność

w teatrze, lecz nieomal jak wspólnota w kościele. Kilka lat później Konrad Swinarski ironicznie przezwiał Dejmkową inscenizację „mszą żalobną za wolność narodu”.

Kiedy pół wieku później, w 2016 roku mogłem już oglądać w Teatrze Narodowym kolejne *Dziady*, tym razem w inscenizacji litewskiego reżysera Eimuntas Nekrošiusa, poruszyła mnie muzyka, którą skomponował Paweł Szymański. Zapamiętałem, że prowadzącą rolę odgrywał klarnet. Miałem wrażenie, że słucham dobiegającej zza sceny muzyki klezmerskiej, ale w tonie elegijnym, co interpretowałem jako przywołanie ducha żydowskiego Wilna, miasta niegdyś wielokulturowego, w którym Mickiewicz spędził studencką młodość. Wspomnieć też trzeba o sposobie, w jaki Bartosz Porczyk wykonywał Wielką Improwizację w *Dziadach* Michała Żadary w Teatrze Polskim we Wrocławiu w 2015 roku. Aktor przerywał tok wiersza improwizowanymi asemantycznymi wokalizacjami, a jego ruchy przypominały manieri muzyków rockowych. Jego Konrad zdawał się być współczesnym multiinstrumentalistą i bardziej niż z Mickiewiczem mógł kojarzyć się z Czesławem Niemieniem.

Przypomnieć jeszcze wypada dokonane w latach 60. ubiegłego wieku magnetofonowe nagrania Mirona Białoszewskiego, który tekst *Dziadów* zgło wyśpiewywał na własną nutę, dodatkowo wystukując rytm wiersza.

Z pewnością jednak najbardziej zaskakującą oprawę muzyczną miały *Dziady* w inscenizacji Radosława Rychcika w Teatrze Nowym w Poznaniu (2014). Guślarz śpiewał *Blue Room* Cheta Bakera, Chór imitował swingujące trio The Andrew Sisters w szlagierze *Sing, Sing, Sing*, z kolei Pieśń Zemsty wykonywana była w stylu negro spirituals, a kończyły się te *Dziady* utworem Johna Lennona *Mother*. Nastąpiło przerzucenie polskiego arcydramatu w przestrzeń języka angielskiego, który jest współczesną łaciną – wspólnym językiem Beatlesów i Boba Marleya, Hollywoodu i Internetu. Rychcik włączył tym sposobem *Dziady* w globalną sieć wymiany emocji.

Była to próba przeniesienia dramatu w uniwersalną przestrzeń.

– Tak, w nową uniwersalną przestrzeń kultury medialnej, bo przecież Mickiewicz sam zuniwersalizował *Dziady* poprzez paralelę biblijną. Ale *Dziady* Rychcika były również uderzeniem w znane fobie Polaków, chociażby lęk przed obcymi, przed imigrantami. W przedstawieniu obok etatowych aktorów występowały osoby czarnoskóre, które osiadły w Polsce. Proszę zauważyć, że poznańskie *Dziady* miały premierę w roku 2014, niedługo po tragedii afrykańskich uciekinierów u wybrzeży włoskiej wyspy Lampedusa, ale – jak się po kilku latach okazuje – przygotowały nas na to, co się wydarzyło się obecnie, a mianowicie serdeczne przyjęcie w Polsce uchodźców wojennych z Ukrainy. Nie chcę wyolbrzymiać roli teatru, ale przypuszczam, że przedstawienie Rychcika i wywołane nim dyskusje w mediach przyczyniły się do rozmontowania lęku przed przybyszami zza wschodniej granicy. Solidarność ludów, jaką postulował Mickiewicz w publicystyce, urzeczywistniła się w tym roku w Polsce.

Prof. dr hab. Zbigniew Majchrowski – literaturoznawca i teatrolog, pracuje w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego. Autor książek: „Poezja jak otwarta rana”. Czytając Różewicza (1993), Gombrowicz i cień wieszcza (1995), Cella Konrada. Powracając do Mickiewicza (1998), Różewicz (2002), Mickiewicz i wiek dwudziesty (2006), Krypta Gustawa (2021).



Dwa spojrzenia na starego poetę

O ostatnich latach życia Adama Mickiewicza pisali **Krzysztof Rutkowski** w *Mickiewiczu w Stambule. Opowieść filmowa* (Fundacja Evviva L'arte) i **Wojciech Nowicki** w *Cieśninach* (Wydawnictwo Czarne). Obie wydane niedawno książki powstały niezależnie od siebie, a jednak wspólna im jest fascynacja misją poety na Wschodzie i pragnienie przywołania jego ostatnich czynów.

Krzysztof Rutkowski do życia i twórczości Adama Mickiewicza powraca w kolejnych książkach – *Mistrz. Widowisko* (1996), *Braterstwo albo śmierć. Zabijanie Mickiewicza w Kole Sprawy Bożej* (1999), *Mickiewicz w Stambule*, który powstawał przez wiele lat, ostatecznie ukazał się w 2020 roku. Rok później autor słynnych *Paryskich pasaży* i *Raptularza końca wieku* opublikował także pozycję *Bóg Mickiewicza* (żywosłowie.wydawnictwo).

BM

I

„Wojna krymska, przemieniona w krwawą wojnę europejską, toczyła się dla Sprzymierzonych coraz korzystniej i Mickiewicz oczekiwał po niej doniosłych skutków politycznych dla przyszłej Rzeczypospolitej wielu narodów, z realizmem dowódcy sztabowego i męża stanu rozważał plany kampanii wojskowej rozwijanej od strony Morza Czarnego i powstania na Ukrainie. Wśród żołnierzy Sadyka Paszy [Michała Czajkowskiego – przyp. red. „BM”] znajdowało się wielu Żydów. Mickiewicz projektował utworzenie Legionu żydowskiego, który wkroczyłby do Polski przez południową Ukrainę i przywiązywał do powstania formacji żydowskiej ogromne znaczenie. Ideę Mickiewicza z poświęceniem starał się wcielać w życie Armand Lévy. Adam Czartoryski zaproponował Mickiewiczowi wyjazd do Stambułu i liczył, że poeta skutecznie załagodzi konflikt między Czajkowskim a Zamoyskim. Poeta bardzo chciał na Wschód pojechać. Dzięki staraniom Adama Czartoryskiego rząd francuski nadał wyprawie Mickiewicza charakter misji naukowej, mającej na celu zbadanie wpływów kultury zachodniej (francuskiej) w Turcji i na Bałkanach. Mickiewicz mógł zachować służbową kwaterę w Arsenale, w którym zamieszkały dzieci i otrzymywały pensję ojca, a samemu Mickiewiczowi francuskie Ministerstwo Oświecenia przyznało pobory za wypełnianie misji wielkości 500 franków miesięcznie od 1 stycznia 1856 roku. Książę Adam Czartoryski pożyczył Adamowi 1500 franków na drogę. Poeta żył w Stambule w warunkach nędznych, prawdopodobnie sam opłacał podróż i pobyt Henryka Służalskiego. Armand Lévy, wezwany przez poetę, zgodził się na wyjazd bez wahania. Na szczęście dysponował jeszcze resztką rodzinnych pieniędzy. [...] Adam Mickiewicz wyruszył w podróż na Wschód 11 września 1855 roku po uroczystych pożegnaniach: po obiedzie w Hôtel Lambert i po uczcie w la Tour d'Argent wydanej dla niego i wyjeżdżającego razem z poetą dwudziestopięcioletniego syna księcia Adama – Władysława Czartoryskiego. Podczas podróży i w pierwszych dniach pobytu Mickiewicz traktował Władysława z sympatią, ale szybko zmienił zdanie, kiedy przekonał się, że młody książę jest tylko narzędziem w rękach Zamoyskiego. Wizyty w ambasadach Anglii i Francji w Stambule utwierdziły Mickiewicza w przekonaniu, że kwestia polska stanowi dodatkowy kłopot dla

Sprzymierzonych i jedynie na Turcję można – w pewien sposób – liczyć. Pobyt w obozie kozaków otomańskich w Burgas spowodował, że Mickiewicz został zdecydowanym zwolennikiem Michała Czajkowskiego (Sadyka Paszy) i przeciwnikiem Zamoyskiego. We Władysławie Czartoryskim postrzegł marionetkę. Mickiewicz pisał Adamowi Czartoryskiemu o swych poglądach, obserwacjach i decyzjach szczerze, jasno i bez ogródek. Pobyt Mickiewicza na Wschodzie trwał ponad dwa miesiące. Większość pobytu przechorował na układ pokarmowy, ale jednocześnie był tam szczęśliwy, prowadził intensywną działalność polityczną, uczył się tureckiego i wrócił (trochę) do pisania. Przed wyjazdem z Paryża napisał ostatni wiersz, po łacinie. Ostatni utwór prozatorski (dramat?) napisał na kilka dni (na kilkadziesiąt godzin???) przed śmiercią, po francusku: *Conversations des malades (Rozmowy chorych)*. W nocy z 25 na 26 listopada 1855 roku Mickiewicz poczuł się bardzo źle, dręczyły go objawy ostrego zatrucia pokarmowego. Następnego dnia objawy choroby nasiliły się. Adam Mickiewicz zmarł 26 listopada 1855 roku przed godziną dziewiątą wieczorem. Przez ponad miesiąc jego zabalsamowane ciało leżało w potrójnej trumnie w nędznej kwaterze. Trwały kłótnie o miejsce spoczynku: Paryż czy Stambuł. Francuskie władze obawiały się powrotu ciała Mickiewicza do Francji nie tylko z powodu podejrzeń, że zmarł na cholerę. 21 stycznia 1856 roku Adam Mickiewicz spoczął w nekropolii polskiej emigracji w Montmorency. Ciało Celiny Mickiewiczowej przeniesiono tam z Père-Lachaise. W roku 1890 zwłoki Adama Mickiewicza złożono na Wawelu”.

Krzysztof Rutkowski, Mickiewicz w Stambule. Opowieść filmowa (Fundacja Evviva L'arte), fragment

II

„Mickiewicz, były już poeta w niebieskiej czamarce z białą-czerwoną kokardą, pojawił się w Burgas niezapowiedziany, a jego przybycie na statku z polską banderą, o której założenie czterech podróżujących bez rozgłosu ambasadorowie wielkiej sprawy uprosili kapitana, ekskwiszcz dbał o narodową oprawę, życzył sobie podniosłości, choć jednocześnie przecież było mu trzeba tylko rozgrzanego pieca, kartofli, dzieci, kawy, żony spokojnej i powrotu do miejsc, gdzie nie mógł powrócić, a więc jego przybycie było jak wielki wybuch radości, zręcznie zresztą sterowanej przed dowódcę: mężczyźni skoszarowani pod namiotami walczyli nie z wrogiem, ale z tym, co stanowi istotę życia, wszami, myślą parszywą, z obozową chorobą zwaną z francuska diarią, ze zniechęceniem i nudą, i tylko liczne zajęcia pozbawione wszelkiej praktycznej użyteczności, tylko pozbawione sensu, powtarzalne czynności, często wymierzone baty utrzymywały ich w ryzach. Umęczone, spocone ciało żarło coś szybko wieczorem i waliło się spać na niewygodne wyro, prawie martwe po godzinach musztry i gonitwy po okolicznych stepach, umysł gasł szybko. Legioniści Sadyka przyjęli z zachwytem przybycie byłego wieszacza, choć pewnie, myślę teraz, chcieliby, żeby to się stało trochę inaczej, woleliby, chrząkając z dumy, czekać w porcie wyprężeni na baczność, śpiewać narodowe pieśni i wznosić pełne miłości okrzyki. Tymczasem były, niebawem martwy poeta przyplął wraz ze świtą jakby cichaczem. W Burgas członkowie legionu obserwowali, z jaką ochotą Mickiewicz uczestniczył w obozowym życiu, którego oni, prawdę mówiąc, mieli już dość, choć jednocześnie nie mieli wyjścia, było to dla nich źródło utrzymania. Takie poświęcenie i braterstwo w prostocie budziły ich oddanie, choć prawda też, że gadał trochę od rzeczy, jednak mniejsza o to, wieszacz, wiadomo, wolno mu więcej. Podziwiał manewry i musztrę, odbierał defilady jak jakiś generał albo cesarz, wygłaszając przesadne pochwały oraz okolicznościowe mowy: z niezrozumiałych powodów ludzie oczekiwali po poecie, że przy najbliższej okazji wygłosi słowo. Obserwował także uroczystości obozowe trwające aż do wieczora oraz wyścigi konne i psie; co za niskie zajęcie dla wieszacza, nawet byłego, to trochę tak, jakby namiętnie śledził opery mydlane albo rznął w gry na komputerze, i nie dość, że obserwował te charcie gonitwy, to się śmiał do rozpuku, zagrzewał bydłota krzykiem, jak człowiek z gminu, jak nieokrzesany prostak. Sam również cwałował na koniu do upadłego,

Dagerotyp pośmiertny Adama Mickiewicza wykonany w Stambule 28 listopada 1855 roku



MUZEUM LITERATURY W WARSZAWIE

uczestniczył w zorganizowanych na jego cześć polowaniach; przypominał sobie życie, do którego tęsknił całymi latami, a które w końcu zapomniał tak, jak się zapomina języka albo twarzy, aż pokrył go lepka błoną stężały pot i wielodniowy kurz, lecz, myślę, nie przejmował się brudem ani zmęczeniem. Czasem jednak skarżył się, choć tylko trochę, był bowiem niemal pewien, że to powietrze, akurat to właśnie, z okolic miasta Burgas, niewielkiej portowej dziury nad Morzem Czarnym, które wieczorami bywało przeszywające, że słońce i fizyczne zajęcia przywracają mu młodość, jakby utoczył i napił się krwi.

Kiedy zawiął wiatr, znów czuł podniecie i po prostu wiedział, miał pewność, że jak kiedyś będzie całymi nocami pił i uwodził panienki gadaniem, choć tam żadnych panien nie było, tylko stara lekarka zwana Babą, oraz że będzie bawił całe towarzystwo, godzinami recytując z pamięci wiersze własne i cudze. Czuł zapach suchych traw, ostrą woń koni, ich pot i mocz, ostry cuch baraniego tłuszczu

syczącego na węglach ogniska, czuł to i słyszał nawet z bardzo daleka. Powróciły zmysły, jak gdyby po długiej podróży czyjeś czule ręce obmyły go w czystej rzece, jakby zdarły całe to sadło, które go z wiekiem pokryło, i usunęły smutek, który się w nim nagromadził niczym kamienne złogi, broniąc dostępu światu. Skądś znów wiedział, jaka będzie pogoda następnego dnia, z samego zapachu, z wiatru, z koloru nieba, znów się śmiał z byle czego. Służalski obserwował go z zachwytem i niepokojem. Mickiewicz snuł dalekosiężne plany, chciał przystać do legionu wolnych Kozaków, on, wtedy już prawie martwy były poeta, wymęczony, napuchły pięćdziesięciosiedmioletni starzec, choć nie domyślał się wtedy jeszcze, że, jak zanotował ktoś po latach, powoli zabija go obozowe jedzenie. Zjadał wszystko ze smakiem, kiepską i tłustą przyprawioną baraninę, bigos z dzika, wprawdzie dobry, jak zapewnia świadek, lecz nie mam już okazji, by go przepytać, jednak przy tym tłusty, pieprzny i paprykowany, a na dodatek obficie

polany mocnym miejscowym winem, a przez to bardzo szkodliwy dla organizmu stojącego nad grobem starca. Zjadał bardzo kwaśny barszcz z kawałkami stęchłego salami, aż, wspomina niejaki Sawiczewski, wargi mu pobielały i uskarżał się wielokrotnie na smak; a do tego kozackie ciastka wywołujące, jak czytam ze zdumieniem, gnilne efekty, lecz co gniło, trudno zgadywać. Pił też wódkę, jak wszyscy, dla zdrowotności, na sen i żeby się wyrwać z oleistych wód, które się w nich wsączały od spodu, raz za razem, aż pewnego dnia dopadły go bóle. Został w namiocie, blady, owinięty w koce, spocony, zatruty, lekarz mu przepisał kleik i odpoczynek, biednemu ekspoecie, który po niewielu dniach runie na podłogę w podłej dziurze, swoim konstantynopolańskim mieszkanku, odziany w obesraną koszulę”.

Wojciech Nowicki, *Cieśniny*
(Wydawnictwo Czarne), rozdział *Kiedy wróciłem do Tangeru*, fragment)

Najlepsze strony muzyki

(w prenumeracie)

E-wydania

E-wydania numeru bieżącego i numerów archiwalnych, oraz prenumeratę cyfrowego wydania Ruchu Muzycznego można zamówić:

PWM/e-wydania | Virtualo | Publio
e-Kiosk | E-gazety | Nexto



Druk

Wersje papierowe bieżącego i archiwalnych numerów, oraz prenumeratę Ruchu Muzycznego można kupić w internetowej księgarni PWM.

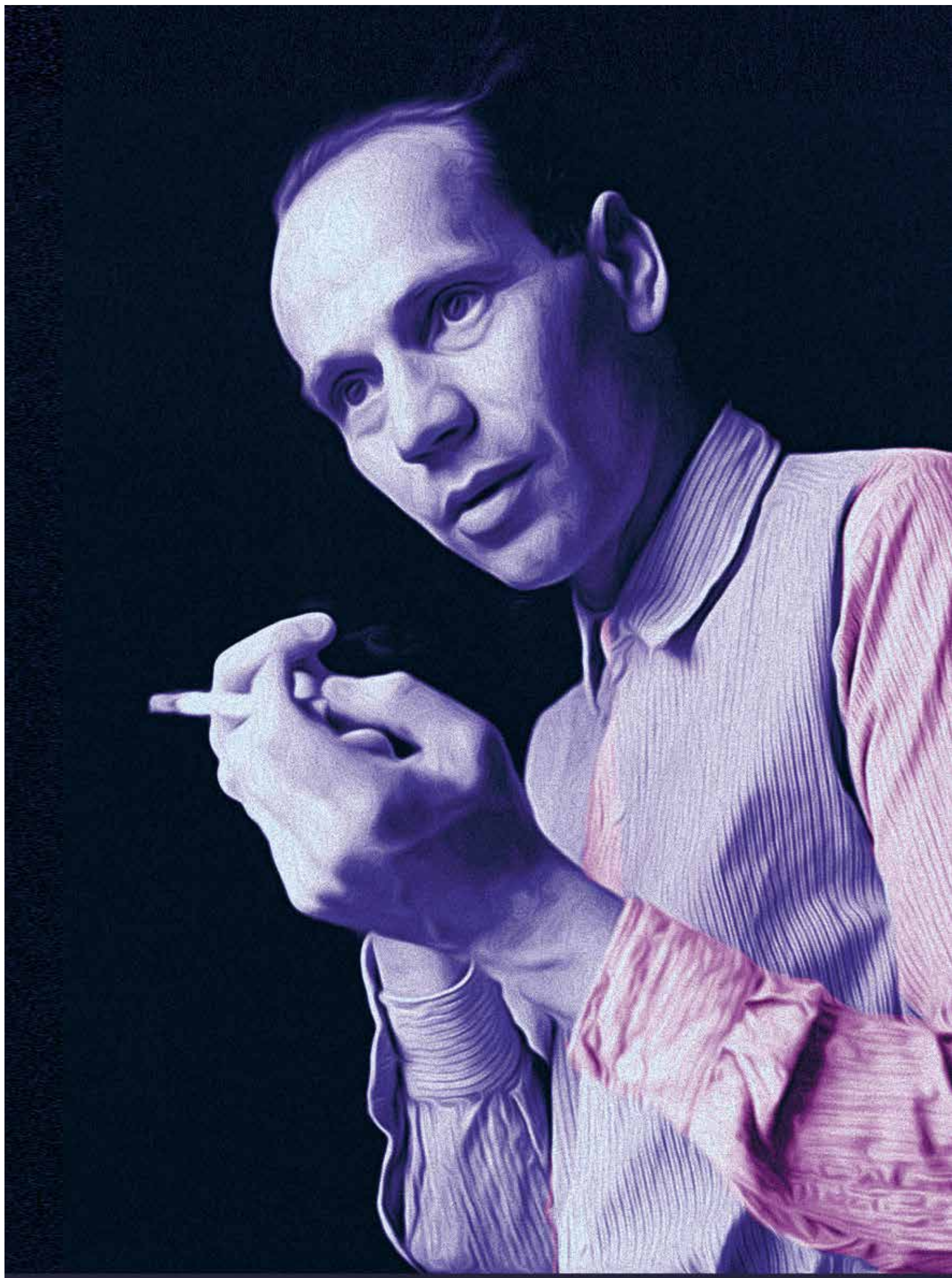




Zapraszamy
na **IV Festiwal romantycznych kompozycji**
„Elsner i jego następcy”



MECENAS KULTURY



BARTOSZ SIEMASZKIEWICZ – grafika na podstawie zdjęcia Janusza Sobolewskiego / FORUM

Udomowieni, czyli romantycy u Mirona Białoszewskiego

W mieszkaniu Mirona Białoszewskiego stał ozdobiony świecami ołtarzyk, na którym ustawiono czarno-biały portret Adama Mickiewicza. Ale poetę interesował zupełnie inny romantyzm niż ten, który wzniewał polskie wyzwolenicze wzmożenia – zwyczajny, od kuchni, anegdotyczny, domowy i plotkarski.

Dr hab. Agnieszka Karpowicz (Instytut Kultury Polskiej UW)

Wyprowadzka z pl. Dąbrowskiego, film w reżyserii Piotra Morawskiego z początku lat 2000., miał premierę 30 czerwca 2022 roku w Muzeum Woli (Oddział Muzeum Warszawy). Jest on elementem związanej z setną rocznicą urodzin Mirona Białoszewskiego wystawy *Białoszewski nieosobny. Choiński, Czachorowski, Hering, Murawska, Soliński, Stefański* i stanowi zapis rozmowy Tadeusza Sobolewskiego z Henkiem Proeme porządkującym rzeczy po wieloletnich lokatorach mieszkania przy placu Dąbrowskiego – Mironie Białoszewskim i Leszku Solińskim.

Film chwyta moment, w którym lokum – służące kiedyś za scenę Teatru Osobnego, pracownię malarską Le. So. [Leszek Soliński] i miejsce artystycznych spotkań zwanych „wtorkami” – po raz ostatni wyglądało tak, jak za czasów, gdy mieszkał tam Miron Białoszewski z partnerem. Na jednym z kadrów widać ozdobiony świecami ołtarzyk, na którym ustawiono czarno-biały portret Adama Mickiewicza. Trudno chyba o bardziej wymowny symbol stosunku Białoszewskiego do tradycji romantycznej.

Stolarz, bieliźniarka i wieszcz

Mickiewicz obecny w ten sposób u Białoszewskiego – u Białoszewskiego w domu – wydaje się prywatny, własny, codzienny, choć jednocześnie w tej codziennej przestrzeni sakralizowany, skoro zbudowano mu coś na kształt ołtarzyka. Znamienne, że opowiadając o źródłach swoich zainteresowań poezją romantyczną, Białoszewski również sięga do wspomnień o domu rodzinnym, wpisując dzieła XIX-wiecznych wieszczów w swoją autobiografię i przestrzeń mieszkania.

W jednym z pisanych pod koniec życia *Listów do Eumenid* (wśród których to Eumenid znajdowały się znane badaczki czy krytyczki literatury i tradycji romantycznej, jak Maria Janion) Białoszewski wyjaśniał:

Do 10-go roku życia mieszkałem z rodzicami, Nanką, Sabiną, mężem Nanki pijakiem i dziadkiem Walentym Białoszewskim razem – na Lesznie – w pokoju z kuchnią. Dziadek był majstrem stolarskim i miłośnikiem polskich książek. Na zrobionej przez niego etażerze stało ich dużo od dołu do góry. Stare wydania, większość z XIX wieku albo z przełomu. Po śmierci dziadka w 1938 roku w mieszkaniu na Lesznie mieszkała tylko Nanka z Michałem. W kuchni. Bo pokój wynajmowała sublokatorom. Etażerka z książkami dalej stała. Właścicielką ich była Nanka, ale mnie uważała za spadkobiercę. Mogłem sobie wziąć, co mi się chciało. Byłem skromny i nieprzyzwyczajony do posiadania. Zabrałem tylko do domu pocztowego na plac Napoleona czterotomowego zielonego Mickiewicza. Ballady Mickiewicza deklamował zawsze wobec gości synek brata dziadka, o wiele młodszego od Walentego¹.

Pierwszy kontakt z literaturą romantyczną Białoszewski przedstawia w charakterystyczny dla siebie sposób. Nie są to stawiane na piedestale Wybitne Arcydzieła Wielkich Wieszczów, które trzeba wielbić za ich wartość estetyczną czy wyrażaną w nich ideologię narodową, lecz twórczość żywo obecna, działająca, krążąca wśród ludzi „poezja czynna”, jak określał ją Krzysztof Rutkowski. To sztuka deklamowana w sytuacjach towarzyskich, funkcjonująca w obiegu domowym – słowo żywe:

Raz na placu Napoleona nocowała u nas ciocia Józia, z zawodu bieliźniarka. Kiedy jeszcze półspaliśmy w łóżku, ciocia Józia ubrana klęczała koło półki z książkami i mówiła pacierz. Pacierz się przedłużał. Zerknąłem z łóżka. Okazało się, że ciocia Józia – nadal na klęczkach – wertowała Mickiewicza, od razu go odnalazła w zasięgu ręki. To od cioci Józii znam melodię „Nie dbam, jaka spadnie kara”².

Książki dziadka spłonęły wraz z domem na Lesznie w powstaniu: *Tomy Mickiewicza na placu Napoleona albo Niemcy wyrzucili,*

¹ Miron Białoszewski, *Listy do Eumenid*, w: *Tajny dziennik*, Znak, Kraków 2012, s. 890.

² Tamże, s. 890, 891.

albo też się spaliły. Gdybym jeszcze cokolwiek z tego miał na Chłodnej (1942–44), też by się spaliło³.

Być może wydarzenia, które Białoszewski przywołuje 15 marca 1983 roku, niedługo przed śmiercią, zaważyły na tym, że poezja romantyczna, skrojona na miarę ludzkiej pamięci i głosu, tworzona dla ucha w efemerycznym medium dźwiękowym, mogła wydawać się pisarzowi najbardziej trwałą formą twórczości; czymś, co trwało na przekór nietrwałości jej materialnych nośników. O wyższości słowa mówionego nad pisanym i niechęci do druku poeta pisał przecież później wielokrotnie.

Barykady romantyzmu

Białoszewski traktuje romantyków i ich dzieła jako coś osobistego, część własnej autobiografii lub element tożsamości, również wtedy, gdy – jak wspomina w tym samym liście – kolega wyśmiewał rymy Juliusza Słowackiego, z którego książką pod pachą chodził młody autor *Pamiętnika z powstania warszawskiego*: *Znalazłem się po drugiej stronie barykady – tak nagle – z taką wielkością. Mnie też z początku dziwiły te rymy, ale miałem do Słowackiego ogromne zaufanie⁴.*

Romantyzm czynny, „w działaniu” miał też inne anegdotyczne wymiary w życiu Białoszewskiego i jego przyjaciół, stając się na przykład barykadą chroniącą podczas przesłuchań na Rakowieckiej w 1967 roku:

Pytali nas, cośmy robili w 56-ym roku w grudniu. Le. na dowód statystowania w teatrze w Krakowie zadeklamował swojemu panu kawał „Balladyny” „Wróć, panie, wróć, jak gąski jedna za drugą...” Wspólny pan Le. i Lu. pytał potem Lu., czy Le. jest normalny, na co Lu. – Normalny, tylko lubi na siebie zwracać uwagę⁵.

Teatr Osobny, w którym Białoszewski wykonywał sztuki Mickiewicza, Cypriana Kamila Norwida, Juliusza Słowackiego czy Stanisława Wyspiańskiego, pozwalał mu ucieleśniać teksty romantyzmu aż po utożsamianie się z ich twórcami:

Raz jeszcze w życiu poczułem się po drugiej stronie barykady z Mickiewiczem. Odstawiałem w 300-osobowej sali w Puławach w 1960 roku samotnie fragmenty IV części „Dziadów”, Gustawa. Ze strony widowni nie mogłem odczuć żadnej reakcji. Aż się złąkłem – za siebie

³ Tamże, s. 892.

⁴ Tamże, s. 891.

⁵ Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 14.

i Mickiewicza⁶.

Teatr ten, co istotne, działał też w prywatnym mieszkaniu poety, wieszczowie również w tym sensie bywali obecni u Białoszewskiego – u Białoszewskiego w pokoju.

Operowe intencje wieszca

Poeta Miron, pisząc o swojej roli Gustawa z IV części *Dziadów*, odwoływał się do intuicyjnej, pozaintelektualnej wiedzy o tym, jak „robiąc Gustawa”, był przekonany, że tak trzeba⁷, czuł operowe intencje wieszca, umiał je ucieleśnić. Podobnie, jak w przypadku własnych tekstów, Białoszewski deklaruje odnośnie do poezji Mickiewicza: *wiem, jak mam mówić, co krzyczyć, gdzie podśpiewać, jaki rytm. [...] Miałem niucha. Przy czym to było naprawdę prosto od Mickiewicza. W moim mniemaniu – nie mógłbym lepiej sprzedać poety. Bo – jak siebie⁸.*

O graniu dramatu wieszca w Puławach Białoszewski pisze w charakterystyczny sposób, używając liczby mnogiej: *Nie wiedziałem, czy nas nie wygwizdzą. Czyli Mickiewicza. I mnie. Ale – nie wygwizdali⁹.*

W wypowiedziach autora *Chamowa* widać autobiograficzne i pozawerbalne wyczuwanie Mickiewicza i utożsamianie się z nim poprzez jego tekst. Wieszcz staje się w ten sposób jeszcze bardziej własny i osobisty.

Pociąg, szlagier, misterium i melodramat

Według Jacka Kopcińskiego pragnienie „zaśpiewania *Dziadów*” „śpiewanie-mówienia”, „mówienia podśpiewywanego”, miało prowadzić do „usłyszenia prawdziwej melodii poezji Mickiewicza. Poeta poszukiwał jej głębokiej, melicznej i obrzędowej «pamięci»¹⁰”, która osadza się w psychofizycznych gestach i brzmieniach.

Jak dowodzi Kopciński, z Mickiewiczem i innymi romantykami łączyło Białoszewskiego zainteresowanie folklorem, liryką ludową, będące sposobem reaktywowania „społecznej funkcji sztuki «niskiej»” i jej sakralnego charakteru¹¹. Nawiązanie do romantycznej poezji jest według badacza próbą sięgnięcia przez autora *Obrotów rzeczy* do tych najgłębszych pokładów tradycji poetyckiej i pamięci zbiorowej, utrwalonej w melodii, brzmieniu i rytmie, a nie w słowach drukowanego tekstu.

Poecie chodziło nie tyle o fascynację arcydziełami literackimi, ile o meliczność poezji romantycznej,

⁶ Miron Białoszewski, *Listy do Eumenid*, s. 891.

⁷ Miron Białoszewski, *O tym Mickiewicz* jak go mówię, w: *Proza stojąca, proza lecąca*, s. 357.

⁸ Tamże, s. 356.

⁹ Tamże.

¹⁰ Jacek Kopciński, *Od ballady do oratorium. Miron Białoszewski i „Osmędeusze”*, „Pamiętnik Literacki” 1992, z. 4, s. 67.

¹¹ Tamże.

„klepańce na scenę” „rymowańce”¹², „szlagiery” z Konrada Wallenroda, które porywają i działają, zmuszają do podśpiewywania, „ćwierczamelodiowania”, pół; aż potem na całego niesporowo; rapsodycznie, przepraszam: wajdelocko¹³. Ale chodziło też o słowo mówione, któremu najbliższe do misterium „odprawianego” na głos: *Misterium to obrządek. Coś widać. A przy pisaniu nic nie widać. Stawiam znaczki, a mogę i bez, z pamięci*¹⁴.

Znamienne jednak, że ten rytm Mickiewicza Białoszewski chwycił najprecyzyjniej, jak sam opowiada, w miejscu na wskroś prozaicznym, w pustym nocnym pociągu do Otwocka, gdzie wypróbował metodę czytania *Dziadów*. Ten „pociągowy” sposób wykonywania poezji w pustym wagonie podkreślał również relację tożsamości i prywatności między aktorem-deklamatorem a romantycznymi wieszczami, którzy stają się bardziej „Białoszewscy”. Trafnie, choć złośliwie i z niechęcią odnotowywał to zjawisko Antoni Słonimski:

„«Niedawno widziałem i słyszałem w telewizji Mirona Białoszewskiego, który wygdał fragmenty Norwida, Słowackiego i Wyspiańskiego. Ponieważ Białoszewski łamie cezurę, zaciera rytm i sens wybijając przypadkowe sylaby, tekst był absolutnie niezrozumiały i wszyscy trzej poeci upodobnili się do siebie i do utworów Białoszewskiego»” – napisał Antoni Słonimski po telewizyjnej emisji fragmentów «klasycznego» programu Teatru Osobnego, w którym autor *Obrotów rzeczy* wykonywał fragmenty IV części *Dziadów* Mickiewicza, *Kordiana* Słowackiego i – wspólnie z Ludmiłą Murawską – *Wesela* Wyspiańskiego”¹⁵.

Stosunek Białoszewskiego do tekstów wieszczów wydaje się silnie afektywny, ale poeta wielokrotnie podkreślał też wartość emocjonalnych wzorców wpisanych w samą poezję romantyczną. Ulubiony bohater romantyczny pisarza, Gustaw, jest również wyrazicielem charakterystycznego dla poety stosunku do mówienia o uczuciach. Kopciński: „Przeżywać tragedię miłosną, cierpieć naprawdę, a zarazem zdawać sobie sprawę z własnej naiwności, a nawet śmieszności, wstydzić się jej i... tym bardziej eksponować – o takim uczuciu mówił Białoszewski, charakteryzując Mickiewiczowskiego bohatera”¹⁶.

Twórcom romantycznym udawało się skondensować gorączkę skrajnych uczuć w krótkich formach. *No i Mickiewiczowski gust, talent. Upchnąć w krótkie rytmy i rymy tyle hec, nastrojów, miotań w takiej zadyszce to lepsza sztuka*¹⁷.

Ta skrótowość, „upychanie” maksimum emocji i dramatycznych zdarzeń w krótkiej formie wydaje się bardzo bliskie jego koncepcji „dramatyki”, w której gęstość emocjonalna doświadczeń i wydarzeń ma być ostatecznie ściągnięta nawet do jednego zaimka, przyimka czy wykrzyknienia.

Mecheska i „łyżwy narodowe”

Białoszewski precyzyjnie oddziela swoje rozumienie poezji romantycznej od jej kulturowych interpretacji i kontynuacji: *Dźwięki jak perełki. Falszywe. Patriotyzm. [...]* *Zaczęło się mielenie strof. Rymy, ślizgi, jak na łyżwach. Narodowych. [...]* *Z niezauważania Norwida. [...]* *Na niedorozwinięciu intelektualnym. Trofea patriotyczne. Całe garnitury wypchanych orłów, skał, symboli, które przestały znaczyć na dobre. [...]* *Tu na pewno zaszło nieporozumienie*¹⁸.

Poeta odświeża tradycję romantyczną po swojemu, przywraca jej ludyczne i plebejskie źródła, czyta jako melodramaty albo kryminały (*I Słowacki lubił juchę*¹⁹) o ludzkich emocjach, a nie jako nabożnie czczone arcydzieła lub biblię narodową.

Białoszewskiego interesował zupełnie inny romantyzm niż ten, który wzniecał polskie wyzwolenie wzmoczenia – zwyczajny, od kuchni, anegdotyczny, domowy i plotkarski: *Leszek wyczytał gdzieś, że Słowacki lubił przychodzić do Celiny Mickiewiczowej, kiedy nie było Mickiewicza, pomagał jej w domowych robotach i obgadywał z nią Towiańskiego i Mickiewicza*²⁰.

Tropienie inspiracji romantycznych Białoszewskiego i tego, jak o nich opowiada, prowadzi samoistnie do dekonstruowania romantyzmu jako mitu narodowego, w jaki została zaprzęgnięta literatura wieszczów, a nawet ją dekolonizuje: *Że Kochanowski świadomie akcentował pierwsze sylaby, uprawiał tzw. akcent inicjalny nagłosowy. Że potem ten akcent w polskim języku zniszczył Mickiewicz, który zresztą pisał, myśląc o wymowie wileńskiej*²¹.

Tropienie inspiracji romantycznych Białoszewskiego prowadzi też do

odcenzuowania wielu faktów. *Ale skoro Witkowska nie dała mecheski ani Żydówi, to to jest okaleczone*²² – tak Białoszewski i jego przyjaciel Ludwik Hering komentują utajenie tożsamości Celiny, żony Mickiewicza, a zwłaszcza kwestii antysemickich w książce Mickiewicza. *Słowo i czyn* opublikowanej przez Alinę Witkowską w 1975 roku.

Białoszewski: *Bo [Celina – przyp. red.] była mecheską. Trzecie pokolenie chrzczonych frankistów. Po śmierci matki w Petersburgu zajechała do Warszawy, do dziadka na Waliców, do browaru, a on już był wtedy tylko starym Żydem. Stamtąd ona do Paryża. Mickiewicz pisze o niej „Jestem tu z tą moją bidną mecheską”. To Norwid przytacza. [...]* *Witkowska o mechesce nie dała, bo cenzura, ale mówi – Ja im jeszcze tę mecheskę wywalę! Mało tego. Ma jeszcze list Krasińskiego, gdzie Krasiński pisze o Celinie „Ta Żydowa”*²³.

Białoszewski wraz ze Stanisławem Swenem Czachorowskim, Stanisławem Prószyńskim i kilkoma innymi znajomymi już w latach 40. XX wieku w okupowanej Warszawie wiedzieli, że podczas wieczorków artystyczno-patriotycznych organizowanych w ukryciu w prywatnych mieszkaniach można grać zarówno muzykę Chopina i wystawiać sztuki romantyków na serio, jak i bawić się w parodiowanie *Balladyny* Słowackiego. Te dwa porządki nie muszą być ze sobą sprzeczne, a strącanie dzieł z piedestału zupełnie romantyzmowi nie szkodzi, wręcz przeciwnie.

W 2022 roku, w stulecie urodzin Mirona Białoszewskiego i jednocześnie romantyzmu, sposób, w jaki poezję i dramat wieszczów postrzegał autor *Obrotów rzeczy*, wydaje się wciąż niedowartościowany, a przecież ciekawszy, bardziej współczesny i żywszy niż koturnowe odczytania. **BM**

Dr hab. Agnieszka Karpowicz – literaturoznawczyni, kulturoznawczyni, członkini zespołu Pracowni Studiów Miejskich, współpracowniczka Ośrodka Badań nad Awangardą (Uniwersytet Jagielloński), wiceprezesa Fundacji im. Mirona Białoszewskiego.

O matce Celiny Szymanowskiej, Marii Szymanowskiej, pianistce i kompozytorce piszemy w dalszej części numeru.

¹² Miron Białoszewski, *Takie coś, jak natchnienie, istnieje*, w: *Proza stojąca, proza leżąca*, PIW, Warszawa 2015, s. 378.

¹³ Miron Białoszewski, *O tym Mickiewicz jak go mówię*, zss. 367.

¹⁴ Miron Białoszewski, *Chamowo*, PIW, Warszawa 2008, s. 149.

¹⁵ Maciej Byliniak, *Wiersze idą do słuchu*, <http://www.dwutygodnik.com/artukul/3003-wiersze-ida-do-sluchu.html>, 18 VII 2022).

¹⁶ Jacek Kopciński, *Od ballady do oratorium...*, s. 89.

¹⁷ Miron Białoszewski, *[O Liliach Mickiewicza]*, w: *Proza stojąca, proza leżąca*, s. 337.

¹⁸ Miron Białoszewski, *O tym Mickiewicz jak go mówię*, s. 361.

¹⁹ Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 397.

²⁰ Tamże, s. 672.

²¹ Tamże, s. 672.

²² Miron Białoszewski, *Tajny dziennik*, s. 392.

²³ Tamże. W przypisie 456. redaktorzy podają pełną treść fragmentu listu Krasińskiego: „Mickiewicz się ożenił z Żydówką Szymanowską. Teraz o Syjonie coś napisze. Że te Żydy muszą zawsze w Polsce wszystko zagarnąć pod siebie” Z. Krasiński, *Listy do Konstantego Gaszyńskiego*, oprac. i wstęp Zbigniew Sudolski, Warszawa 1971”.

Europejskie Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego

penderecki-center.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego


MAŁOPOLSKA



Stowarzyszenie Akademia
imienia Krzysztofa Pendereckiego
Międzynarodowe Centrum Muzyki


GRUPA
azoty

VOLVO
WADOWSCY

Upiorne sytuacje z Mickiewiczem

– Dzisiejsza epoka jest najbardziej synkretyczna w dziejach świata. Da się w tym tygłu odnaleźć prawie każdy nurt z przeszłości, w tym bardzo dużo wątków romantycznych. Gdy słyszę sztuczna inteligencja, od razu przychodzi mi na myśl Frankenstein – mówi poeta i pisarz **Grzegorz Uzdąński**.

Anna S. Dębowska: Skąd wziął pan pomysł, aby w powieści *Wypiór* przedstawić Adama Mickiewicza jako upiora zamieszkującego kątem u pary trzydziestolatków „tuż przy Zbawicielu”?

Grzegorz Uzdąński: – Najbardziej płytki powód jest taki, że bardzo lubię Mickiewicza oraz bardzo lubię wampiry i słowiańskie upiory. A w twórczości Mickiewicza temat upiorów jest niezwykle żywy. Pojawiają się wielokrotnie w *Dziadach*, w II części tego dramatu znajdziemy nawet cały wiersz zatytułowany *Upiór*. Andrzej Towiański, twórca sekty Koło Sprawy Bożej, do której przez pewien czas należał Mickiewicz, podczas awantury z poetą nazwał go wampirem.

Przypomnę, że między panami, którzy obaj mieli potężne ego, na pewnym etapie współpracy doszło do starć o przywództwo, a w rezultacie do rozłamu.

Z kolei Łukasz Kozak w książce *Upiór. Historia naturalna* przywołuje autentyczną historię popartą wypisami z krakowskiej prasy z końca XIX wieku – gdy Mickiewicz już leżał pochowany na Wawelu, okoliczni chłopcy skarżyli się, że wylazi z trumny i broi. Wampiryczność temu poecie wciąż towarzyszy. A i w swoich wykładach w Collège de France dużo mówił o upiorach na Słowiańszczyźnie.

I ta upiorna postać jest panu jakoś bliska?

– Najbardziej ze wszystkich romantyków. Na nim się wychowałem, czytałem tak dużo

jego wierszy i tak często, że fragmenty wielu z nich znam na pamięć.

Spodobało mi się rzucenie Mickiewicza we współczesność i połączenie ze sobą różnych rzeczy z jego biografii i naszej rzeczywistości. I dlatego narrator w książce mówi ułożonym przeze mnie trzynastozgłoskowcem. To pastisz, ale w zamierzeniu też coś więcej niż tylko zabawa literacka – to efekt mojej fascynacji twórcą *Pana Tadeusza*.

Zabawne, że umieścił pan mistrza Adama w mieszkaniu z parą młodych ludzi, z którą zaczyna tworzyć *ménage à trois*. Prawdziwy Mickiewicz w pewnym momencie też był w takim układzie.

– Był w nim on, jego żona Celina i Ksawera Deybel, która mieszkała z Mickiewiczami pod jednym dachem jako guwernantka ich dzieci, a równocześnie prawdopodobnie sama miała co najmniej jedno dziecko z poetą. I to była upiorna sytuacja, bo Celina o tym wszystkim wiedziała, więc można sobie tylko wyobrazić, jak cała trójka musiała się z sobą męczyć. Do tego nawiązuję w książce, to jest jakby lustrzane powtórzenie tamtej historycznej sytuacji.

Nawiązuje pan też do stambulskiego epizodu z życia Mickiewicza, kiedy zajął się organizowaniem Legionu Polskiego. Skąd pomysł, aby trumna Mickiewicza zabijała?

– Z prawdy historycznej wziąłem to, że zwłoki poety włożono do podwójnej trumny [Krzysztof Rutkowski w *Mickiewicz*

w *Stambule* pisze o trzech trumnach – przyp. red.] z obawy, że umarł na cholera, a potem były jeszcze problemy z przewożeniem tego pakunku, bo był duży, poza tym faktycznie przewieziono go ze Stambułu do Francji na parowcu „Eufrat”. Natomiast cała historia, że on z tej trumny jako upiór wylazł i zabijał ludzi, to już mój pomysł, przy czym jest w tym również mocne odniesienie do *Drakuli* Brama Stokera i morskiej podróży leżącego w trumnie wampira do Anglii.

Jest coś, co panu w romantyzmie polskim nie pasuje?

– Nie sądzę na przykład, aby przedstawiony w IV części *Dziadów* model miłości przeżywanej przez Gustawa był dziś pożytecznym wzorcem. Jest to toksyczna wizja, w której człowiek upaja się odrzuceniem, równocześnie ubóstwia obiekt swoich uczuć i nim gardzi, co się wiąże z mizoginią, a w efekcie chce się zabić i upaja się wizją własnej śmierci z miłości. Trzeba jednak zauważyć, że samoświadomość, którą widać w wersach *Dziadów*, nie pozwala na takie jednoznaczne oceny. Gustaw sam przecież mówi, że jest ofiarą romantycznych lektur, „książek zbójcekich”, „Goethego zna w oryginale”, więc z jednej strony Mickiewicz reprodukuje ten fatalny schemat, ale z drugiej – dystansuje się od niego i pokazuje jego szkodliwość.

Chodziłem kiedyś na seminaria Agaty Bielik-Robson, która bardzo ciekawie pisała o romantyzmie angielskim – że nie był to prosty sentyment i nostalgia za magicznym światem gotyckiej przeszłości. Wiedzieli, że

taki powrót nie jest możliwy, a jeśli nawet – to w bardzo zapośredniczony sposób, jako powrót do niemożliwego. Więc do treści *Dziadów* czasem mogę mieć zastrzeżenia, choć wcale niejednoznaczne, ale z drugiej strony uważam, że nie ma w polskiej literaturze lepszych fraz poetyckich niż u Mickiewicza – bo posłuchajmy: „I jedna tylko nade mną wisi gwiazdka wschodnia / którą wtenczas widziałem / którą widzę co dnia”. Jaki to absolutnie wspaniały fragment, a jest tam takich mnóstwo!

Co pana zdaniem romantyzm znaczy dziś dla młodych ludzi? Czy im w ogóle coś jeszcze mówi czy jest już tylko martwą literą?

– Nie czuję się ekspertem, socjologiem, badaczem tematu, niczego tutaj nie jestem pewien. Mogę rzucić tylko parę luźnych myśli. Chyba większość z nas znajomość z romantyzmem zawiera w szkole. Nie zawsze jest to udane spotkanie. Mam poczucie, że często różne dzieła są czytane w szkole o wiele za wcześniej i za szybko, kiedy uczniowie są za młodzi i nie mogą się przegryźć przez archaiczny język z początku XIX wieku, wobec czego pozostaje w nich przekonanie, że to wielkie nudziarstwo.

I z każdą dekadą będzie im coraz trudniej przebić się przez język dawnej poezji, bo polski zmienił się drastycznie, spłynął się i zbrzydł. Internet sprawił, że odbieramy teksty literalnie, nie rozumiejąc, co to ironia i metafora.

– Kiedy czytałem Mickiewicza w podstawówce, a jestem rocznik 1979, to wydawało mi się to potwornie nudne, np. *Pan Tadeusz*. A teraz jestem nim zachwycony, tak bardzo jest to wciągająca, zabawna i ze swadą opowiedziana historia. Może zbyt często romantyzm podawany jest w szkołach w jednolitym paradygmacie patriotyczno-zaborowo-bohatersko-martyrologicznym. Jednak cenne jest to, że ludzie mają w szkole kontakt z tymi dziełami, niezależnie od tego, ile później zostanie im w głowie. Dlatego nie jestem zwolennikiem usuwania romantyków z lektur szkolnych. Romantyczne treści niekiedy rymują się z tym, czym żyjemy teraz.

W jaki sposób?

– Tu znów uprzedzam, że to będzie duże uproszczenie, ale widzę pewne analogie. Żyjemy w mocno odczarowanym świecie, w którym nauka odgrywa dominującą rolę. Ale przy tym ogromnie popularne są wszelkie irracjonalne nurty, rozmaite formy

duchowości, ruchy szamanistyczne, New Age i inne tego typu zjawiska.

To mi przypomina – z uwzględnieniem wszystkich proporcji – napięcie, które istniało między oświeceniem a romantyzmem. Co nie znaczy, że musimy od razu odwoływać się do tekstów z tamtej epoki, aby zrozumieć, co się z nami dzieje. Wiek XXI ma własne teksty i własne narzędzia.

TikTok, gry komputerowe, seriale, sztuczną inteligencję?

– Tak, ale proszę zauważyć, że sztuczna inteligencja jest w pewnym sensie głęboko osadzona w romantycznym widzeniu świata. Od razu przychodzi mi na myśl Frankenstein z powieści Mary Shelley. Wydaje mi się, że romantyzm był jedną z pierwszych epok, która tak mocno odwoływała się do wiary, że człowiek może być stwórcą czegoś nowego, a w dodatku to, co stworzył, może z czasem zyskać autonomię i się zbuntować. To bardzo pasuje do idei sztucznej inteligencji, naszego triumfu, że została przez człowieka zaprogramowana, i naszych obaw, że nas zniszczy. To projekt łatwo dający się wpisać w romantyczne ramy. Wątek, w którym sztuczna inteligencja zaczyna nabierać samoświadomości i zastanawiać się nad sobą i swoją tożsamością, jest obecny w serialu *Westworld* na HBO Max. Mamy tam robota czelakowskiego, który jest używany jako zabawka w parku rozrywki dla osób chcących się bawić w Dziki Zachód. I ten robot, zorientowawszy się, że ma autonomię, łamie rozkazy i zabija grupę ludzi, a później analizuje swój czyn. To jest czysto romantyczne ustawienie sceny. O tym Byron mógłby napisać monolog. Albo Mickiewicz.

Jesteśmy podszyci romantyzmem?

– Coś w tym jest. Bo weźmy z kolei TikToka i inne media społecznościowe. Romantyzm bardzo mocno pompował „ja” artysty, więc spojrzmy na *social media* jak na erupcję aktywności twórczej, a także pewnego narcyzmu, widać w nich romantyczny gest. Myślę, że Słowacki czy Mickiewicz ze swoim dużym ego i zacięciem polemicznym byłiby bardzo aktywni w mediach społecznościowych.

Kiedyś „ja” to była wybitna jednostka, a teraz każdy może nagle stać się wzorem dla innych i być czym wziąć „rząd dusz”.

– Ale co to jest jednostka wybitna?

Taka, która potrafi napisać *Pana Tadeusza* czy *Anhellego*.

– Owszem, taka jednostka jest wybitna. Ale dlaczego doceniamy znakomite osiągnięcia tylko w pewnych dziedzinach,

a w innych nie? Kiedyś istnieli twórcy sztuki i publiczność. Wraz z powszechnym dostępem do internetu nastąpiła demokratyzacja sztuki – każdy i każda bez względu na status materialny, kapitał kulturowy i kompetencje może dziś uprawiać sztukę, która może być bardzo dobra lub bardzo zła, i chwalić się nią wszem wobec, co w pewnym sensie można połączyć z romantyzmem i jego zapatrzeniem się w tradycję ludową. Mickiewicza *Ballady i romanse* krytykowano za plebejskość. Nie chcę przez to wszystko powiedzieć, że przeżywamy nawrót epoki romantyzmu. Mam poczucie, że dzisiejsza epoka jest najbardziej synkretyczna w dziejach świata, jest mieszaniną tak wielu prądów, iż da się w tym tyglu odnaleźć prawie każdy nurt z przeszłości.

Czy w utworach Mickiewicza lub Słowackiego 20- lub 30-latek może znaleźć coś dla siebie?

– Mogę odpowiedzieć tylko z własnej perspektywy 40-latka. Obca mi jest idea rzucania się na bagnety i umierania na nich, ale z drugiej strony, gdy oglądam w filmie *Avengers* scenę, w której bohater idzie na śmierć, to się wzruszam (choć wiem, że on zwykle jest nieśmiertelny i w następnym odcinku wróci). Ostatecznie odnajduję więc w sobie tę emocję, o której piszą Słowacki z Mickiewiczem. Gdy widzę scenę z *Avengers: Endgame*, w której samotny Kapitan Ameryka idzie sam przeciwko gigantycznemu wojsku Thanosa, mam jednocześnie przed oczami *Redutę Ordona* i „Winkelrieda narodów” z *Kordiana* Słowackiego (choć z drugiej strony bardzo nie lubię takich wizji). Natomiast – zostawiając już ten temat – jest całe mnóstwo wierszy, w których Mickiewicz, Słowacki czy Norwid mówią coś, co do mnie trafia i mnie wzrusza, a potem ze mną zostaje. Więc myślę, że między poezją z wieku XIX i czytelnikiem żyjącym w wieku XXI coś zawsze jeszcze może zaiskrzyć. **BM**

Grzegorz Uzdanski – pisarz, poeta, doktor filozofii (na Uniwersytecie Warszawskim obronił pracę o płynności pojęć u Martina Heideggera), autor strony facebookowej z pastiszami *Nowe wiersze sławnych poetów*, powieści obyczajowej *Wakacje* i napisanego częściowo trzynastozgłoskowcem *Wypiora* (o Adamie Mickiewiczach żyjącym we współczesnej Warszawie). Występuje w stołecznym Resorcie Komedii i Klancyku, śpiewa w zespole Ryby.

Wieszcz upiorem?

Adam Mickiewicz zmarł 26 listopada 1855 roku w Stambule podczas misji tworzenia Legionu Polskiego, który miał wesprzeć siły sprzymierzone przeciwko Rosji w wojnie krymskiej. Zabalsamowane zwłoki poety przewieziono do Francji i pochowano – zgodnie z jego wolą – u boku żony Celiny na podparyskim cmentarzu Montmorency. Drugi pogrzeb Mickiewicza odbył się 4 lipca 1890 roku w Krakowie, kiedy przywiezione z Francji zwłoki złożono w krypcie na Wawelu. I wtedy lud z podkrakowskich wsi zaczął szemrać, że Mickiewicz jest upiorem, który sprowadzi na Małopolskę plagi i inne nieszczęścia.

O tym niezwykłym epizodzie w pośmiertnych dziejach wieszca pisze Łukasz Kozak w książce *Upiór. Historia naturalna* (Fundacja Evviva L'arte, Warszawa 2021).

Kozak cytuje list Franciszka Wójcika, późniejszego posła PSL, który zauważył to zjawisko, skierowany do krakowskiego dwutygodnika „Polski Lud”.

„Ponieważ w tym roku [1891 – przyp. red.], nieomal bez przerwy deszcze padają, przeto ludność wiejska przypisuje to sprowadzeniu zwłok Adama Mickiewicza do Krakowa. Tłumacząc sobie w ten sposób, jakoby Adam Mickiewicz był jakimś planetnikiem, co chmury prowadzi [planetnik w ludowych wierzeniach kontroluje pogodę, sprowadza lub powstrzymuje burzę i grad – przyp. red. „BM”].

Ktoś opowiadał, że gdzie pierwiej leżał Mickiewicz, to tam wciąż deszcze były. Dlatego też idzie z ust, że panowie i księża wezmą go z zamku z Krakowa i puszcza Wisłą za wodą”. Łukasz Kozak wyjaśnia, że lud krakowski uważał Mickiewicza jednoznacznie za upiора. „Sprowadzanie klęsk żywiołowych przypisywano pogrzebanym upiorom, samobójcom, czarownicom i czarownikom. [...] Przypadki ekshumacji i okaleczania ciał domniemanych upiorów oskarżanych o sprowadzanie niepogody parokrotnie odnotowywała prasa, nawet w XX w. Z kolei sugerowany przez chłopów sposób pozbycia się Mickiewicza z Wawelu, czyli «puszczenie go z Wisłą», był dla ludu nieobcy” – pisze Kozak i cytuje wypowiedź członka rady gminnej w Tyńcu zanotowaną w 1897 roku przez etnografa Seweryna Udziela: „Gospodarz narzekał na zbyt duże opady tego roku, mówiąc: «Downiej, to nie były u nas takie mokre lata, jak teraz. Mokre lata rozpoczęły się dopiero od czasu, jak Mickiewicza z Francji do nas sprowadzili. Dopóki był we Francji, to we Francji były lata mokre, a teraz we Francji są suche, a u nas mokre, bo Mickiewicz był planetnikiem»”.

Minęły dwa lata, a sprawa nadal była żywa, o czym świadczy artykuł z krakowskiego „Czasu”, również cytowany przez Łukasza Kozaka w książce *Upiór*: „To, czego Mickiewicz pragnął tak gorąco, by mógł zajrzeć pod strzechy, spełniło się,

ale w jakże dziwnej formie: planetnika sprowadzającego deszcze i burze!”. Na to zareagował sam etnograf Udziela, wysyłając do gazety zanotowaną cztery lata wcześniej [w 1895 roku – przyp. red. „BM”] wypowiedź starej wójtowej z podkrakowskiej wsi Przewóz: „Myśli pon, że Mićkiewicz leży na zomku? Aha, leży! Tak wszyscy mówią i panowie świecą mu lampki. Ale jego tam nima. Jak go pochowali na zomku, tak wstają w nocy i łomą świce na ontorzach, tłuk się, psu! wszystko. Księża, cóż nie robić, roz w nocy wyjęni go z trumny i puścili Wisłą. Tak, tak, panie, onego tam nima w trumnie. A locego on się tłuk po nocy? Bo miał w sobie złego ducha. Przecie to on pono wiersami godo! A może to taki człowiek być dobry? Cy to jo godom wiersami, abo chto we wsi? To już taki zły duch godo! bez niego”.

Pod koniec rozdziału *Nieśmiertelny Wieszcz* Łukasz Kozak puentuje: „Zapisane przez Jana Karłowicza [etnograf, muzykolog, językoznawca – przyp. red. „BM”] znaczenie słowa «wieszcz»: «człowiek, który po śmierci ma zostać upiorem», wypełniło się – przynajmniej w wierzeniach galicyjskich chłopów”. **BM**

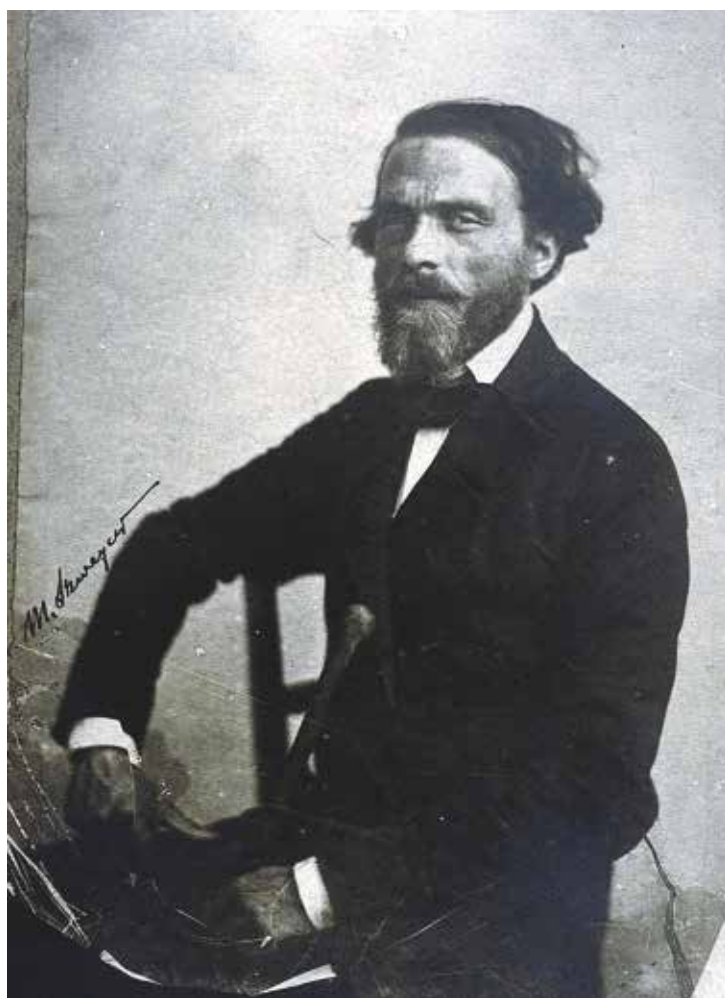


BARTOSZ SIEMASZKIEWICZ

Czesław Niemen i Norwida wstrząsający rapsod



CC



CC

W 1978 roku Czesław Niemen zrealizował swój cel – wydał album *Idée fixe* w całości poświęcony twórczości Cypriana Kamila Norwida. Romantyczny poeta stał się jego przewodnikiem duchowym.

Anna S. Dębowska

„Żle zawsze i wszędzie / Ta nie czarna się przędzie” – śpiewał w 1997 roku Maciej Maleńczuk na ostatnim albumie zespołu Homo Twist zatytułowanym *Moniti Revan*. Tekstem piosenki *Norwid* są słowa tego poety z wiersza *Moja piosnka*. Na tej samej płycie – obok *Mojej piosnki* i poezji Emily Dickinson w przekładzie Maleńczuka – znalazł się także *Bema pamięci żałobny rapsod*, wiersz Cypriana Kamila Norwida z muzyką Czesława Niemena, pierwszy przebój tego wokalisty osnuty wokół poezji romantycznej.

To, że Maleńczuk i jego hołdujący muzycznej psychodelii zespół sięgnęli po ten właśnie utwór, nie powinno dziwić – Maleńczuk nieraz deklarował podziw i szacunek dla sztuki wokalne Czesława Niemena. A to właśnie on od końca lat 60. XX wieku wykorzystywał poezję Norwida: najpierw nagrał *Bema pamięci żałobny rapsod*, a w 1978 roku

wydał album *Idée fixe* w całości poświęcony Norwidowi – po tym, jak przez wiele lat nosił się z zamiarem wydania takiej płyty. W wywiadach podkreślał, że ma szczególny sentyment do poety, którego słowa głęboko zapadły mu w serce i poruszyły wrażliwość do tego stopnia, że gruntownie poznał całą jego twórczość. Czerpał z niej pomysły na teksty kolejnych piosenek wykonywanych w najlepszym okresie kariery – w latach 70.: *Italiam! Italiam!*, *Marionetki*, *Moja piosenka*, *Bema pamięci żałobny rapsod*, *Daj mi wstążkę błękitną*, *Larwa*, *Moja ojczyzna*. Podkreślał, że znajomość poezji Norwida zawdzięczał Wojciechowi Młynarskiemu, który na spotkanie z wokalistą przyniósł tomik jego wierszy i wskazał stronę z wierszem *Bema pamięci żałobny rapsod*, mówiąc: „Skomponuj coś do tego, myślę, że to jest coś dla ciebie”. I tak się zaczęło. Sięgał także po słowa Adama Mickiewicza (*Dobranoc*) czy Adama Asnyka (*Jednego serca tak mało*).

W 2014 roku scenarzysta i reżyser Krzysztof Magowski nakręcił pełnometrażowy dokument o Czesławie Niemenie *Sen o Warszawie*, gdzie muzycznym motywem przewodnim jest ta właśnie piosenka Niemena ze słowami Marka Gaszyńskiego i z refrenem *Warszawski świt*. Magowski miał już w dorobku filmy dokumentalne o Juliuszu Słowackim i Adamie Mickiewiczu (w którym narratorem był Krzysztof Rutkowski, pisarz i znawca twórczości autora *Pana Tadeusza*). Nic więc dziwnego, że zrealizował dokument o muzyku-poecie, wyjątkowym zjawisku artystycznym, jakim był Czesław Niemen, którego drobne zbiegi okoliczności w życiorysie połączyły z romantykami – choć to prawda, że tylko „naskórkowo”.

Urodził się jako Czesław Juliusz Wydrzycki we wsi Stare Wasiliszki położonej w pobliżu miasta Nowogródek, w którym niemal 150 lat wcześniej przyszedł na świat Adam Mickiewicz (niektóre źródła jako miejsce urodzin poety podają wieś Zaosie, również położoną w ówczesnym województwie nowogródzkim).

Marek Gaszyński mówi w filmie Magowskiego, że Czesław Wydrzycki około 1963 roku odnalazł swój styl – odległy od rocka, choć nadal mający za podstawę grę gitarową, wokalnie oparty na wschodnim, „melizmatycznym” zaśpiewie, który uwydatniał walory charakterystycznego głosu piosenkarza. Wtedy też zaczął on komponować własne piosenki, m.in. *Czy mnie jeszcze pamiętasz?*. Gdy z grupą Niebiesko-Czarni dostał zaproszenie do Paryża, postanowił zmienić nazwisko na bardziej przystępne dla cudzoziemców – koledzy z zespołu podsunęli mu „Niemen” na cześć rzeki płynącej przez jego rodzinne strony. *Sen o Warszawie* ukazał się na płycie w 1979 roku. A 12 lat wcześniej z zespołem Akwarele nagrał jeszcze inny wielki przebój *Dziwny jest ten świat*. „Jak każdy młody człowiek, byłem wciąż zdziwiony, że może być jakaś niesprawiedliwość. To jest takie naiwne myślenie wszystkich młodych ludzi, zresztą piękne myślenie, moim zdaniem. I tak powstała ta piosenka” – mówił Niemen w 1995 roku.

Czesław Niemen długo krążył wokół romantyków. Napisał muzykę do *Dziadów* Mickiewicza w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, a wcześniej jego wokaliza znalazła się na ścieżce dźwiękowej filmu Andrzeja Wajdy *Wesele*, gdzie śpiewał z offu partię Chochola: „Miałeś chamie złoty róg, miałeś chamie czapkę z piór”. Wypiański to już wprawdzie nie romantyzm, lecz Młoda Polska, jednak na początku XX wieku artysta chętnie odnosił się do bardzo żywej wówczas tradycji romantycznej Mickiewicza i Słowackiego – szczególnie w dramatach (*Noc listopadowa*, *Wyzwolenie*) – a w 1901 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie inscenizował prapremierę sceniczną *Dziadów* Adama Mickiewicza, pierwsze ich wystawienie w 70 lat po powstaniu dzieła.

BM

Festiwal Kultury Polskiej w Pekinie 2022

Elżbieta
Penderecka
zaprasza



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury i Dziedzictwa
Narodowego



MECEBAS



PARTNER GŁÓWNY



brother
at your side

www.beethoven.org.pl

„Niepewna kobieta” w muzycznym świecie

O polskich kompozytorkach dziewiętnastowiecznych

To Maria Szymanowska wprowadziła do historii muzyki polskiej gatunek etiudy. Jej także zawdzięczamy pierwsze pojawienie się w rodzimej muzyce nokturnu. O jej etiudach Robert Schumann pisał: „Słyszeliśmy, że wirtuozka ta bywa często nazywana Fieldem wśród kobiet, a wnioskuje z niniejszych etiud, coś może być na rzeczy”.

Dr Kamila Stępień-Kutera

1.
Choć pierwsze ruchy emancypacyjne kobiet zaczęły działać już pod koniec XVIII wieku, proces przyznania im praw równych mężczyznom postępował, jak wiemy, powoli – a i to w niejednym tempie, zależnie od dziedziny. Kobiety pragnące wkroczyć do zmaskulinizowanego świata twórczości muzycznej w XIX stuleciu musiały pokonywać liczne przeszkody – niezwykle silne było w społeczeństwie przekonanie, że kobieta stworzona jest do upiększania męskiego świata. Aspirujące kompozytorki nie miały dostępu do profesjonalnej edukacji muzycznej prowadzonej w konserwatoriach, zderzały się ze stereotypami przypisującymi im nieumiejętność tworzenia wielkich, syntetycznych form – a tylko takie predestynowały kompozytora do osiągnięcia rangi wielkiego twórcy i geniusza.

W efekcie w pierwszej połowie XIX wieku w Europie było niezwykle mało kobiet uprawiających muzykę zawodowo na niwie publicznej.

2.

Niemal paradoksalne mogłoby się na pierwszy rzut oka zdawać zatem to, że choć nie miały widoków na specjalistyczne wykształcenie w zakresie muzyki, to właśnie kobiety (te wywodzące się z klas wyższych, niekiedy też średnich), nie mężczyźni, w zasadzie obowiązkowo uczyły się gry na fortepianie. Charakterystyczna dla owego stanu rzeczy jest choćby wypowiedź dziennikarza paryskiej gazety „Le Pianiste” z 1835 roku: „Fortepian jest dziś równie popularny, co śpiew, a dzieje się tak dlatego, że jedno i drugie jest wyłączną specjalnością kobiet”.

W połowie XIX stulecia na fortepianie grała jedna piąta paryżanek, a liczba instrumentów w stolicy Francji wynosiła ok. 60 tysięcy. Skąd zatem owe bariery uniemożliwiające lub co najmniej utrudniające potencjalnym kompozytorkom, a nawet pragnącym koncertować publicznie pianistkom realizację zamierzeń? Światło na to zagadnienie rzuca fragment tekstu znakomitego francuskiego krytyka muzycznego Henriego Blancharda, który notował w 1847 roku: „Gra na fortepianie stała się tak niezbędna dla harmonii społecznej, jak uprawa ziemniaka dla istnienia ludzkości. Fortepian sprzyja spotkaniom między ludźmi, gościnności, łagodnym kontaktom, wszelkiego rodzaju związkom, a nawet inicjatywom matrymonialnym. A kiedy nasi młodzi mężczyźni z wielką pewnością siebie powiadają przyjaciółom, że ożenili się z dochodem dwunastu czy piętnastu tysięcy franków, mogą przynajmniej dodać: «Mój drogi, moja żona gra na fortepianie jak anioł»”.

Otóż to: kobiece muzykowanie dozwolone czy wręcz wymagane było w zaciszach domostw i z nimi je kojarzono. Stało się elementem utrwalonego w minionych wiekach wizerunku kobiety jako strażniczki ogniska domowego zapewniającej rodzinie harmonijne funkcjonowanie, również w zakresie zaspokajania – wyłącznie prywatnych! – potrzeb kulturalnych.

3.

W podzielonej w tamtym czasie przez zaborców Polsce rola kobiet była tylko nieco ważniejsza niż w wielu innych krajach europejskich: zadaniem Polek było też bowiem wychowywanie dzieci w duchu patriotyzmu, podtrzymywanie tożsamości narodowej – w ramach dążenia do tego celu akceptowalne społecznie było komponowanie przez nie muzyki do pieśni. Szczególnie dobrym przykładem takiego przedsięwzięcia było wydanie *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza – jak powiadano: biblii polskiej młodzieży – z muzyką autorstwa grupy kompozytorów i kompozytorek. Dziewiętnastowieczny historyk Warszawy Kazimierz Władysław Wójcicki zapisał, że „melodie dostarczyły: Cecylia Beydale, hrabina Chodkiewiczowa, F.[ranciszka] Kochanowska, panna Konstancja Narbuttówna, panna Salomea Paris, Laura Potocka, pani Szymanowska, słynna fortepianistka, a matka żony Mickiewicza; księżna Maria z Czartoryskich Würtemberska [...] i Zofia z Czartoryskich ordynatowa Zamoyska”.

Z tego grona jedyną, która pozostawiła po sobie inne publikowane i znane dziś kompozycje, była Maria Szymanowska. Pozostałe – nawet jeśli wiadomo, jak w przypadku Salomei Paris, że napisała więcej dzieł, prezentując je do tego publicznie – w historii muzyki zapisały się jako autorki jednego dzieła.



*Muzyka unosi się na anielskich skrzydłach,
Splatają się miliony dźwięków,
Aby przeniknąć człowieka na wskroś,
Aby przepelnić go wiecznym pięknem:
Oko jest zaćmione i wypełnione wyższą tęsknotą
Boskiej mocy tonów i łez.*

Johann Wolfgang Goethe, *Pojednanie* (dla Marii Szymanowskiej)

Poza pieśniami muzykalne damy miały też przyzwolenie na pisanie miniatur tanecznych – polonezów czy walców – ewentualnie utworów lirycznych, jak nokturny. Czyniły to jednak przede wszystkim, podkreślmy, na użytek domowy; wychodzące spod ich piór utwory traktowane były utylitarnie, w konsekwencji zaś nie oceniano ich w kategoriach wartości artystycznej. Skojarzenia z kobiecością niemal zdyskwalifikowały niektóre gatunki muzyczne – tak stało się choćby w przypadku nokturnu: to na podstawie takich asocjacji niektórzy z nadgorliwych dziewiętnastowiecznych krytyków oskarżali Fryderyka Chopina o zniewieściałość.

4.
Deprecjonowanie twórczości kobiet kompozytorek dobrze widoczne jest na

przykładzie Tekli Bądarzewskiej. Jak zauważa znakomita badaczka epoki romantyzmu Maja Trochimczyk, popularność utworu autorstwa kobiety w zasadzie pogarszała tylko całą sytuację – autorka takiej kompozycji poddawana była swoistemu ostracyzmowi, ośmieszana i odrzucana. **Tekla Bądarzewska-Baranowska**, pisze Trochimczyk, „nie została zapomniana przez historyków; przeciwnie: została okryta niesławą. W wieku lat 18 młoda Tekla popełniła niewybaczalny grzech: napisała popularny utwór muzyczny, tytułując go *Modlitwą dziewicy* i posłała go w świat w celu zepsucia gustów mas. Wrogość historyków muzyki w stosunku do tej sentymentalnej i czarującej miniatury, stworzonej, by podkreślić piękno, talenty muzyczne i pobożność dziewcząt pianistek,

pracujących dla umilenia czasu rodzinom i ewentualnym konkurentom, obejmuje wpisy w najważniejszych opracowaniach źródłowych. Miniatura Bądarzewskiej, z jej długotrwałą i uniwersalną popularnością (ponad 80 wydań na całym świecie, nawet w Australii), została natychmiastowo odrzucona jako sztandarowy przykład «muzycznego kiczu»”.

„*Modlitwa dziewicy* – konkluduje badaczka – postrzegana jest jako tani substytut prawdziwych muzycznych wartości; jednak porównana z niektórymi miniaturami Feliksa Mendelssohna, Edwarda Griega lub Piotra Czajkowskiego nie wydaje się odstawać jako znacząco gorsza”.

Działalność kompozytorska wymagała zatem samozaparcia i odwagi – onieśmiałane przez męskie środowisko twórców kompozytorki stawiały czoła nie tylko krytyce przychodzącej z zewnątrz, lecz także własnym wątpliwościom. Klara Schumann należąca, zdawałoby się, do uprzywilejowanej grupy tych, których artystyczną aktywność akceptowano, notowała w swoim dzienniku w roku 1839: „Ongiś myślałam, że mam talent twórczy, ale zmieniłam na ten temat zdanie; kobieta [*ein Frauenzimmer*] nie powinna mieć ambicji kompozytorskich; żadnej się to dotąd nie udało, więc czy ja się do tego nadaję? Byłoby to aroganckie. Mój ojciec namawiał mnie do tego w dawnych czasach, lecz szybko zmieniłam zdanie na ten temat. Oby Robert zawsze mógł tworzyć; to uczyni mnie szczęśliwą”.

Choć słynęła jako niezrównana pianistka, a jej utwory były publikowane i grane, kilka lat później ponownie dręczyła się, pisząc o swym *Triu fortepianowym*: „Nie ma większej przyjemności, aniżeli skomponowanie czegoś i potem usłyszenie tego utworu. W *Triu* jest kilka ładnych pasażów i sądzę, że jest dość dobrze zrobione w formie, choć oczywiście pozostaje dziełem kobiety [*Frauenzimmerarbeit*], zawsze pozbawionym siły i – gdzieniegdzie – inwencji”.

5.
Nazwisk polskich kompozytorek romantycznych – poza wspomnianymi już autorkami oprawy muzycznej do *Śpiewów historycznych* – zachowało się co najmniej kilkanaście. Ich dorobek jednak w większości zaginął, a jego zachowane ułamki pozostają właściwie nieznane.

Znajdowała się wśród nich **Filipina z Szymanowskich Brzezińska**, szwagierka Marii Szymanowskiej, uczennica Johna Fielda, autorka prostych sentymentalnych pieśni religijnych oraz muzyki organowej i fortepianowej – z jej kompozycji znamy dziś około dwudziestu, część z nich opublikowały oficyny Kaufmanna czy Bułakowskiego, pozostałe ukazywały się nakładem autorki.

Interesującą postacią była **Jadwiga z Brzowskich Méjean** tworząca pod pseudonimem Jadwiga Jagiełło, córka popularnego zwłaszcza w środowisku Wielkiej Emigracji w Paryżu kompozytora Józefa Brzowskiego i jego uczennica. Koncertowała jako pianistka w Europie i Ameryce, przez trzy lata kierowała Instytutem Muzyki w Nowym Orleanie, gdzie poślubiła konsula francuskiego hrabiego Eugéne’a Méjeana; po rychłym rozwodzie wróciła do Europy, by w Paryżu poświęcić się występom i działalności pedagogicznej. Cały jej dorobek kompozytorski, z wyjątkiem jednego fortepianowego kontredansa wydanego przez Sennewalda, Klukowskiego i Spiessa w latach 40. XIX wieku, zaginął.

Niewiele lepszy los spotkał twórczość **Julii z Brzozowskich Niewiarowskiej**. Pianistka i kompozytorka wraz z mężem, pisarzem i dziennikarzem Aleksandrem Niewiarowskim, członkiem Cyganerii warszawskiej, znanym z ironicznego, czasem złośliwego poczucia humoru, prowadziła salon w Warszawie. Od lat 60. do 90. XIX stulecia kilka jej kompozycji, w tym mazurek, polonez i walc na fortepian oraz pieśń *Szatan* do słów Włodzimierza Wolskiego, autora librett do *Halki* i *Hrabiny* Stanisława Moniuszki, ukazało się drukiem u Friedlanda, Sennewalda i nakładem Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego.

Według niektórych źródeł z epoki Polką z pochodzenia, urodzoną we Lwowie, była **Julia Baroni-Cavalcabò** (po mężu von Webenau), wychowanka Franza Xavera Mozarta, syna Wolfganga Amadeusza. Była niezwykle błyskotliwą pianistką i prawdziwie utalentowaną kompozytorką. Robert Schumann nie tylko zadedykował jej swoją *Humoreskę* op. 20, ale dał też bardzo dobre recenzje kilku jej utworów. *Kaprys* op. 12 pochwalił za żywołość, świeżość i fachowość, w *Fantazji* op. 25 (jemu dedykowanej) dostrzegł szczególną oryginalność, podkreślając, że brak w niej w zasadzie słabych punktów. Julia Baroni-Cavalcabò jednak życie spędziła poza

ziemią polskimi i dziś w encyklopediach muzycznych klasyfikowana jest jako artystka niemiecka.

Autorką nie tylko miniatur, lecz także oper, była **Julia Grodzicka-Rzewuska**, krakowska śpiewaczka i kompozytorka. Choć wiemy, że napisała opery komiczne *Obiad z Magdusią*, *Malwina* i *Ernest* oraz *Małżonek wszystkich kobiet*, to dostępne nam są jedynie jej dwa romanse na dwa głosy z akompaniamentem fortepianu.

O sukcesie można mówić w przypadku **Ludmiły Jeske-Choińskiej**, z domu Mikorskiej. Była śpiewaczką i kompozytorką wykształconą w znakomitych ośrodkach europejskich. W Wiedniu jej nauczycielką była Mathilde Marchesi, uczennica Ottona Nicolaia (autora oper i założyciela słynnej orkiestry Filharmoników Wiedeńskich) oraz Manuela Garcíi (śpiewaka i pedagoga, autora niezwykle cennych tekstów teoretycznych, którego badania ustanowiły podwaliny pod laryngoskopię; zarazem brata wybitnych śpiewaczek Marii Malibran i Pauliny Viardot). W Mediolanie i Paryżu Jeske-Choińska uczęszczała na lekcje mistrzów pedagogiki wokalne Francesca Lampertiego i Louisa Benoît Alphonse’a Réviała (prawykonawcy oper Aubera), wreszcie we Frankfurcie opiekę nad rozwojem jej talentu wokálnego sprawował Julius Stockhausen, który koncertował m.in. z Klarą Schumann i Johannesem Brahmem (brał udział w prawykonaniu Brahmsowskiego *Niemieckiego Requiem*). Nie dość jednak na tym: żyjąca w drugiej połowie XIX wieku Jeske-Choińska miała już lepszy dostęp do edukacji muzycznej niż jej poprzedniczki, dlatego w Warszawie mogła pobierać lekcje kompozycji u Gustawa Roguskiego i Zygmunta Noskowskiego, tajniki instrumentacji zgłębiała zaś pod okiem Adama Münchheimera. Wszystkie te starania nie poszły na marne – Ludmiła odnosiła sukcesy jako śpiewaczka i jako kompozytorka. Autorka m.in. dwóch operetek wystawionych w Warszawie w latach 80. i 90. XIX wieku, kompozycji fortepianowych i pieśni wydawanych przez stołeczną oficynę Gebethnera za balladę symfoniczną *Rusalka* i uwertury operowe otrzymała specjalny dyplom na Światowej Wystawie Kolumbijskiej w Chicago w 1893 roku. Została też wyróżniona rok później na wystawie w Antwerpii. Łyżka dziegciu w tej beczce miodu? Pomimo sukcesów Jeske-Choińska jest – podobnie jak inne wymienione dotychczas

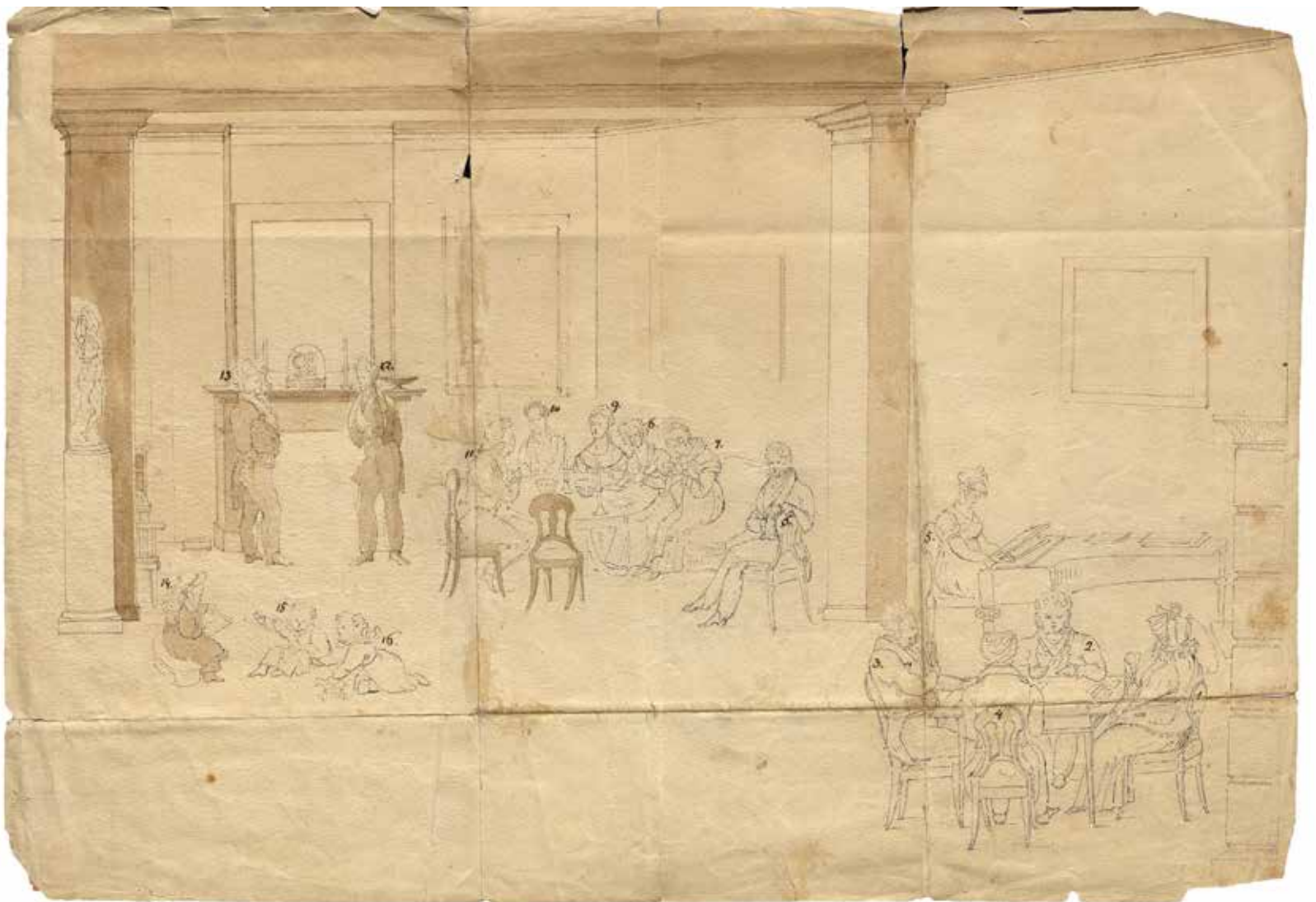
kompozytorki – zupełnie lub niemal zupełnie zapomniana.

6. Po rodzimych twórczyniach muzyki zachowały się najczęściej jedynie okrucy ich dorobku bądź nie przetrwało nic. W wypadku niektórych znamy nazwiska, ale brak nawet dokładnych dat ich życia – jak choćby w przypadku **Amelii Ogińskiej**, córki Michała Kleofasa Ogińskiego, autora poloneza *Pożegnanie ojczyzny*, czy **Natalii Parczewskiej**, której ojcem był znakomity kompozytor operowy Karol Kurpiński (jej dwa mazury op. 1 zostały dedykowane Fryderykowi Chopinowi).

Szerszemu gronu odbiorców znane jest właściwie tylko jedno nazwisko: **Marii Szymanowskiej**. Ale też jej losy wyróżniają się bardzo na tle epoki. Maria miała dziewięć lat, gdy rozpoczęła naukę gry na fortepianie, 21 – gdy po debiucie w Warszawie wyjechała do Paryża, gdzie przez pół dekady koncertowała w salonach, by w 1815 roku rozpocząć karierę profesjonalnej pianistki. W latach 20. odbyła niezliczone *tournées*, występując przed koronowanymi głowami i najwybitniejszymi muzykami swoich czasów.

W 1827 roku dała koncert w Warszawie. Sławną wówczas w całej Europie wirtuozkę (już z pierwszej podróży artystycznej na początku owego dziesięciolecia Maria donosiła zadowolona rodzicom: „Ale, ale, znawcy powiadają tu, że ja nie gram, ale deklamuję”) w stolicy Królestwa Kongresowego czczono i chwalono. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” relacjonował, że na koncercie „znajdowało się słuchaczy 1200 złożonych z dostojnych osób obecnych w stolicy i amatorów muzyki. J.Pani Szymanowska odbierała uwielbienia jej rzadkiego talentu, nad brzegiem Newy, Sekwany, Tamizy, Tybru; gdy była nieobecna w ojczyźnie, rodacy cieszyli się jej sławą, a teraz pośpieszyli ponowić oklaski sprawiedliwie należne prawdziwemu talentowi”.

W „Gazecie Polskiej” Maurycy Mochnacki pisał: „Udało się p. Szymanowskiej udoskonalić naturę swego instrumentu przez zbliżenie go do tonów skrzypców [...]. Akordy, śpiewy i pojedyncze tony połączone są w jej grze harmonijnym brzmieniem; a ciągłość całych nut, półnut i ćwierciowych, przy najrozmaitszym i stopniowo rozwijającym cieniowaniu w przejściach z najwyższego *fortissimo* do *piano*, z *piano* do *crescendo*, z *crescendo* do *decrescendo* itd. wprawia najzawołanych znawców w zdumienie.



Klementyna z Tańskich Hoffmanowa, rysunek salonu Tarczewskich w oficynie Pałacu Błękitnego Zamoyskich w Warszawie, 1824

Łudzające naśladowanie śpiewu ludzkiego posunęła P. Szymanowska w *adagio* do najwyższego stopnia”.

Jako kompozytorka Maria była najbardziej aktywna w czasie swojego stosunkowo krótkiego małżeństwa (1810–1820) ze szlachcicem Józefem Szymanowskim. To wtedy powstała większość jej pieśni oraz dzieło bodaj najważniejsze: *Vingt exercices et préludes* – w nim właśnie wprowadziła do historii muzyki polskiej gatunek etiudy. Jej także zawdzięczamy pierwsze pojawienie się w rodzimej muzyce nokturnu. I to o jej etiudach kilka lat po jej przedwczesnej śmierci pisał w 1836 roku Robert Schumann: „Dla wielu to nazwisko [Marii Szymanowskiej] łączy się z pięknym wspomnieniem. Słyszeliśmy, że wirtuozka ta bywa często nazywana Fieldem wśród kobiet, a wnioskując z niniejszych etiud, coś może być na rzeczy. [...] Należy wysoko oceniać już same przypadki, gdy kobiety grają etiudy, tym bardziej zaś takie, gdy je piszą; do tego te [konkretne etiudy] są naprawdę dobre i kształcące, mianowicie [służąc] do nauki figur, ornamentów, rytmów itd. Znać [w nich] generalnie niepewną kobietę, szczególnie w kwestii formy

i harmonii, jak również muzyczne uczucie, które chciałoby wyrazić jeszcze więcej, gdyby mogło. Inwencję i charakter określimy jednakowoż jako najbardziej znaczące spośród wszystkiego, co dotychczas powstało w muzycznym świecie kobiet, przy czym należy pamiętać, że są one pisane już dawno, dlatego wymagają docenienia za to, co [swego czasu było w nich] nowe i nadzwyczajne, a co stopniowo stało się powszechne”.

Recenzja jest pozytywna – w zamierzeniu autora wręcz pochwalna – ale świetnie ilustruje sytuację kompozytorek w męskim świecie: Szymanowska porównywana jest tylko do innych kobiet, a nie oceniana jako pełnoprawny twórca. I wśród kobiet, zdaniem Schumanna oraz – możemy być pewni – całego środowiska muzycznego, a w zasadzie zdaniem całego społeczeństwa stanowi chwalebny wyjątek. Wyjątek, dodajmy, mimo że recenzja o tym nie wspomina, potwierdzający regułę.

Choć odmienne od innych kompozytorek, zupełnie niezdolnych przedrzeć się do szerszego grona odbiorców, losy Szymanowskiej nie mogły wpłynąć na zmianę w postrzeganiu miejsca kobiet

w świecie twórczości muzycznej. Dedykujący jej wiersze Adam Mickiewicz i Johann Wolfgang Goethe zachwycali się nią niczym rajskim ptakiem, unikatowym fenomenem. Maria Szymanowska była piękna i silna psychicznie – to pozwalało jej torować sobie drogę do samodzielności i uznania. I dopiero w kolejnym stuleciu, choć bynajmniej nie od razu i nie w pełni, przestano z taką pieczołowitością separować kobietą twórczość muzyczną od męskiej. **BM**

Dr Kamila Stępień-Kutera – redaktor naczelna Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, tłumaczka, współzałożycielka i członkini komitetu redakcyjnego periodyków „Studia Chopinowskie” oraz „The Chopin Review”. Autorka artykułów naukowych i popularnonaukowych, cyklu audycji w Polskim Radiu Chopin oraz książki *Pianista. Rozmowy z Garrickiem Ohlssonem* (wyd. angielskie: *Pianist: Conversations with Garrick Ohlsson*, 2021).

Xiaomeng Zhang: baryton urodzony kameralista

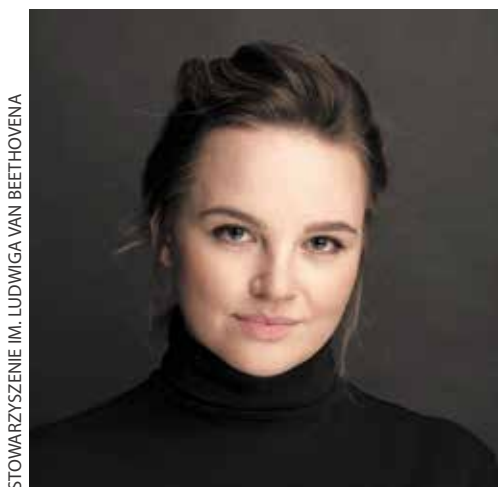
Zhang ujawnił wrażliwość artystyczną i muzykalność, pokazał też coś, co można określić mianem nieuchwytniej osobowości śpiewaka operowego – zauważa **Tomasz Pasternak**

Chiński baryton Xiaomeng Zhang 11 czerwca tego roku znalazł się w finale 11. Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki w Warszawie i otrzymał dwa wyróżnienia: Nagrodę im. Carlo Marii Giuliniego w wysokości pięciu tysięcy dolarów („za wykonanie wyrastające z głębokiego przeżycia i czerpiące z istoty człowieczeństwa”) oraz nagrodę ufundowaną przez Stowarzyszenie im. Ludwiga van Beethovena w postaci występu podczas IV Festiwalu romantycznych kompozycji „Elsner i jego następcy”. Niestety, koncert Chińczyka nie odbędzie się z przyczyn niezależnych od organizatora, w zastępstwie wystąpi Gabriela Gołaszewska-Legun (sopran), zdobywczyni Nagrody im. Marty Eggerth i Jana Kiepury dla najbardziej obiecującego polskiego głosu (dwa tysiące dolarów). Postanowiliśmy jednak przedstawić sylwetkę chińskiego artysty autorstwa Tomasza Pasternaka, który na bieżąco relacjonował w „Ruchu Muzycznym” przebieg 11. Konkursu Moniuszkowskiego.

Chińczyk zaprezentował interesujący i wyrównany poziom występów we wszystkich etapach 11. Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki. Był znakomity w dwóch pierwszych turach odbywających się z towarzyszeniem fortepianu w Salach Redutowych Teatru Wielkiego, jak również w finale z orkiestrą na dużej scenie Opery Narodowej. Zhang ujawnił wrażliwość artystyczną i muzykalność, pokazał też coś, co można określić mianem nieuchwytniej osobowości śpiewaka operowego. Poziom ostatniego etapu udowodnił, że sprawdzian taki okazał się zwycięską próbą dla 12 finalistów, nawet jeśli nie wszyscy otrzymali regulaminowe i pozaregulaminowe nagrody. Ale trzeba też przyznać, że w finale znaleźli się w większości artyści mający już doświadczenie na scenach. Wyjątkiem była jedna z najmłodszych uczestniczek, 24-letnia Ormianka Juliana Grigoryan, laureatka trzeciego w historii konkursu Grand Prix (po Władymirze Morozie w 2004 roku i Elizie Kruszczyńskiej w 2007 roku). A jest to pierwszy międzynarodowy konkurs, w którym wzięła udział. Xiaomeng Zhang wystąpił w finale jako jeden z pięciu mężczyzn i jeden z trzech barytonów obok Polaka Szymona Mechlińskiego



Xiaomeng Zhang



Gabriela Gołaszewska-Legun

(II nagroda, I w tej kategorii nie przyznano) i Amerykanina Deana Murphy'ego. Chiński baryton, choć nie znalazł się na podium, otrzymał dwa ważne laury. Nagroda im. Carlo Marii Giuliniego, legendarnego dyrygenta, przyznawana jest przez Fundację Kościuszkowską (USA) i ufundowana przez Ann Cox Zagoreos. Nagroda Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena to zaproszenie do występu podczas IV Festiwalu kompozycji romantycznych „Elsner i jego następcy”. Xiaomeng Zhang, urodzony w 1990 roku w Wenzhou w Chinach, ukończył Shanghai Conservatory of Music oraz Manhattan School of Music. Obecnie jest członkiem Studia Operowego przy Opernhaus Zürich. W sezonie 2022/2023 wystąpi m.in. w Opéra national de Paris jako Zhou Enlai w *Nixonie* w Chinach Johna Adama. Od pierwszych chwil Zhang zwracał uwagę nie tylko interesującą, ciemną

barwą głosu i sprawnością techniki, lecz także głębokim zrozumieniem gatunku pieśni. Z towarzyszeniem pianistki Joanny Laszczkowskiej wykonał w pierwszym etapie arię Hrabiego Hai *già vinta la causa* z *Wesela Figara* Wolfganga Amadeusza Mozarta oraz pieśń Ignacego Jana Paderewskiego *Le ciel est très bas* z cyklu *Dwunastu pieśni* op. 22. Imponował pewnością obycia na scenie i ciekawą interpretacją. Jako Almagiva był bardzo przekonujący, śpiewał z wykorzystaniem bardzo indywidualnego sposobu udratycznienia intonacji. Artysta jest też świetny technicznie, co udowodnił doskonałym opanowaniem koloratury. W pieśni olśniewał długą frazą, piękną interpretacją tekstu Mendèsa i bardzo kontrolowanym *forte*. Zhang z łatwością sięga górnych rejestrów, jego głos ma dość ciemną barwę, ale zarazem jest pełny blasku. Sprawia to, że artysta ma bardzo indywidualne brzmienie, niepowtarzalny wyraz i charakter. To jest właśnie ta nieuchwytna osobowość wokalna, choć może jeszcze nie w pełni rozwinięta. W etapie drugim śpiewak zaprezentował obowiązkową pieśń *An die Leier* Franza Schuberta i arię Zurga *L'orage s'est calmé* z *Poławiaczy perel* Georges'a Bizeta. Zaimponował operową brawurą, wzruszył energetycznym dramatyзмом romantycznej *Lied*. Bo zwłaszcza w Schubercie, wykorzystując różne odcienie głosu, Zhang pokazał rozległość frazy i wielką wrażliwość. Jest wspaniałym kameralistą, operującym nastrojem, wrażliwym na lirykę. Jednocześnie boi się wyjść poza strefę bezpieczeństwa, przedstawić własną interpretację. Te właśnie zastrzeżenia mogły spowodować, że dla Zhanga zabrakło miejsca na podium, mimo że doskonale sprawdził się na dużej scenie pod batutą Andriya Yurkevycha w obowiązkowej arii polskiej (Janusz z *Halki*) i światowej (śmierć Markiza Posy z *Don Carlosa*). Zhang zaprezentował właściwie wszystko, co jest w nich niezbędne: zrozumienie interpretacji, wspaniałe frazowanie i doskonale operowanie oddechem.

Recital Gabrieli Gołaszewskiej-Legun – poniedziałek, 5 września, godz. 18:30, Pałac Na Wyspie w Łazienkach Królewskich w Warszawie

Zawsze po Twojej stronie



brother.pl



Urządzenia atramentowe

Drukowanie z innowacyjnym systemem wbudowanych pojemników do napełniania tuszem. Idealne rozwiązanie dla użytkowników, którzy drukują wiele stron każdego dnia.

Urządzenia laserowe

Energooszczędne laserowe drukarki i urządzenia wielofunkcyjne firmy Brother wyróżniają się nie tylko wysoką prędkością druku i dużą ilością wydruków, ale także niewielkimi rozmiarami.



Urządzenia skanujące

W dzisiejszym cyfrowym świecie, czy to w domu, czy w pracy, digitalizacja i udostępnianie danych ma kluczowe znaczenie. Skaner bardzo ułatwia ten proces. Dokumenty można łatwo skanować, zapisywać i udostępniać, zmniejszając tym samym ilość posiadanego papieru w domu lub w pracy.

Tam, dokąd księżna

Biały Dom, Stara i Nowa Pomarańczarnia, wodozbiór, Świątynia Egipska, Świątynia Diany – znajdziesz je w Łazienkach Królewskich. Wyłaniają się nagle z zieleni, intrygują, są pełne tajemniczych historii.

Jerzy S. Majewski

Czy wiecie, że w Białym Domu mieszkały nie tylko kochanki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, ale też król Francji na uchodźstwie? A w pałacu Myślewickim przez wiele lat dochodziło do tajnych rozmów pomiędzy dyplomatami amerykańskimi i chińskimi?

Łazienka Lubomirskiego w pałacu Na Wodzie

Na całe stulecie przed zakupem Łazienek przez króla Stanisława Augusta Poniatowskiego ich właścicielem był marszałek wielki koronny Stanisław Herakliusz Lubomirski – arystokrata, udziałny książę, zarazem jedna z najbardziej świątliwych i fascynujących postaci życia intelektualnego i politycznego Rzeczypospolitej schyłku XVII stulecia. W średniowieczu teren dzisiejszych Łazienek był własnością książąt mazowieckich, później zaś, po przyłączeniu Mazowsza do Korony – królów polskich. U stóp skarpy i na jej zboczach rozciągał się królewski zwierzyniec, który Lubomirski nabył w roku 1674. Zbudował w nim usytuowaną na wyspie łazienkę oraz ermitaż, małą samotnię, w której zaszywał się z kochankami. Wraz z nieistniejącym już pawilonem Arkadia zaprojektował ją Tylman z Gameren, architekt nie byle jaki, najwybitniejszy w Polsce w dobie panowania króla Jana III. To od wspomnianej łazienki wzięła się



Muzeum Łazienki Królewskie

Amfiteatr, 1785

Łowicka uciekała od męża

nazwa parku. Jej całkiem spore relikty do dziś przetrwały w pałacu Na Wyspie, który ponad sto lat później i po przebudowie stał się niewielką, lecz wyrafinowaną artystycznie prywatną rezydencją Stanisława Augusta Poniatowskiego.

Pamiętką po Łazience Lubomirskiego jest wystrój pokoju Bachusa i pokoju kąpielowego, gdzie zachowały się między innymi holenderskie kafelki i płaskorzeźby ze scenami z *Metamorfóz Owidiusza*.

Lubomirski był w równym stopniu koneserem fizycznej miłości, jak i antyku, poezji i sztuki. Sam oddawał się pasji literackiej, o czym świadczy pokaźny katalog dzieł poetyckich, sielanek i dramatów, które pisał zarówno po polsku, jak i po łacinie. W kontekście arkadyjskiej samotni w Łazienkach warto wspomnieć jego sielankę *Ermida albo Królowna pasterska*, w której podjął się krytycznej analizy mitu arkadyjskiego, rozważając przy tym kwestię nieosiągalności szczęścia.

Ogrody – światy idealne

Minęło całe stulecie i Łazienka z otaczającymi ją gajami, stawami i polami stała się własnością Stanisława Augusta Poniatowskiego. Na jego zlecenie w latach 1766–1784 Karol Agricola, Karol Schultz i Jan Chrystian Schuch urządzili w Łazienkach wspinały krajobrazowo-geometryczny ogród królewski. Przekształcali naturę tak, jak robił to w Anglii sir William Chambers, przez wiele dekad europejska wyrocznia w dziedzinie tworzenia ogrodów. Jedne drzewa karczowano z korzeniami, inne sadzono. Wytyczano alejki, kopano kanały, tworzone rozległe polany i wznoszono niezliczone budowle ogrodowe. Osiemnastowieczne ogrody były doczesnymi rajami. Stanowiły sztuczny świat, jak wyobrażali go sobie arystokraci. Świat bliski naturze, ale jednocześnie ją poprawiający. Świat bezpieczny, w którym żyły łagodne zwierzęta i łagodni ludzie w rodzaju wieśniaków. Tych ostatnich potrafiono sprowadzać z drugiego końca Europy, wznoszono dla nich sztuczne chaty i tzw. holendernie, w których hodowali krowy. Programowo radośni nie mieli w sobie nic z żyjących w realnym świecie nędzarzy, których można było spotkać tuż za granicami tych magicznych ogrodów.

Wracając do sir Williama Chambersa – podróżował on do Chin, Indii, studiował w Paryżu, wreszcie przez pięć lat mieszkał

MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE



Pałac na Wyspie, 1793

MUZEUM ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE



Biały Dom, 1776



Sala jadalna Białego Domu w Łazienkach, stan oryginalny

w Italii, zafascynowany antycznymi ruinami i ukazującymi je w cyklopicznych rozmiarach rycinami Giovanniego Battisty Piranesiego. W latach 1757–1763 założył sentymentalne ogrody dla wdowy po księciu Kew, księżnej Walii, w których znalazło się wiele tajemniczych budowli w różnych stylach [obecnie Królewskie Ogrody Botaniczne Kew w Anglii – przyp. red.]. Opublikował też dwa dzieła dotyczące sztuki Chin, które rozeszły się po całej Europie: *Designs of Chinese Buildings, Furniture, Dresses, Machines and Utensils* (1757) i *Dissertation of Oriental Gardening* (1772). Ich egzemplarze trafiły do biblioteki króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, a stworzony przez Chambersa styl architektoniczny wywarł niemały wpływ na dwóch najważniejszych architektów projektujących przebudowę dawnej Łazienki Lubomirskiego oraz budowę pawilonów w Łazienkach: Dominika Merliniego i Jana Chrystiana Kamsetzera.

U schyłku XVIII stulecia ogrodami fascynowała się chyba cała arystokracja

europejska oraz liczni władcy. Na kontynencie pod tym względem nie miał sobie równych książę Leopold III Fryderyk Franciszek von Anhalt-Dessau. Przez kilkadziesiąt lat był władcą państwa wciśniętego między potężne Prusy i słabnącą Saksonię, maleńkiego jak znaczek pocztowy. Maleńkiego na tyle, że władca niemal w całości zamienił je w niekończący się ogród. Zjeżdżały do niego całe pielgrzymki arystokratycznych podróżników udających się na obowiązkowe *Grand Tour*, podróż życia przez Europę do Neapolu i dalej. Po ogrodach księcia Anhalt-Dessau wędrowali ze specjalnie opracowanym przewodnikiem. „W latach 1765–1766 także sam książę Fryderyk Franciszek i jego architekt odbyli podróż do Italii, gdzie poznali ambasadora brytyjskiego sir Williama Hamiltona” – pisał David Watkin w *Ilustrowanej historii architektury zachodniej*.

O tym, jak we wszystkie możliwe strony rozchodziły się wówczas inspiracje, niech świadczy fakt, że pod wpływem wulkanologicznych zainteresowań

Hamiltona książę Fryderyk Franciszek von Anhalt wzniósł w swoim ogrodzie wysoki na kilkanaście metrów sztuczny wulkan. Pływając gondolą po stawie, można było nocą obserwować bijące z niego fajerwerki. W Łazienkach Królewskich w Warszawie nie mogło więc zabraknąć chińskich pawilonów oraz antycznych budowli pełniących przy tym rozmaite funkcje – od teatru na wodzie po oranżerie, pawilony mieszkalne, nieistniejące już chińskie mostki i altany.

W Białym Domu

Pisząc o niektórych z nich, zacznijmy od Białego Domu. Jak na Warszawę stanowi on fenomen. Nigdy nie był zniszczony, przetrwał do dziś w niezmienionej postaci, a większość pomieszczeń zachowała oryginalny wystrój. Pełna uroku budowla wzniesiona według projektu Dominika Merliniego w latach 1774–1777 była pierwszą realizacją Stanisława Augusta Poniatowskiego w Łazienkach. Barokowy gust przeplata się tu z coraz modniejszym już wówczas klasycyzmem. Pierwotnie Biały Dom



Pałac Myślewicki, 1774–1779

otoczony był kanałami o brzegach spiętych mostkami. Architektura zewnętrzna jest wykwintna i delikatna, podobnie jak wnętrza, w których wiele przedmiotów stoi na tych samych miejscach od ponad 240 lat!

I tak ściany pokoju stołowego zdobią wysmakowane arabeski wymalowane w 1777 roku przez Jana Bogumiła Plerscha. Profesor Marek Kwiatkowski [w latach 1960–2008 dyrektor Muzeum Łazienki Królewskie w Warszawie – przyp. red.] przekonywał mnie, że to pierwszy w Polsce przykład zastosowania takiej groteskowej dekoracji. Z kolei w sąsiednim pokoju bawialnym stajemy oko w oko z ówczesnymi fascynacjami sztuką Chin. Pamiętajmy przy tym o podróży do Państwa Środka sir Williama Chambersa. „Chińszczyzną” interesowano się jednak już wcześniej – w pierwszej połowie XVIII wieku. Widoki miast chińskich wyobrażone są tu na tapetach. Tam, gdzie tapeta była za krótka, malarz domalował resztę widoku wprost na ścianie. Sam zwyczaj wyklejania ścian autentycznymi chińskimi tapetami

sprowadzanymi z Dalekiego Wschodu znany był wówczas w pałacach angielskich. Modę na Chiny potęgowało jeszcze przeświadczenie ludzi oświecenia, że życie mieszkańców tego kraju było bliższe natury. Natura zaś jest jednym z kluczy sztuki komponowania ogrodów i ukrytych w nich rezydencji u schyłku XVIII wieku. Wreszcie niezwykłym zabytkiem jest sypialnia Białego Domu, jedyna z czasów panowania Stanisława Augusta, jaka przetrwała w Warszawie. Zdobia ją boazerie i delikatne malowidła: współpracownik Plerscha Jan Ścisło wymalował tu motyle, strzelby myśliwskie i dzikie ptactwo. Tematyka ta nie była przypadkowa. Strzelba symbolizuje myśliwego – mężczyznę, a może kobietę? Barwny ptak to jego ofiara, która w sypialni staje się bezradna. Zobaczymy tu również łoże z czasów króla Stanisława Augusta, na jego oparciu atrybuty Amora, a nieopodal bidet. Co oglądały ściany tego pokoju? Możemy się tylko domyślać. W Białym Domu mieszkaly piękne kobiety. Ponoć morganatyczna żona Stanisława

Augusta Elżbieta Grabowska. Jeżeli tak, to spędzała z królem miłe chwile w tym właśnie pokoju. Mieszkały tu też królewskie siostry Izabela Branicka i kasztelanowa Ludwika Maria Zamoyska oraz matka księcia Józefa Poniatowskiego.

Zupełnie innym lokatorem był w 1801 roku król Francji Ludwik XVIII, brat świętego Ludwika XVI. W tym czasie Warszawa znajdowała się pod panowaniem pruskim, a Łazienki stały się własnością króla Prus. Po upadku Napoleona Ludwik XVIII miał doczekać się restauracji dynastii Burbonów i odzyskać władzę. Jednak w roku 1801 w pruskiej Warszawie był nikim, zwykłym emigrantem rezydującym na obczyźnie pod przybranym imieniem hrabiego de Lille. Biały Dom udostępnił mu – nie tak od razu – pruski gubernator Warszawy za zgodą swego króla. Ludwik rezydował tu do 1804 roku. Otaczał go dwór złożony z 60 osób. Pieniądzy brakowało, a wydatki były ogromne: pensje dla ministrów nieistniejących ministerstw, licznych dworzan, wydatki na stół, bale, jałmużny. Tymczasem Ludwik

sam żył z jałmużny, pożyczek warszawskich bankierów i hojności polskiej arystokracji. O tym, jak wyglądało życie pozbawionego splendorów wygnańca, wiemy z raportów słanych do Paryża przez napoleońskiego szpiega Gallona Boyera podającego się za kupca i literata.

Pałacyk z dachem jak pokrywka imbryka

Inną frapującą budowlą jest pałac Mysłewicki. Przez wiele dekad skrywał tajemnicę. Jego rokokowo-klasycystyczna architektura zawsze kojarzyła mi się zawsze z delikatnym chińskim wyrobem ceramicznym. Figlarnie wygięte elewacje, dachy niczym wieczka chińskich imbryków... Nieco tajemniczo brzmi nazwa pałacyku. Otóż okazuje się, że niegdyś w tym miejscu znajdowała się wioska o nazwie Mysłewice. Wewnątrz znajdziemy jeden z nielicznych zachowanych do naszych dni pokoi kąpielowych z XVIII wieku ozdobiony – a jakże! – medalionami z kąpiącymi się nimfami. Niezwykłym zabytkiem jest damska biblioteczka zaopatrzona w ponad dwieście miniaturowych książeczek oprawionych w skórę cielejącą – od nauki po romanse. Do dziś w polskich zbiorach zachowały się tylko trzy takie podróżne biblioteczki zamieniające się po złożeniu w solidne walizy i przypominające, że wiek XVIII był stuleciem kobiet, choć oczywiście tylko tych dobrze urodzonych.

W pałacyku natrafimy też na sypialnię księcia Józefa Poniatowskiego wyposażoną ongiś w sekretne drzwi. Stojące tu biedermeierowskie łóże w formie sań z około 1825 roku jest pamiątką po późniejszych właścicielach Łazienek. Jak opowiadał mi kiedyś profesor Kwiatkowski, „na tym łóżu książę Konstanty sypiał z księżną łowicką”. W latach międzywojennych pałac stał się mieszkaniem wysokich urzędników państwowych. Rezydował tu m.in. wybitny ekonomista, premier Eugeniusz Kwiatkowski oraz jedna z legend sanacyjnej Polski – Bolesław Wieniawa-Długoszowski. Z mieszkania w Łazienkach zrezygnowała za to żona Stefana Żeromskiego, uzasadniając, że na wsi mieszkać nie zamierza. Ale największa z tajemnic ma krótszą metrykę: pochodzi z drugiej połowy XX wieku. W czasach Polski Ludowej pałac oddano do dyspozycji Urzędu Rady Ministrów i był praktycznie niedostępny dla zwiedzających. Przez szereg lat toczyły się tutaj tajne rozmowy Chińczyków z Amerykanami. Po raz pierwszy doszło do nich w czasach politycznej odwilży

– w 1958 roku. Spotkanie dyplomatów było kontynuacją wcześniejszych rozmów w Genewie. Po zwycięstwie komunistów w wojnie domowej w 1949 roku USA nie utrzymywało stosunków dyplomatycznych z Chinami, rozmowy prowadzone były więc w całkowitej tajemnicy. O spotkaniach doskonale wiedzano w Moskwie, a każde z nich było poprzedzone wizytami w pałacu techników pracujących na zlecenie wywiadu i kontrwywiadu PRL. Pałac był dosłownie naszpikowany aparaturą podsłuchową. W rezultacie poza kurtuazyjnymi przywitaniem i starannie przygotowanymi oświadczeniami przedstawiciele obu stron wymieniali się zapisanymi kartkami, które następnie niszczone. Spotkania przerwano w czasach rewolucji kulturalnej w Chinach, którą w 1966 roku zainicjował Mao Zedong. Powrócono do nich, gdy w 1969 roku urząd prezydenta Stanów Zjednoczonych objął Richard Nixon. W wyniku kolejnych rozmów doszło w 1971 roku do wizyty w Chinach doradcy do spraw bezpieczeństwa narodowego USA Henry’ego Kissingera i – w nieco dłuższej perspektywie – do normalizacji stosunków pomiędzy obydwu krajami.

W stylu greckim i egipskim

Powróćmy teraz w okolice Białego Domu. Spod niego, a naprzeciwko tarasu Starej Pomarańczarni widać dziwną rotundę bez okien. To wodozbiór upodobniony w 1822 roku przez architekta Chrystiana Piotra Aignera do grobowca przy Via Appia w Rzymie. Budowla jest jednak znacznie starsza niż jej zewnętrzna powłoka – powstała w czasach Stanisława Augusta Poniatowskiego. Była niezbędnym elementem infrastruktury technicznej wielkiej rezydencji ogrodowej. Niezrealizowane projekty wodozbioru dla Łazienek to – jak ustalili ich wieloletni dyrektor profesor Kwiatkowski – jedno z pierwszych prac wybitnego architekta, jakim był wspominany już Kamsetzer. Debiutował w Łazienkach pomysłem świeczników dla Białego Domu. Być może to on zaprojektował pierwotny wodozbiór, który było dobrze widać zarówno z Białego Domu, jak i Pomarańczarni. Gdy po kongresie wiedeńskim w 1815 roku utworzono Królestwo Polskie, pobliski Belweder został przekształcony w rezydencję księcia Konstantego, namiestnika cesarskiego w Warszawie, i jego żony Joanny Grudzińskiej, księżnej łowickiej. Część Łazienek poniżej Belwederu zmieniła się

w park Belwederski, gdzie powstawały kolejne pawilony utrzymane w rozmaitych stylach: od egipskiego, przez klasycznie grecki, po gotycki.

W tym samym 1822 roku, gdy Aigner przebudowywał wodozbiór dla księżnej łowickiej, powstała Świątynia Egipska usytuowana nad wodą w mało dziś uczęszczanym zakątku dawnego parku Belwederskiego. Wzniesiono ją tuż przy wale Lubomirskiego opasującym Warszawę od XVIII stulecia. Po jej dachu biegnie parkowa alejka, czyli dawna Droga Chińska. Na szczycie wznosi się drewniany obelisk zapisany hieroglifami. Budowla jest efektem mody na sztukę starożytnego Egiptu zapoczątkowaną jeszcze w końcu poprzedniego stulecia, kiedy Napoleon niczym Juliusz Cezar wybrał się pod piramidy. Nie znalazł tam swojej Kleopatry, za to wraz z wojskiem zabrał na wyprawę uczonych.

Zupełnie inny charakter ma maleńka grecka Świątynia Diany (Sybilli) usytuowana malowniczo na skarpie, wysoko ponad stawem. Ta filigranowa budowla z kolumnadą w porządku jońskim powstała nie z charakterystycznego dla Aten marmuru pentelickiego, lecz z drewnianych belek i desek. Symbolem nowoczesności Anno Domini 1822 są tu dwa lwy (czy może lwice) leniwie spoczywające po bokach schodów wiodących na krepidomę (podstawę świątyni). Wnętrza ozdobiły zupełnie niegreckie malowidła kwiatów i owoców. Z całą pewnością w czasie spacerów po ogrodzie belwederskim księżna łowicka siadała przy posągach, być może szukając chwili wytchnienia po wybuchach gniewu swego nieobliczalnego męża.

Te kilka obiektów to tylko wybrane spośród licznych budowli wypełniających Łazienki. Każda z nich skrywa mniej lub bardziej tajemnicze historie, każda jest jak portal, przez który – podobnie jak przez bramę Łazienek – w środku dwumilionowego miasta przenosimy się w miejsce, gdzie czas płynie znacznie wolniej. **BM**

Jerzy S. Majewski – dziennikarz, publicysta, varsavianista, historyk sztuki. Autor serii książek *Warszawa nieodbudowana*. Prowadzi blog miastarytm.pl.



ODWIEDŹ STAJNIE KUBICKIEGO W NOWEJ ODSŁONIE!



Angielska specjalność:



Z dala od zgiełku miast Anglicy w wieczorowych strojach rozkładają na trawie kosze piknikowe, aby przy sałatce z łososia i kieliszku szampana cieszyć się muzyką.

Tego typu festiwale są unikatowe na skalę światową.

Dr Jacek Kornak

Życie muzyczne Anglii kształtowało się odmiennie od wielu krajów europejskich. Brak w nim etosu muzyki narodowej, sztuka nie jest postrzegana jako istotny element tożsamości narodowej, nikt nie oczekuje od niej transcendencji. Słuchanie muzyki ani nie uszlachetnia, ani nie nobilituje – dla Anglików sztuka jest rozrywką, oczekują jednak, że będzie to rozrywka wysokiej klasy.

Z tego podejścia do sztuki wywodzą się angielskie letnie festiwale operowe, które corocznie odbywają się na terenach wiejskich. Na łąkach obok pasących się owiec organizowane są przedstawienia operowe, które często szczycą się wysoką jakością artystyczną. Spora część publiczności dojeżdża z Londynu, ale letnie festiwale są też okazją do spotkań lokalnej społeczności, przedstawicieli świata biznesu i melomanów z całego kraju. W ich atmosferze czuje się coś wyjątkowego. Z dala od zgiełku miast, na łonie natury Anglicy w wieczorowych strojach rozkładają na trawie kosze piknikowe, aby przy sałatce z łososia i kieliszku szampana cieszyć się muzyką. Angielskie letnie festiwale operowe są częścią wciąż żywej lokalnej tradycji. Te, które już

działają, cieszą się dużą popularnością, a i powstają nowe. Wiele z nich tworzy elitarną atmosferę – ich zamysł można wiązać z ideą angielskich ekskluzywnych klubów, które oferowały członkom poczucie wyjątkowości. Kluby te były zamknięte i tworzyły swoiste elity. Te spośród angielskich festiwali operowych, które pozostają całkowicie w prywatnych rękach, często odbywają się w miejscach, do których trudno dojechać wyłącznie komunikacją publiczną. Bilety na spektakle to niemały wydatek (w Glyndebourne najdroższy bilet kosztuje 280 funtów), w zamian publiczność otrzymuje przedstawienia utrzymane na wysokim poziomie. W Garsington czy Glyndebourne pojawiają się więc ludzie, którzy na co dzień niekoniecznie interesują się operą, ale odwiedzają te miejsca ze względów towarzyskich lub biznesowych.

Oto lista kilku takich wydarzeń, w których kultura i natura łączą się harmonijnie ze sobą.

Glyndebourne Festival

Glyndebourne to najstarszy festiwal tego typu – zainaugurował działalność na jednym ze wzgórz East Sussex w 1934 roku. Od tego czasu konsekwentnie wytycza trendy,

OPERA NA TRAWIE

SAM STEPHENSON/GLYNDEBOURNE FESTIVAL



Festiwale operowe w Anglii co roku odbywają się na terenach wiejskich. Na zdjęciu: Glyndebourne, 2022

regularnie prezentując obok klasyki także mało znane dzieła barokowe oraz muzykę z XX i XXI wieku. W 1994 roku otwarto tutaj nowoczesny teatr operowy na 1200 miejsc. Obecnie w Glyndebourne corocznie odbywa się 120 przedstawień operowych, na które przyjeżdża około 150 tysięcy widzów. Na deskach Glyndebourne występowali Luciano Pavarotti, Gundula Janowitz, Elisabeth Schwarzkopf, Mariusz Kwiecień i – ostatnio – Jakub Józef Orliński.

Garsington Opera

W 1989 roku po raz pierwszy produkcje operowe zaprezentował publiczności festiwal Garsington Opera, który zbudował renomę na prezentacji dzieł mało znanych. Dziś w pawilonie między wzgórzami Chiltern w Buckinghamshire co roku na przełomie czerwca i lipca możemy zobaczyć pięć produkcji operowych od baroku po współczesność. Orkiestrami rezydentami festiwalu są obecnie Philharmonia Orchestra oraz The English Concert. W tym roku po raz drugi dla Garsington operę napisała Roxanna Panufnik. *Dalia*, bo tak zatytułowane jest dzieło, angażuje profesjonalnych muzyków oraz członków lokalnej społeczności.

Grange Park Opera

Pośród wzgórz Surrey nieopodal czternastowiecznego dworu z tradycyjnym angielskim ogrodem zaledwie kilka lat temu powstał nowy teatr operowy. Dziś w The Theatre in the Woods odbywa się Grange Park Opera prezentujący dzieła od XIX wieku po współczesność. Regularnie pojawiają się tutaj operowe gwiazdy takie jak Joseph Calleja, Bryn Terfel oraz Simon Keenlyside.

The Grange Festival

Natomiast w Hampshire na południu Anglii w neorenesansowym dworku odbywa się The Grange Festival. Zyskał uznanie dzięki produkcjom oper barokowych, jednak się do nich nie ogranicza: można tutaj cieszyć się też muzyką Verdiego i Pucciniego.

Longborough Festival Opera

Odbywa się w jednej z malowniczych wiosek rejonu Cotswolds. Według lokalnej legendy tutejszy kurnik został przerobiony na teatr operowy, który dziś ma reputację angielskiej stolicy Wagnera. W każdym sezonie odbywa się tutaj jedna produkcja opery niemieckiego twórcy. Choć Longborough Festival Opera posiada

ograniczony budżet, dzięki pasji i oddaniu organizatorów utrzymuje solidny poziom.

Nevill Holt Opera

Ten elitarny festiwal powstał w 2013 roku w Leicestershire z inicjatywy angielskiego multimiliardera Davida Rossa. Co roku na przełomie czerwca i lipca można tutaj zobaczyć dwie klasyczne produkcje operowe. Sam zamek Nevill Holt Hall pochodzi z XIV wieku, w ostatnich latach dzięki nowemu właścicielowi powrócił do świetności. Siedemnastowieczne stajnie zamieniono w niewielki teatr operowy. Projekt otrzymał prestiżowe nagrody architektoniczne. W pobliskich ogrodach znajduje się park rzeźby, gdzie można zobaczyć głównie rzeźby brytyjskich artystów współczesnych (Antony Gormley, Allen Jones, Marc Quinn, Nic Fiddian-Green, Conrad Shawcross, Sean Henry). **BM**

Dr Jacek Kornak – socjolog kultury, recenzent operowy w londyńskim piśmie „Cooltura”, współpracownik magazynu muzycznego „Presto”.

27. WIELKANOCNY
FESTIWAL LUDWIGA
VAN

BEET HOV EN A



WARSZAWA

**26.03–07.04
2023**



GISELLE



CHORUS OPERA



MOC PRZE ZNA CZENIA

PREMIERY



TEATR WIELKI
OPERA
NARODOWA

2022/2023

Bilety na teatr Wielki.pl

MARIA DE BUENOS AIRES



PETER GRIMES



BEETHO VEN I SZKOŁA HOLEN DERSKA



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Mecenas Teatru
Partnerzy Akademii Operowej



Sibelius

Od skrzypiec, przez symfonie, do autodestrukcji

Modernistyczny antymodernizm? Ekologiczny mistycyzm?

Ukryty panteizm? Nordycka powaga? Przeczucie *minimal music*?

Rozmaicie można interpretować twórczość Jeana Sibeliusa.

Klaudiusz Dębowski

Fiński symfonik Jean Sibelius mawiał: „Nic – ani sztuka, ani literatura, ani muzyka – nie działa na mnie tak, jak labędzie, żurawie i dzikie gęsi, ich głosy i obecność”. Oraz: „Słyszę akordy w szumie leśnych drzew i plusku fal na jeziorze”. Od zgiełku wielkich miast wołał las i samotność w ciszy. Dlatego 24 września 1904 roku wprowadził się do wiejskiego domku w pobliżu jeziora Tuusula 40 km na północ od Helsinek. Domek ów nazwał Ainola, dosłownie „dom Aino” – w nawiązaniu do imienia żony Aino Sibelius. Dla siebie potrzebował spełnienia tylko dwóch warunków: widoku na jezioro i kominka w jadalni pomalowanego na zielono.

Przeszło dwadzieścia lat później miał się tam rozegrać największy dramat, jaki może spotkać twórcę: kompletny zanik natchnienia i dożywotni kreatywny impas. Tym samym Sibelius dołączył do takich kompozytorów, jak Gioachino Rossini, Edward Elgar, Aleksander Głazunow, Sergiusz Rachmaninow, Maurice Ravel, Paul Dukas i Charles Ives, którzy na pewnym etapie życia w ogóle przestali tworzyć lub których wena stopniowo opuszczała w miarę upływu lat.

Około roku 1920 zaczęły go trapić objawy choroby alkoholowej. Pojawiły się problemy z nerwami i sercem, fizyczne wyczerpanie, jak również nasilające się ataki migreny. Tylko wino potrafiło złagodzić niekontrolowane drżenie rąk.

Zmagania z VIII Symfonią

Hucznie obchodzone sześćdziesiąte urodziny, lawina zobowiązań, kumulacja stresu i rosnąca popularność, a w konsekwencji niekończąca się seria uroczystości i zaszczytów – by wspomnieć choćby o funkcji tytularnego organisty w Wielkiej Łoży Finlandii „Suomi I” – nie mogły pozostać bez wpływu na ciągłość pracy kompozytorskiej Sibeliusa. Słynna „cisza z Järvenpää” z biegiem czasu stawała się już tylko przysłowiowa – goście, powiększające się grono znajomych, rodzina, dzieci i wnuki coraz częściej odwiedzali dom. Równocześnie z upływem lat Sibelius stawał się coraz większym perfekcjonistą, a sam proces komponowania – niesłychanie żmudny i nieznośnie pedantyczny. Każde kolejne dzieło miało być nieskazitelnym monolitem, nieprzerwanym strumieniem dźwięków bez podziału na części. Próba zbliżenia się do tego ideału była jego ostatnia, drobniawo wyczelowana VII Symfonia ukończona w 1924 roku. Dwa lata później – tuż po skomponowaniu ostatniego wielkiego dzieła, czyli poematu symfonicznego *Tapiola* – rozpoczął pracę nad VIII Symfonią. Stała się ona milczącym świadkiem rozpaczliwych,

wciąż na nowo podejmowanych prób twórczych, a także bezsilności i frustracji. Duma z dokonanych wcześniej osiągnięć szła w parze z rosnącą nienawiścią do samego siebie.

„Jeśli nie będę mógł napisać lepszej symfonii niż moja *Siódma*, to ta będzie ostatnią” – deklarował. W 1933 roku sporządził na czysto kopię pierwszej części VIII Symfonii, pozostałe były już w mniejszym lub większym stopniu naszkicowane. Po wielu latach nowa symfonia miała być gotowa, kilkakrotnie zapowiadano jej prawykonanie. Praca nad dziełem nieukończonym od ponad 15 lat, wiszącym nad Sibeliusem niczym miecz Damoklesa, stała się dla niego nieznośna. W 1945 roku tama pękła. Jego żona Aino wspominała: „W latach czterdziestych w Ainola odbyło się wielkie autodafe. Mój mąż zebrał wszystkie swoje rękopisy w koszu na pranie, po czym spalił je w kominku w naszej jadalni. Zniszczył część suity *Karelia* – widziałam później resztki wydartych stron – i wiele innych utworów. Nie mogłam na to patrzeć. Wysłałam z pokoju, dlatego nie wiem, co wrzucił do ognia. Potem Jean zrobił się spokojniejszy, zdecydowanie poprawił mu się humor”. Zdawał sobie sprawę, że należał już do minionego pokolenia. Co prawda, słuchał i studiował dzieła kompozytorów współczesnej mu awangardy muzycznej, ogromnie cenił talent Béli Bartóka i Dymitra Szostakowicza, sam jednak coraz intensywniej odczuwał samotność i wyrzucenie poza nawias. Unikał nawet rozmów na temat własnej twórczości.

„Od tej pory można traktować mnie jako – tak! – fakt dokonany. Moje życie niedługo dobiegnie końca. Nadejdą inni, którzy zepchną mnie w niepamięć. Naszym przeznaczeniem jest umierać w zapomnieniu” – narzekał. I przyznawał: „Odosobnienie i samotność doprowadzają mnie do rozpacz. Aby przetrwać, muszę mieć alkohol”.

Sibelius zamilkł na zawsze 20 września 1957 roku w wieku 91 lat. Przyczyną śmierci był wylew krwi do mózgu doznany w tym samym dniu, w którym zmarł inny fiński kompozytor Heino Kaski, i w tym samym momencie, gdy przez radio rozbrzmiewała jego ukończona kilkadziesiąt lat wcześniej V Symfonia. Świat muzyczny pogrzyżył się w żałobie. Po wielu uroczystościach kompozytor został pochowany w ogrodzie na terenie swojej posiadłości. Żona dołączyła doń po dwunastu latach – 8 czerwca 1969 roku. Miała 97 lat. W 1974 roku ich posiadłość stała się muzeum i własnością państwa.

Utwierdzony w powołaniu, zakochany w skrzypcach

Dłaczego stres, niskie poczucie wartości i idący z nimi w parze alkoholizm tak łatwo powaliły fińskiego geniusza?

Johan Julius Christian Sibelius urodził się 8 grudnia 1865 roku



8

Akseli Gallen-Kallela, *Symposium*, obraz portretujący fińską bohemę. Jean Sibelius pierwszy z prawej, Gallen-Kallela pierwszy z lewej

w szwedzkojęzycznej rodzinie w Hämeenlinna, jednym z najstarszych fińskich miast. Był drugim synem Christiana Gustava Sibeliusa i Marii Charlotty z domu Borg. W rodzinie nazywano go Janne, a po latach, szczególnie podczas pobytu za granicą, posługiwał się imieniem Jean. Ojciec – wojskowy lekarz chirurg, który zmarł, gdy Jean miał trzy lata – nie mówił po fińsku, zaś dla przyszłego najwybitniejszego kompozytora Finlandii fiński był drugim, wyuczonym językiem. Jako czterolatek wygrywał proste akordy i melodie na fortepianie. W wieku siedmiu lat zaczął pobierać lekcje fortepianu u swej ciotki Julii, która okazała się nie tylko nadzwyczaj surowa i wymagająca, lecz także stosowała kary cielesne – biła dzieci po palcach. To zniechęciło małego Jeana do fortepianu. Nigdy nie polubił tego instrumentu ani nie zdołał wczuć się w jego brzmienie. Po latach stwierdził, że fortepian w zasadzie go nie interesuje, a jednym z ograniczeń tego instrumentu jest to, że nie śpiewa.

Gdy Jean skończył 10 lat, pieczę nad jego muzyczną edukacją przejął wuj Pehr Ferdinand Sibelius. To właśnie on rozbudził w chłopcu miłość do muzyki, a w szczególności do skrzypiec. Stały się dlań ulubionym instrumentem, potrafił na nich ćwiczyć godzinami, od rana do wieczora. Rozentuzjasmowany ich brzmieniem i możliwościami technicznymi z zapalem uczył się repertuaru muzyki kameralnej, by popołudniami grać w kwartetach z sąsiadami. Z tego

okresu pochodzą jego pierwsze drobne kompozycje. Po 15 latach zdał sobie jednak sprawę, że nigdy nie będzie wirtuozem – stało się to dla niego ogromnym ciosem i rozczarowaniem. Lata zgłębiania tajników gry na skrzypcach nie poszły jednak na marne. W latach 1904–1905 powstał jego wspaniały i arcytrudny *Koncert skrzypcowy d-moll* op. 47 – jedno z najlepszych dzieł tego gatunku w literaturze muzycznej. W wieku dwudziestu lat Sibelius dostał się na wydział prawa Imperialnego Uniwersytetu Aleksandra w Helsinkach. Szybko stwierdził jednak, że jego prawdziwym powołaniem jest muzyka i w tym samym roku rozpoczął studia w Helsińskim Instytucie Muzycznym (dziś uczelnia nosi nazwę Akademia Sibeliusa). Do tej pory był praktycznie samoukiem, teraz miał przywilej pobierania lekcji kompozycji u samego Martina Wegeliusa, założyciela Instytutu i pioniera szkolnictwa muzycznego w Finlandii. Tam poznał też Ferruccio Busoniego – połączyła ich dożywotnia przyjaźń – a przede wszystkim przyszłego dyrygenta Armasa Järnefelta, z którego siostrą Aino niedługo później się ożenił.

Berlin, Wiedeń, Bayreuth

Studia muzyczne kontynuował w Berlinie (1889–1890) i Wiedniu (1890–1891). Zbyt konserwatywna i pesymistyczna atmosfera Berlina niezbyt mu odpowiadała – o wiele lepiej czuł się w austriackiej

stolicy, gdzie uczęszczał na koncerty, dużo biesiadował i poznawał ludzi. Poprosił listownie także o spotkanie z Johannesem Brahmem – ten jednak nie odpowiedział. Na domiar złego Sibelius, wychodząc z jednego z koncertów, publicznie pochwalił twórczość symfoniczną Antona Brucknera, nazywając go największym żyjącym kompozytorem. Miał pecha – usłyszeli to zwolennicy Brahmsa, którzy go agresywnie zaatakowali, następnie dotkliwie pobili. Nieświadomy głębokiego i mocno spolaryzowanego konfliktu między wagnerzystami a brahmsistami młody Fin wrócił do domu mocno poturbowany. Paradoksalnie, to właśnie kosmopolityczny Wiedeń rozbudził w nim wielkie uczucia patriotyczne. Na podstawie fińskiej epopei *Kullervo* powstały wówczas *En saga*, *Vårsång* i *Karelia*.

W 1894 roku Sibelius przeżył szok artystyczny – udał się do Bayreuth, by wysłuchać *Parsifala* oraz *Tristana i Izoldy*. Będąc pod wrażeniem Wagnerowskich dramatów operowych, próbował sił w operze *Veneen luominen* (*Budowa statku*). Nie została ona ukończona, jednak Sibelius wykorzystał jej muzyczny materiał w suicie *Lemminkäinen*. Już wiedział, że nie będzie mu dane zostać kompozytorem operowym. Przygodę z tym gatunkiem zakończył w 1896 roku, komponując jednoaktowe dzieło sceniczne *Jungfrun i tornet*. Nieskończenie lepiej miał wypowiedzieć się w poematach symfonicznych, kantatach, a przede wszystkim – symfoniach.

Urodzony symfonik

Po napisaniu chóralnej *Aténarnes sång* (1898) i poematu *Finlandia* (1900) został bohaterem narodowym. Jednak to rok 1899 stanowił punkt zwrotny w jego twórczości i początek 25-letniej kariery jako uznanego symfonika, a także kompozytora znanego na całym świecie – Sibelius ukończył wtedy *I Symfonię*. Jest ona napisana w duchu romantyzmu, wyczuwa się w niej klimat muzyki Piotra Czajkowskiego i Aleksandra Borodina – ciepło, melancholię, liryzm, patos i pewien dramatyzm. W codzie pierwszej części pojawia się aluzja do *IX Symfonii* Beethovena (część pierwsza), scherzo zaś ma charakter brucknerowski.

Dwa lata później Sibelius rozpoczął pracę nad *II Symfonią*, prawykonaną 8 marca 1902 roku. Uznana zarówno przez publiczność, jak i krytyków (znakomite recenzje!) za arcydzieło przyniosła mu jeszcze większy rozgłos. To jedna z najbardziej popularnych symfonii tego kompozytora, przez fińskich melomanów nazwana „narodowo-wyzwoleńczą”. Mimo iż jest utrzymana jeszcze w tradycyjnej konwencji symfonii romantycznych, można już zauważyć pewne „odstępstwa” od klasycznej formy allegro sonatowego – granice między ekspozycją, przetworzeniem a repryzą powoli ulegają zatarciu. Rok 1903 to pasmo nieustannych przyjęć, wystawny tryb życia i swoiste odreagowywanie napięć. Nieuchronnie na wizerunku kompozytora zaczęły pojawiać się „skazy” – szampan, wino, homary w najdroższych restauracjach i rosnące długi nie pozostały niezauważone przez zazdrosnych złośliwców. Najlepszą bronią artysty w tego rodzaju wypadkach jest ciągłość twórcza. Genialny koncert skrzypcowy i poruszająca muzyka sceniczna do sztuki Arvida Järnefelta *Kuolema*, w której znajdziemy słynny *Valse triste*, zamykają usta nawet najbardziej zjadliwym krytykom.



Pierwsze kryzysy

Rok 1907 obfitował w wiele istotnych wydarzeń, które miały wpływ na późniejsze lata życia kompozytora. To niezwykle inspirujące spotkanie z Gustavem Mahlerem, dramatyczna diagnoza lekarska (domniemanie raka krtani i potrzeba natychmiastowej operacji), konieczność porzucenia nieuregulowanego trybu życia, pogorszenie się stanu zdrowia żony, lecz również – mimo tylu nawarstwiających się problemów – ukończenie *III Symfonii*. W tym dziele twórca zbliżył się jeszcze bardziej do muzycznego ideału, a jego indywidualny styl coraz bardziej się krystalizował. Nastąpiła zmiana klimatu wewnętrznego na o wiele bardziej pogodny i zrównoważony, a mniej dramatyczny i ekspansywny. Może dlatego *III Symfonia* przez wielu została nazwana „klasyczną” bądź nawet „ekologiczną”.

Tak jak w wypadku poprzedniczki, jej odbiór był pozytywny, a niektórzy krytycy uznali ją za nowatorską, wręcz rewolucyjną.

Spotkanie ze śmiercią

Stąd nastąpiło powolne zsuwanie się po równi pochyłej. Stan zdrowia kompozytora się pogarszał. Pierwsza operacja gardła nie przyniosła spodziewanych efektów, konieczne było udanie się do Berlina do najbardziej cenionych ówczesnie specjalistów. Mimo obaw chirurgów podolali trudom zadania – operacja przebiegła pomyślnie, guz krtani usunięto. Kompozytor wstrząśnięty bliskim spotkaniem ze śmiercią postanowił rzucić picie i palenie, poprawiły się też jego relacje z żoną. Świadectwem wszystkich tych losowych zmagani stały się kolejna symfonia i poemat *Luonnotar* na sopran i orkiestrę.

IV Symfonia jest wyjątkowa, nad wyraz introwertyczna i jedyna w swoim rodzaju. To niezwykle opowieść, podróż w głąb siebie samego, poszukiwanie prawdziwego „ja”. „Krzyk milczenia”, „wyznanie wiary czynione na różnych etapach życia”, „przyjemność w melancholii” czy „radość w mroku” to tylko niektóre z wielu przypisywanych jej określeń. Uderza jej niekonwencjonalna, a przy tym doskonała architektura, przejrzystość, surowość i oszczędność środków, celowa niestabilność tonalna, oryginalna instrumentacja. Zdumiewa mistrzostwo warsztatu kompozytorskiego. Na jednym interwale – kwarcie zwiększonej – budowane są nie tylko poszczególne akordy, lecz także bez mała cały tematyczny rozwój. Poszczególne procesy linearnego rozwoju ustępują zasadzie powtarzalności, dogłębnej i drobiazgowej transformacji jednej komórki dźwiękowej – po czym wszystko się nagle urywa. Ukończona w 1911 roku *Czwarta* została przyjęta z mieszanymi uczuciami. Zdezorientowani krytycy oraz milcząca i niczego nierozumiejąca publiczność to tylko niektóre z symptomów ogólnej konsternacji. Dopiero po latach doceniono jej prawdziwą wartość. Dziś przez wielu jest uważana za najlepszą i najbardziej nowatorską symfonię artysty.

Symfonie – rdzeń twórczości

W 1915 roku Sibelius ukończył *V Symfonię*, którą osobiście dyrygował 8 grudnia tegoż roku – w dniu swoich pięćdziesiątych urodzin. Niedługo potem zaczął ją gruntownie przerabiać, w związku z tym powstały jej dwie kolejne wersje – z roku 1916 i 1919. Symfonia ta odzwierciedla kolejne etapy pracy kompozytora w kształtowaniu własnej, nad wyraz indywidualnej formy sonatowej.

Zwracają uwagę jej znakomita symetria, ewolucyjność, powtórzeniowe progresje, rotacyjne przenikanie się tematów, jak również – w porównaniu z poprzednimi dziełami fińskiego twórcy – bogata kolorystyka. Widok szesnastu lejących łabędzi stał się inspiracją do skomponowania końcowych fragmentów finału.

Jeśli utrzymaną w skali doryckiej VI Symfonię, wykonaną premierowo w 1923 roku, można nazwać „czystą wodą źródłaną”, „ukrytą energią w nostalgii” czy „magiczną mgłą”, to ostatnia ukończona symfonia – *Siódma* – wprowadza słuchacza w nastrój refleksji, rezygnacji i przygnębienia, jakby w ponure uczucie nieuniknioności i nieosiągalności. Jest w zasadzie jednoczęściowa (w pierwotnej wersji miała być fantazją symfoniczną), choć można wyodrębnić trzy następujące po sobie bezpośrednio części: powolne otwarcie, scherzo i rondo. Kilka tematów powtarza się na przestrzeni całego dzieła, dzięki czemu tworzy ono spójną całość.

Siedem symfonii Jeana Sibeliusa stanowi rdzeń całej jego twórczości. Była to długa wędrówka, ciągła ewolucja artystyczna, a przede wszystkim nieustanna walka o kształtowanie własnego języka muzycznego oraz oryginalnego i niepowtarzalnego sposobu ekspresji. **BM**



Klaus Mäkelä i symfonie Sibeliusa na płytach

Wiosną 2022 roku wytwórnia fonograficzna Decca wydała komplet siedmiu symfonii Jeana Sibeliusa w nagraniu Oslo Philharmonic pod dyktando Klausa Mäkelä. Do cyklu symfonii dołączono także poemat symfoniczny „Tapiola” op. 112 oraz trzy ostatnie fragmenty muzyki symfonicznej, jakie wyszły spod pióra kompozytora – być może, choć niekoniecznie fragment jego „VIII Symfonii”.

Wydanie symfonii Sibeliusa pod batutą Klausa Mäkelä jest znakomite. Ten fiński dyrygent i wiolonczelista z Helsinek, rocznik 1996, uważany jest dziś za najbardziej obiecujący talent dyrygencki ostatnich lat. Trudno nazwać go wschodzącą gwiazdą – on już jest gwiazdą w wieku zaledwie 26 lat. Obecnie jest szefem muzycznym Oslo Philharmonic, Orchestre de Paris (kontrakt na pięć sezonów artystycznych), a także – od czerwca 2022 roku – artystycznym partnerem Royal Concertgebouw Orchestra w Amsterdamie z zapewnioną perspektywą objęcia funkcji szefa tej znakomitej orkiestry w sezonie 2027/2028 na pięć następnych lat.

MUSICAL BRIDGES FESTIVAL ISRAEL-POLAND 2022



www.beethoven.org.pl



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury, Dziedzictwa
Narodowego i Sportu
pochodzących z funduszu
promocji kultury



dwójka
POLSKIE RADIO

MECENAS



PARTNER GŁÓWNY



brother
at your side



Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

BEETHOVEN
MAGAZINE

Prezydent Herbert Hoover

Amerykański ambasador polskich spraw



W latach dwudziestych XX wieku nazywany przez Amerykanów „czarodziejem gospodarczym”, w kolejnej dekadzie jako gospodarz Białego Domu mierzył się z ogromną falą bezrobocia, bankructw i niewyobrażalnym zubożeniem społeczeństwa.

O Herbercie Hooverze pisze **dr Andrzej Giza**.

Był wybitnym politykiem, inżynierem i działaczem społecznym z oddaniem wspierającym ofiary I wojny światowej. W okresie międzywojennym Polacy z wdzięczności za jego pomoc dedykowali mu skwer położony przy Krakowskim Przedmieściu w Warszawie, na którym w 1922 roku stanęła rzeźba Xawerego Dunikowskiego nazwana pomnikiem Wdzięczności Ameryce.

Od pucybuta do milionera

Herbert Hoover urodził się 10 sierpnia 1874 roku w biednej rodzinie niemieckich emigrantów w miasteczku West Branch w stanie Iowa leżącym w międzyrzeczu Missisipi i Missouri. Jego ojciec był kowalem, matka – pastorką. Od najmłodszych lat rodzice wpajali przyszłemu prezydentowi Stanów Zjednoczonych bardzo restrykcyjne wymogi moralne i wartości, jakimi kierowali się kwakrzy, ortodoksyjni w formule wiary członkowie protestanckiej wspólnoty wyznaniowej. Hoover został jednym z pierwszych absolwentów założonego w 1891 roku Uniwersytetu Stanforda, na którym w roku 1895 otrzymał dyplom z geologii. Był studentem niezwykle zaangażowanym w życie uczelni, animatorem wielu przedsięwzięć, wśród których znalazła się m.in. organizacja recitalu pianistycznego Ignacego Jana Paderewskiego. Grono pedagogiczne uczelni – liczące kilkunastu akademików – bardzo wysoko ceniło erudycję i osobowość absolwenta. Wielu profesorów osobiście angażowało się w pomoc w pierwszych krokach Hoovera na „dorosłym” rynku pracy.

Ambitny młodzieniec, znający od dziecka wartość pieniądza, nie bał się wyzwań, gdy przyjmował posadę górnik w kopalniach złota w Grass City i San Francisco. Te doświadczenia w dalszej karierze przyszłego prezydenta USA okazały się bezcenne. W wieku dwudziestu trzech lat dzięki

protekcji swoich akademickich mentorów Hoover zdobył posadę eksperta w firmie wydobywczej Bewick, Moreing & Co. z siedzibą w Londynie. Błyskotliwy, ambitny i pracowity oddawał się bez reszty pracy konsultancko-badawczej w Australii, Europie i Chinach. Wykorzystał fatalną sytuację gospodarczą Państwa Środka tuż po wybuchu powstania bokserów (1899), powszechny sprzeciw Chińczyków wobec cesarza i postępującą kolonizację ekonomiczną tego państwa, by przejąć dla swojego brytyjskiego pracodawcy pakiet większościowy udziałów w firmie Chinese Engineering and Mining Company. W pierwszej dekadzie XX wieku Hoover zyskał rozgłos jako wybitny biznesmen i ekspert z zakresu eksploatacji złóż naturalnych, a jego status społeczny i zdobyty majątek wywindowały go na pozycję międzynarodowego lidera opinii.

American Relief Administration

Chcąc wykorzystać jego zmysł organizacyjny i bezcenne kontakty wśród wpływowych Europejczyków, po wybuchu I wojny światowej rząd w Waszyngtonie zlecił Hooverowi pomoc dla blisko studium dwudziestotysięcznej grupy amerykańskich obywateli na Starym Kontynencie. Pod jego opieką mieli bezpiecznie dotrzeć do ojczyzny. (Obowiązująca od 1823 roku doktryna Monroe przewidywała, że Stany Zjednoczone nie angażują się w konflikty zbrojne w Europie i w jej koloniach). Z powierzonego zadania Hoover wywiązał się perfekcyjnie.

Następnie otrzymał propozycję zorganizowania pomocy humanitarnej dla ludności cywilnej północnej Francji i Belgii. Uzyskane podczas I wojny światowej doświadczenia predysponowały go do objęcia prestiżowej posady szefa Amerykańskiej Administracji Pomocy (American Relief Administration, ARA)

powołanej przez Kongres 24 lutego 1919 roku [następczyni działającej od 1917 roku United States Food Administration, której także szefował Hoover – przyp. red.]. Zakres jej zadań obejmował humanitarne wsparcie ludności, przede wszystkim dzieci, po zakończeniu wojny. Początkowo ARA dysponowała budżetem stu milionów dolarów amerykańskich, który rósł wraz z hojnymi darowiznami darczyńców. Pomocą objęto Francję, Belgię, Włochy, Wielką Brytanię, Polskę, Czechosłowację, Niemcy, Austrię, Rosję oraz państwa bałtyckie i bałkańskie. Szacuje się, że około 20% przekazywanych z USA produktów, m.in. wyrobów spożywczych, sprzętu technicznego oraz odzieży, trafiło do Polski. Na początku trzeciej dekady XX wieku ARA dostarczała żywność dla półtora miliona polskich dzieci z trzech tysięcy miast i wsi.

Warto podkreślić, że dzięki osobistemu zaangażowaniu Hoovera w sprawę ustanowienia południowo-zachodniej i wschodniej granicy Polski ARA dostarczała żywność żołnierzom wojny polsko-bolszewickiej. Nazwisko Hoovera cieszyło się nad Wisłą powszechnym szacunkiem i poważaniem. W dowód wdzięczności za poprawę stanu zdrowia społeczeństwa polskiego senat Uniwersytetu Jagiellońskiego przyznał Hooverowi tytuł doktora medycyny, uniwersytety Warszawski i Lwowski nadały mu tytuły doktora *honoris causa*, a dzięki mieszkańcom Warszawy został on honorowym obywatelem miasta. W 1922 roku władze państwa przyznały mu również tytuł honorowego obywatela Rzeczypospolitej.

Skazany na sukces?

Prezydent Stanów Zjednoczonych Warren Harding (rządził w latach 1921–1923) zaproponował Hooverowi tękę sekretarza handlu. Po przedwczesnej śmierci Hardinga współtworzył rząd jego republikańskiego

Dwaj prezydenci Stanów Zjednoczonych: Herbert Hoover i Franklin D. Roosevelt



następcy Calvina Coolidge'a. Był jedynym członkiem poprzedniego gabinetu w nowej administracji, w latach 1921–1928 nieprzerwanie sprawując jedno z jej najwyższych stanowisk.

Jako sekretarz handlu wzmocnił pozycję Stanów Zjednoczonych na rynkach międzynarodowych, uregulował działalność linii lotniczych, wprowadził dwunastogodzinny system pracy w hutach. W czerwcu 1928 roku otrzymał w pierwszym głosowaniu nominację partii republikańskiej na urząd prezydenta USA. Jego demokratycznym przeciwnikiem w walce o prezydenturę był katolik Al Smith. Hoover odniósł niekwestionowane zwycięstwo różnicą sześciu milionów głosów. W głosowaniu Kolegium Elektorów różnica ta wyglądała jeszcze bardziej imponująco – 444 do 87 głosów. Była to największa przewaga w dotychczasowej historii amerykańskich wyborów prezydenckich. Wiceprezydentem w administracji Hoovera został Charles Curtis, pierwszy w waszyngtońskiej historii polityk sprawujący tak wysoki urząd niebędący białym Amerykaninem, lecz potomkiem Indian.

Siedem miesięcy po wygranych przez Hoovera wyborach w Stanach Zjednoczonych nastąpił wielki kryzys gospodarczy. Przyczyn „czarnego czwartku” i krachu na nowojorskiej giełdzie 24 października 1929 roku jest bardzo wiele. Te najbardziej oczywiste to nadprodukcja, zbyt hojne udzielanie kredytów obywatelom przez banki oraz niewłaściwa polityka monetarna. Kryzys doprowadził do masowego bezrobocia, migracji z prowincji do miast i niepokojów społecznych. Powszechne stało się hasło „Kobiety do domu”, co miało zapewnić miejsca pracy mężczyznom. Podziw i zaufanie do Hoovera zniknęły. Prezydent krytykowany był za beczynność i technokrację. Jego obietnice poprawy stanu gospodarczego i podejmowane działania w większości okazywały się nietrafne, zaś sprzeciw wobec ustanowienia zasiłków społecznych wpływał na pogłębienie się wielkiego kryzysu. Załamanie gospodarki skutecznie pokonał Franklin Delano Roosevelt, następca Hoovera, wprowadzając program naprawczy New Deal. Wraz ze zmianą gospodarza w Białym Domu prasa, zapominając o zasługach Hoovera dla rozwoju amerykańskiej koniunktury lat 20.,

przypisywała mu wyłącznie spadek poziomu życia Amerykanów. Hoover aż do śmierci aktywnie działał na krajowej i międzynarodowej arenie politycznej. Trudno wskazywać na pozytywne aspekty prezydentury Hoovera wobec faktu, że republikanin sprawował rząd w czasach pierwszego globalnego kryzysu gospodarczego, który poprzez powiązania europejskich rynków z amerykańską gospodarką szybko rozprzestrzenił się także poza Stanami. Nie można jednak przejść obojętnie wobec jego zasług w zakresie międzynarodowej pomocy humanitarnej. Jedną z najsłynniejszych zorganizowanych przez Herberta Hoovera akcji był Obiad Nieobecnego Gościa, który odbył się 29 grudnia 1920 roku w nowojorskim hotelu Waldorf Astoria. Zaproszenie Hoovera przyjęło 1000 osób, które wpłaciły po 1000 dolarów, podczas gdy wartość posiłku wynosiła ok. 22 centów (równowartość ówczesnej dziennej racji żywieniowej polskiego dziecka). Goście zostali uraczeni porcją ryżu i ziemniaków z gorącym kakao do popicia. Zebrane podczas akcji trzy miliony dolarów przeznaczono na pomoc medyczną i żywność dla polskich dzieci, za co Hoover dostał imienną depeszę z podziękowaniami od Naczelnika Państwa Józefa Piłsudskiego. **BM**

Dr Andrzej Giza – historyk, historyk sztuki i animator kultury, dyrektor Stowarzyszenia im. Ludwiga van Beethovena.

Projekt Hoover Table, zainicjowany w 2018 roku przez Konsulat Generalny Stanów Zjednoczonych w Krakowie i realizowany we współpracy z Urzędem Miasta Krakowa, upamiętnia Herberta Hoovera – amerykańskiego prezydenta-filantropa. Celem projektu jest wsparcie potrzebujących dzieci i młodzieży z krakowskich placówek opiekuńczo-wychowawczych. W tym roku, w trakcie czwartej już edycji programu, uczestnicy wezmą udział w konkursie fotograficznym, który zostanie zrealizowany we współpracy z Muzeum Fotografii w Krakowie. Jak w poprzednich latach, atrakcyjne nagrody zostaną ufundowane przez darczyńców, którzy co roku hojnie wspierają tę akcję. Finał projektu już 27 października w Muzeum Fotografii w Krakowie.

Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena
poleca:

nadzwyczajny koncert
w ramach
Festiwalu Ballady i Romanse
w Kazimierzu Dolnym

Martin Garcia Garcia

fortepian

Grzegorz Damiński
recytacja

2 października 2022



Mycielski uwolniony od cenzury

Już na okładce tej ze smakiem wydanej książki wydawca informuje, że mamy do czynienia z pierwotną wersją książki Zygmunta Mycielskiego *Notatki o muzyce i muzykach* – opublikowanej po raz pierwszy w 1961 roku, obecnie podanej jednak w wersji pełnej, bez cenzury. 61 lat temu wydawcą również był PWM, a w książce znalazły się teksty Mycielskiego publikowane w połowie lat 50. na łamach prasy, głównie w „Przeglądzie Kulturalnym”, gdzie prowadził rubrykę *Notatnik muzyczny*. Jak pisze redaktorka aktualnego tomu Beata Bolesławska-Lewandowska (współpraca z Markiem Zagańczykiem), za komuny książka została poddana bardzo poważnym skrótom i skreśleniom, interwencje cenzury obejmowały całe strony pierwotnej wersji tomu. W efekcie w 1961 roku ukazała się niewielka, brutalnie okrojona książeczka. Na szczęście niedopuszczony do druku materiał pozostał w archiwach PWM, w których Bolesławska przeprowadziła kwerendę. Odkryła, że początkowo tytuł, jaki nadał książce Mycielski, brzmiał *Znaki zapytania*. Jak widać, nawet ten pomysł polskiego arystokraty, niezależnego umysłu i wolnego ducha ukształtowanego w kulturze francuskiej, wzbudził sprzeciw komunistycznej cenzury. W Polsce Ludowej znaki zapytania nie były mile widziane.

Książka w drugim wydaniu składa się z 97 tekstów, z których większość relacjonuje życie muzyczne w Polsce, którego Mycielski był świadkiem. Znajdziemy tu znakomite omówienie koncertu Orkiestry Filadelfijskiej w Filharmonii Warszawskiej w 1958 roku. Orkiestra, zdaniem Mycielskiego, dysponowała dźwiękiem „luksusowym”, o „spotęgowanym blasku i światłości” – autor nie wahał się porównać jej do „światłości, która musiała się odbywać przy stworzeniu świata”. Znakomity kompozytor i felietonista nie był na szczęście muzykologiem, nie bał się używać śmiałych metafor, a muzyki nie ujmował w suche formułki, lecz ufał swemu uchu i wrażeniom.

Innym cennym tematem poruszonym w zbiorze tekstów Mycielskiego jest troska o – jak byśmy to dziś powiedzieli – promocję kultury narodowej, a zwłaszcza muzyki. Autor nawoływał, by PWM otworzył przedstawicielstwa we Francji i Anglii, by nuty kompozytorów były tam dostępne, choć przecież trwała zimna wojna. Szczególnie cenne są wzmianki o kompozytorach, których znał osobiście – Strawińskim, Szymanowskim, Ravelu czy Nadii Boulanger, której był uczniem. Znajdziemy też ciekawy tekst o jazzie i polityce napisany w czasie odwilży w bloku sowieckim, w tym w Polsce. Mycielski stwierdza bez ogródek, że „cokolwiek byśmy zrobili, jazz zwycięży i na sali tanecznej nic go nie zastąpi”, przypieczętowując tym samym propagandową nagonkę na polskich jazzmanów w czasach socrealizmu. Szkoda, że nie dożył wyzwolenia Polski.

Zygmunt Mycielski, „Znaki zapytania”, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2021

Wikimedia Commons Jarosław Kruk



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowano
ze środków Ministra
Kultury, Dziedzictwa
Narodowego i Sportu
pochodzących z funduszu
promocji kultury



MICENAS



PARTNER GŁÓWNY



brother
at your side



Stowarzyszenie
im. Ludwiga van Beethovena

BEETHOVEN
MAGAZINE



Bieńkowska po ponad 20 latach

Wydawnictwo Próby specjalizuje się w esejach podróżniczych. To dziedzictwo „Zeszytów Literackich”, których wicenaczelnym w ostatnich latach ich istnienia był Marek Zagańczyk, obecnie prezes wspomnianej oficyny oraz autor zbioru tokańskich esejów *Droga do Sieny i Cyprysy i topole*. To także dziedzictwo *Bildungsreise*, niemieckiego terminu opisującego praktykę pielgrzymowania do świętych miejsc kultury. Podobne peregrynacje uprawiali i opisywali Paweł Muratow, Zbigniew Herbert, Wojciech Karpiński, Renata Gorczyńska, Anna Arno i Ewa Bieńkowska. Wydawnictwo Próby po 21 latach wznowiło rewelacyjne *Co mówią kamienie Wenecji*, zbiór esejów Bieńkowskiej o Wenecji i jej malarzach. Czas był najwyższy, ponieważ pierwsze wydanie z 2000 roku opublikowane przez słowo/obraz terytoria było już praktycznie nie do kupienia w antykwariatach, a nieliczne gdzieś jeszcze dostępne egzemplarze kosztowały bająnskie kwoty.

Ewa Bieńkowska imponuje erudycją, wrażliwością, darem obserwacji i stylem pisarskim. Każde zdanie zawiera maksimum treści, jest uderzeniem w sedno rzeczy, precyzyjnym nazwaniem rzeczy ulotnych tak ściśle przecież związanych ze sztuką malarską, ale też tajemniczym, nieuchwytnym urokiem miasta na lagunie. Autorka, zamieszkała pod Paryżem specjalistka od Włoch, w niezrównanym stylu prowadzi równoległe dwa wątki: bada fenomen Wenecji i pisze o wyrosłych na jej kulturowym gruncie malarzach, dla których inspiracją było to, co w mieście gondol jest najbardziej niezwykle: światło – odbijające się od laguny i wędrujące po arcydziełach architektury. W książce znajdujemy wspaniałe szkice prozatorskie, których bohaterami są Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Giorgione, Vittore Carpaccio, Tycjan i Tintoretto, Tiepolo i Guardi. A zarazem jest to książka bardzo osobista – zapis zachwyty, który przetrwał lata.

Ewa Bieńkowska, „Co mówią kamienie Wenecji”, Wydawnictwo Próby, 2021



Ogińscy i Załuscy

Iwo Załuski, autor książki *Gen Ogińskich*, to w prostej linii potomek Michała Kleofasa Ogińskiego, arystokraty, polityka i kompozytora, twórcy *Poloneza a-moll* „Pożegnanie ojczyzny”. Autor jest także potomkiem braci Załuskich, których bibliofilskim zapędem Warszawa czasów króla Stanisława Augusta zawdzięczała imponującą kolekcję znaną jako Biblioteka Publiczna Rodziny Załuskich. Jego książka to nie tylko próba odtworzenia dziejów życia Michała Kleofasa, syna dyplomaty Andrzeja Ogińskiego, ale także spisane losy obu rodów – Ogińskich i Załuskich – połączonych za sprawą małżeństwa twórcy *Pożegnania ojczyzny* z potomkinią rodu Załuskich Amelią. Dzieje te dobiegają XX wieku i wykraczają daleko poza granice Polski. Iwo Załuski, powołując się także na ustalenia swojego brata Andrzeja, przytacza nieakceptowaną szerzej hipotezę, że twórcą muzyki do pieśni ze słowami Józefa Wybickiego, znanej później jako *Mazurek Dąbrowskiego* i przyjętej przez Polaków za hymn narodowy, był właśnie Michał Kleofas Ogiński (według oficjalnej wersji autor muzyki jest nieznany). Iwo Załuski i jego brat Andrzej oparli się na analizie motywów muzycznych w hymnie i *Mazurku G-dur* Ogińskiego, które ich zdaniem „są praktycznie identyczne”. Tym bardziej szkoda, że w książce zabrakło nutowych przykładów tych istotnych motywów.

Iwo Załuski, „Gen Ogińskich. Historia dynastii muzycznej”, Wydawnictwo Soliton, 2020



Chopin na salonach

Salony ukształtowały młodego Chopina jeszcze w Warszawie. Nabyta dzięki nim ogląda intelektualna i towarzyska oraz listy polecające od przedstawicieli arystokracji pozwoliły mu zabłysnąć na salonach paryskich – w istocie stał się ich pożądanym i wręcz niezbędnym elementem. „Nie minęło nawet osiemnaście miesięcy, a jego reputacja pianisty, kompozytora i nauczyciela w świecie muzycznym, a także w samym świecie paryskim została ustalona” – czytamy w książce Jeana-Jacques’a Eigeldingera. Wybitny szwajcarski chopinolog, autor monografii *Fryderyk Chopin*, która jest esencją życia, twórczości i muzyki kompozytora, a także *Chopina w oczach swoich uczniów*, tym razem podjął próbę nakreślenia mapy salonów paryskich, w których występował Fryderyk. Pokazuje, jak różniły się one pod względem przekroju społecznego, upodobań, etykiety oraz czasu i przebiegu trwania spotkań. Autor analizuje także program występów Chopina przed salonową publicznością. Jednym z najważniejszych takich miejsc był wystawny salon Jamesa de Rothschilda, bankiera Ludwika Filipa I, i jego wspaniałej żony Betty de Rothschild. Chopin uczył ich córkę Charlotte, a także Matyldę, córkę barona Anzelma de Rothschild, która próbowała swoich sił jako kompozytorka. Nie we wszystkich sytuacjach towarzyskich Fryderyk zasiadał przy fortepianie. Jak wyglądała wówczas jego obecność? „Liszt, Berlioz, Lenz lub Sophie Léo ograniczają się do opisu jego słów – raczej oszczędnych i dyskretnych – zabarwionych intonacją słowiańską: «mówił zawsze głosem cichym, nierzaz przytłumionym», pisał Liszt, by tak rzec – *una corda*. Niemniej, docierał do wszystkich”. Publikację uzupełnia bogaty wybór tekstów źródłowych z czasów Chopina, głównie korespondencji i artykułów prasowych, które odnosiły się do postaci kompozytora.

Jean-Jacques Eigeldinger, „Chopin. Dusza salonów paryskich 1830–1848”, przełożył Zbigniew Skowron, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2019

Wybór i omówienie Anna S. Dębowska



LAT RADIOWEJ DWÓJKI

Dwójka  

95



dwójka
POLSKIE RADIO

JESTEŚ NA MIEJSCU



Stowarzyszenie
im. Ludwiga
van Beethovena



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury
i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu
Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”,
realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca

fundacja arp

PARTNER GŁÓWNY



MECENAS



brother
at your side



LAVIE

