

LUTOSŁAWSKI'S WORLDS, RED. LISA JAKELSKI, NICHOLAS REYLAND
Woodbridge 2018 The Boydell Press, ss. 402. ISBN 978-1-78327-198-6

Wydana w 2018 r. monografia zbiorowa *Lutoslawski's Worlds* stanowi pokłosie oryginalnej i niezbyt częstej w naukach humanistycznych inicjatywy naukowej – czterodniowych warsztatów badawczych zorganizowanych na Keele University przez Nicholasa Reylanda wiosną 2015 r. (s. 8)¹. Książkę tę można uznać za swoistą kontynuację obchodów rocznicy z 2013 r., kiedy miała miejsce konferencja „Muzyka Witolda Lutosławskiego u progu XXI wieku. Dookreślenia – oceny – perspektywy” (NIFC). Część uczestników wygłosiła wówczas referaty, które ostatecznie stały się rozdziałami omawianej książki. W przedsięwzięciu tym wzięło udział czternastu należących do różnych pokoleń badaczy z Polski (5), Niemiec (1), Wielkiej Brytanii (2) i Stanów Zjednoczonych (6), których eseje złożyły się na pięć spójnych tematycznie części monografii, które – zgodnie z deklaracją redaktorów tomu – dotyczą niemal całej twórczości Lutosławskiego (s. 8). Takie podejście daje możliwość połączenia w jednym tomie różnych spojrzeń na główne zagadnienie i różnych stylów

myślenia zaproszonych gości, z czego powstał „nowy rozdział studiów nad Lutosławskim i różnorodnością muzycznych, społecznych i historycznych czynników, które ukształtowały środowisko, w którym żył i tworzył” (s. 8). Przekłada się to na możliwość uwypuklenia i wskazania niebagatelnego znaczenia, jakie mają relacje i związki między życiem a twórczością ukazane z szerokiej perspektywy jako tytułowe światy Lutosławskiego (s. 8). Dzięki temu zderza się w tej książce wewnętrzny, polski, i zewnętrzny względem muzyki Lutosławskiego – angielski i amerykański sposób patrzenia na jego życie i twórczość. Czasem są to delikatne niuanse, czasem wyraźniejsze różnice, zwłaszcza, kiedy porównamy postrzeganie relacji między życiem kompozytora a jego dziełem, czy podejścia do analizy różnych typów tekstów. Ta podwójna perspektywa, w której poszczególne spojrzenia dopełniają się i zazębiają niczym ogniwa w *Łańcuchach* Lutosławskiego, zdaje się przesądzać o wyjątkowości omawianej książki.

Całość tomu uzupełniona została o wstęp (Lisa Jakelski i Nicholas Reyland, s. 1–12), noty o autorach (s. XV–XVII), bibliografię (s. 359–381), zbiorczy indeks (osoby, utwory, instytucje, s. 383–402), 23 ilustracje, osiem tabel oraz 34 przykłady muzyczne. Na zakończenie tego formalnego wprowadzenia do książki dodam, że jest

¹ Warsztaty zostały wsparte finansowo przez UK's Arts and Humanities Research Council. Tę ideę, wyjątkowo stymulującą i inspirującą, najwyraźniej doceniła Andrea Bohlman, która na początku swojego tekstu dziękuje za możliwość pracy w ramach tych warsztatów (zob. s. 273).

ona dedykowana pamięci wybitnego kompozytora amerykańskiego, zmarłego przedwcześnie Stevena Stucky'ego (1949–2016) – wielkiego entuzjasty i popularyzatora muzyki Witolda Lutosławskiego.

Przyjrzyjmy się kolejnym rozdziałom, zaczynając od wstępu, w którym redaktorzy wskazują trzy najważniejsze zagadnienia stanowiące główne osie podjętych w książce rozważań, w których pojawiają się nie tylko różnorodne perspektywy badawcze, ale przede wszystkim zebrano materiał, przekraczający możliwości działania pojedynczego badacza (s. 8). Ten fakt nobilituje monografię zbiorowe i przypomina o ich wartości naukowej, o której coraz częściej zapominamy.

Już w pierwszych akapitach redaktorzy piszą o ważnej w ich odczuciu zmianie paradygmatu w zdominowanym przez analizę Schenkerowską świecie muzykologii anglo-amerykańskiej – odchodzeniu od ścisłego oddzielania życia i dzieła twórcy, przebijanie się innego podejścia analitycznego. Sygnalizują też poszukiwanie nowych dróg metodologicznych, które pozwoliły na powstanie książki *Lutosławski's Worlds*. Wskazują na zapożyczenia z innych dziedzin szeroko rozumianej humanistyki – z antropologii i socjologii, co pozwala na wypracowanie (lub przejęcie) narzędzi, które ułatwią „rozumienie tworzenia muzyki jako społecznie warunkowej formy produkcji kulturalnej” (s. 2). (Nie zapominajmy, że w ten sposób patrz na muzykę np. nauki o kulturze.) Krótki przegląd badań nad Lutosławskim pozwala redaktorom stwierdzić, że nie zajmowano się dotychczas tym kompozytorem w kontekstach społecznych, politycznych, ekonomicznych czy kulturowych jednocześnie. Pomija go np. Richard Taruskin (*The Oxford History of Western Music*), zaś najbliżsi kompozytorowi muzykologowie starali się znaleźć kompromis między pamięcią o nim i chęcią nieujawniania sekretów jego życia a właściwym ukazaniem

jego dzieła (s. 2). Stąd konieczność wypunktowania najważniejszych założeń², jakie spajają tę książkę. Oto one:

1) W znacznym stopniu to metodologia, dodajmy bardzo uniwersalna, czyli liczne konteksty analiz i interpretacji, a także sposób ich powiązania z muzyką, pismami i życiem kompozytora. Badania kontekstowe, tak ważne, są od dawna wykorzystywane w naukach o literaturze czy naukach społecznych; w muzykologii ciągle jeszcze traktujemy je z nieufnością, a szkoda. Reyland i Jakelski pytają między innymi o to, jak kompozycje i inne formy twórczej aktywności Lutosławskiego łączą się z artystycznym, biograficznym, historycznym, politycznym i społecznym kontekstem ich powstania (s. 3).

2) Kolejny punkt to analiza krytyczna źródeł, w tym sposobu pisania o Lutosławskim przez krytykę muzyczną w powiązaniu z kontekstem jego czasów. Redaktorzy pytają: „Jak okoliczności (włączając II wojnę światową, ustrój socjalistyczny w Polsce, zimną wojnę) rzutowały na karierę Lutosławskiego i jej dyskursywne ramy? Do jakiego stopnia miały one wpływ na recepcję i krytykę jego twórczości w Polsce, w Wielkiej Brytanii i gdzie indziej? W jaki sposób krytyczna analiza tych narracji oświetla debatę o różnicach i podobieństwach między tradycjami muzykologicznymi?” (s. 3).

2 Niektóre z tych pomysłów funkcjonowały już wcześniej w badaniach nad Lutosławskim, co podkreślają redaktorzy, wskazując jako inspirację metodologiczną książkę pod redakcją Zbigniewa Skowrona *Lutosławski Studies* (Oxford–New York 2001) i zawarte w niej artykuły Charlesa Bodmana Rae, Johna Caskena, Mai Trochimczyk i Arnolda Whittala, w których autorzy podjęli się hermeneutycznych objaśnień lub innego typu poszukiwań znaczeń i odczytań muzyki Lutosławskiego (s. 5). Ważne były też książka *Intertextuality in Western Music* Michaela Kleina (2005) i seria artykułów Nicholasa Reylanda o narracyjności w muzyce Lutosławskiego publikowanych od 2007 r. (s. 5). Ponadto, Adrian Thomas przebadał kontrowersyjne dzieła Lutosławskiego – między innymi pieśni masowe (s. 6) w pracy *Polish Music since Szymanowski* (Cambridge 2005).

3) Następne zagadnienie to Lutosławski i inni twórcy – podobieństwa i różnice artystycznych dróg oraz to, jak bardzo sytuacja w kraju wpływała na twórczość. Takie podejście do tematu sprawia, że omawiana książka staje się niejako próbą stworzenia bardziej uniwersalnego narzędzia do pracy nad ogólniejszymi zagadnieniami i jednocześnie wzbogacenie ich o wiedzę dotyczącą konkretnego twórcy i kraju, w którym działał. Redaktorzy podkreślają, że Lutosławski i jego muzyka to nie „samotna wyspa niezależnej twórczości”, ale „twórczość uwikłana w złożoność życia w Polsce w trudnym XX wieku” (s. 3). Padają też pytania między innymi o możliwe koneksje kompozytora „z innymi muzykami, artystami i figurami kultury pracującymi w podobnych okolicznościach w ich krajach, gdziekolwiek w Europie Centralnej i Wschodniej i poza tym regionem. W jaki sposób studia nad Lutosławskim mogą połączyć te kwestie, przyczyniając się produktywnie do poszerzenia muzykologicznego dyskursu również nad studiami o modernizmie czy zimnej wojnie?” (s. 3). Trudno nie zgodzić się z redaktorami, że Lutosławski i jego twórczość nie mogą pozostać poza zasięgiem refleksji nad głównymi problemami muzyki XX w. (s. 8).

W odniesieniu do kompozytora takiego jak Lutosławski podejście zakładające połączenie różnych aspektów życia i twórczości nie jest łatwe – z jednej strony żyją osoby, które mogłyby się poczuć urażone takim ujęciem zagadnienia, z drugiej mamy tendencje do stawiania spizowych pomników wielkim, nieżyjącym już twórcom i ich dziełom, co nie pozwala na dostarczenie ich wielokontekstowej rzeczywistości. O wiele łatwiej prowadzić tego typu badania dotyczące kompozytorów wcześniejszych stuleci: pamięć o nich żyje, szacunek też, ale nikt nie ma problemu z zajrzeniem w intymne zapiski, jakimi są korespondencja czy notatniki. W przypadku twórcy, który zmarł zaledwie trzy-

dzieści lat temu pozostaje pewne poczucie dyskomfortu i dylematy natury etycznej – czy mamy prawo upubliczniać i wchodzić niemal „w głowę” człowieka, którego znaliśmy, kiedy on już nie może wypowiedzieć się, a skądinąd wiemy, że Lutosławski bardzo odcinał się od wiązania jego muzyki ze współczesnymi mu wydarzeniami czy życiem jako takim³. Redaktorzy zakładają jednak, że pojawiająca się w ostatnich latach zmiana paradygmatu w muzykologii i dystans czasowy od śmierci kompozytora pozwala jednak na inne podejście do tematu (s. 5). Naturalnie łączenie życia i muzyki jest ryzykowne i obciążone możliwością nadinterpretacji, spekulacji czy wpadnięcia w pułapkę schematów, ale jednak daje to nowe perspektywy. Z tego względu i mając te zagrożenia na uwadze, redaktorzy podsumowują: „*Lutosławski's Worlds* ma na celu przekształcenie koncepcji związków między życiem i muzyką Lutosławskiego, jednocześnie przyczyniając się do innych ważnych debat współczesnej muzykologii” (s. 7).

Część pierwsza książki zatytułowana „*Mourning, Modernism, and Genius*” zawiera trzy eseje, które, zdaniem redaktorów, otwierają nowe perspektywy badawcze nad życiem i twórczością Lutosławskiego oraz pokazują, że studia nad nim mogą włączyć się w „szerszą dyskusję w naukach humanistycznych i społecznych” (s. 9). Przeglądając się im z bliska, rzeczywiście można zauważyć nie tylko nowe, ale i bardzo odważne odczytanie muzyki Lutosławskiego – odczytanie, które w literaturoznawstwie czy w refleksji spod znaku *Word and Music Studies* jest czymś naturalnym i dobrze już zakorze-

3 Charles Bodman Rae w książce *The Music of Lutosławski* (London 1999) przytacza wypowiedź kompozytora, z której wynika, że praca twórcza jest dla niego spędzeniem kilku godzin dziennie jakby w innym, idealnym, odizolowanym od rzeczywistości muzycznym świecie. Jednak oba światy spotykają się w psychice twórcy, wpływają na nią i pośrednio na dzieło (s. 177–178). Zob. także s. 4 recenzowanej pracy.

nionym, ale w muzykologii jest ciągle świeże i zbyt słabo obecne.

Książkę otwiera rozdział autorstwa Lisy Cooper Vest zatytułowany wymownie: „Witold Lutosławski’s *Muzyka żałobna* (1958) and the Construction of Genius” (s. 15–37). Już sam tytuł rozdziału, parafrazujący tytuł książki znakomitej filozofki muzyki Tii DeNory – *Beethoven and the Construction of Genius* (1997) – wyraźnie umieszcza Lutosławskiego w muzycznej galerii sław wszech czasów. W swoich rozważaniach Cooper Vest podąża jednak własną drogą, wskazując jednocześnie na pewne zapożyczenie konstrukcyjne z pracy DeNory. Autorka zajmuje się głównie recepcją *Muzyki żałobnej* i tego, w jaki sposób krytyka muzyczna tworzy konstrukt, jakim jest geniusz artystyczny. Prócz dogłębnej analizy polskiej prasy czasów poststalinowskich, nakreśla ona zaplecze kulturowe i społeczne odpowiedzialne za powstanie utworu. Jak sama pisze: „W celu lepszego zrozumienia recepcji *Muzyki żałobnej* musimy najpierw wziąć pod uwagę debaty estetyczne, jakie ożywiały polską kulturę muzyczną dekady powojennej, jak również zmieniającą się rolę Lutosławskiego w tych debatach” (s. 16–17). Badaczka przypomina też, na co w muzyce Lutosławskiego zwracano szczególną uwagę, mianowicie na duże skupienie na języku harmonicznym (s. 17), co pozwalało na stopniowe przyzwyczajanie publiczności do brzmienia jego muzyki, choć nie do końca współgrało z ideami socrealizmu muzycznego. Czyni to w podrozdziale drugim swego artykułu, „Accommodating the Ear”. Cooper Vest analizuje tu język brzmieniowy utworu, co pozwala jej wykazać logikę i precyzję konstrukcji harmonicznnej, której odbiorca z naszej strony żelaznej kurtyny musiał się nauczyć. Połączenie pracy dotyczącej recepcji utworu i samego twórcy, opartej na źródłach z epoki, z analizą jego muzyki przeprowadzoną, aby wyrażane w studiowanych dokumentach opinie zrozumieć i wyjaśnić współczesnemu czytelnikowi, bez wątpie-

nia stanowi oryginalną metodę pracy, która może stać się inspiracją metodologiczną dla dalszych badań.

Nicholas Reyland, z kolei, w rozdziale „Personal Loss, Cultural Grief, and Lutosławski’s *Music of Mourning*” (s. 39–70) stara się spojrzeć na utwór niejako od środka: zajrzeć w przeżycia kompozytora, co jest dość popularne w zachodniej humanistyce. Studiuje on także proces samej żałoby i wychodzenia z niej. Czyni to po to, by zrozumieć motywacje twórcy *Muzyki żałobnej*. Podejście to uzupełnia rozważania Lisy Cooper Vest o element świata wewnętrznego artysty rozumianego przez pryzmat jego losów i wydarzeń dziejowych, które dotknęły jego kraj, ale także okoliczności – nazwijmy je w tym kontekście pośrednimi – takich, jak choćby propozycja Jana Krenza, by skomponował utwór na dziesiątą rocznicę śmierci Bartóka (s. 40), co prowokuje pytanie o powiązania tego dzieła z innymi pisanymi ku czci i pamięci oraz z opinią samego Lutosławskiego o Bartóku (s. 48). Te wielowarstwowe rozważania, pogłębione o szczegółową analizę utworu (zob. np. tabelę s. 64–65 i kolejne opisy), pozwalają autorowi dojść do wniosku, że za złożonym brzmieniem i wyrafinowaną strukturą kryją się znaczenia, do których klucz można znaleźć w okolicznościach wewnętrznych przeżyć i „zewnątrznego” życia kompozytora (s. 63).

Rozdział trzeci „Lutosławski’s String Quartet: Mourning, Melancholia, and Modern Subjectivity” (s. 71–85) Michaela L. Kleina nawiązuje do metody pracy Lisy Cooper Vest, mianowicie do analizy tekstów dwudziestowiecznej polskiej krytyki muzycznej. Tym razem jednak autor skupia się na narracyjności muzycznej, żałobie i traumie w kontekście *Kwartetu smyczkowego*. Zwraca uwagę na to, że dramaturgia utworu została mocno przez nie naznaczona. W przeciwieństwie do Cooper Vest i Reylanda, nie analizuje on muzyki, a twórcę, odwołując się do teorii psychoanalizy

Freuda wyłożonej w książkach *Totem i tabu* (1913) oraz *Żaloba i melancholia* (1915, 1917) – stosuje więc narzędzie często wykorzystywane w badaniach muzyczno-literackich i literaturoznawczych, co pozwala w nowy sposób odczytać wypowiedzi Lutosławskiego (s. 71). Psychoanalizą można także posłużyć się w odniesieniu do jego muzyki. Spoglądamy na nią przez pryzmat nie tylko niejednoznaczności wypowiedzi kompozytora, ale również jego wewnętrznych zmagania z rzeczywistością, z wewnętrzną, rozumianą po freudowsku żalobą i melancholią, a także przepracowywaniem traumatycznych przeżyć, które znajdują ujście w muzyce. Michael Klein stara się patrzeć na to z więcej niż jednej perspektywy, pisze: „Żaloba i melancholia, o których mówi kwartet [...] nie są biednym podmiotem, który cierpiał wojenne traumy, straty i krzywdy polityczne; są to odpowiedzi podmiotu, który odkrywa, że fragmentacja jest tym, co tworzy byt. Ponieważ kwartet jest przesłaniem od Realności, nie możemy twierdzić, że odkryliśmy wszystkie jego znaczenia” (s. 85). Dla nas szeroki kontekst epoki może wydać się niepotrzebny – znamy go przecież doskonale, ale badacze z innych obszarów kulturowych patrzą w odmienny sposób, co dla nas też jest bardzo cenne – potrafią dostrzec to, czego my nie widzimy. My nie odbieramy jako zamach na wolność jednostki narzucania komuś tematów muzycznych czy badawczych – oni tak. I dzięki temu być może lepiej rozumieją wewnętrzne dramaty twórcy, który zmuszany był do kompromisów artystycznych i pisania muzyki wbrew własnej woli.

Część druga, czyli „Other Lutosławski” to cztery teksty w znacznej mierze poświęcone pobocznym wątkom twórczości Lutosławskiego. Dwa pierwsze rozdziały – „Behind the Curtain of Oblivion: Lutosławski’s Music for Theatre and Radio Plays” Wiolety Muras (s. 89–118) oraz „Derwid as Lutosławski’s Patron” (s. 119–139) Danuty Gwizdalanki pokazują te mniej znane ob-

szary twórczości kompozytora, osadzając je w szerokim kontekście kultury polskiej lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Działalność taka była czymś naturalnym i częstym wśród polskich kompozytorów tego czasu. Dawało to bowiem stabilność finansową twórcom i ich rodzinom, co Wioleta Muras określa jako typową ścieżkę dwudziestowiecznego kompozytora (s. 89).

Można w tym miejscu zapytać o to, czy pisanie muzyki użytkowej i popularnej miało wpływ na rozwiązania warsztatowe muzyki pisanej z myślą o salach koncertowych. Czy muzyka lekka nosi ślady rozwiązań stosowanych w muzyce poważnej kompozytora? Czy da się rozpoznać styl Lutosławskiego w tej lżejszej muzyce? Danuta Gwizdalanka wprost zadaje pytanie, które jednocześnie stanowi tytuł podrozdziału „Ile jest Lutosławskiego w Derwidzie?”. Jej refleksja i konkluzje przynoszą odpowiedzi – partytury sygnowane pseudonimem Derwid, to przede wszystkim szkice, które stanowią „dla Lutosławskiego chałtury, więc nie marnował czasu na detale” (s. 131). Krytyczna i rzetelna ocena, bez popadania w często dotykający polską muzykologię patos i uwielbienie prowadzące do idealizacji przedmiotu badań, pozwoliły autorce nie tylko spojrzeć chłodnym okiem na ten dział twórczości kompozytora względem tego, co znamy z jego największych dzieł, ale również stworzyć katalog piosenek Derwida (s. 136–139) – przyczynek do katalogu, najlepiej tematycznego, dzieł kompozytora, który w zasadzie jeszcze nie istnieje⁴. Z kolei Wioleta Muras (tekst wzbogacony został o mało znane fotografie, afisze, fragmenty partytury) analizując muzykę teatralną (s. 90–104) i radiową (s. 104–118) Lutosławskiego, pokazuje liczne przykłady nutowe,

4 Prowizoryczna lista kompozycji Lutosławskiego znajduje się w zakładce „Twórczość” na stronie Towarzystwa im. Witolda Lutosławskiego <http://www.lutoslawski.org.pl/pl/compositions.html>, dostęp 16 III 2020.

dzięki którym każdy może przekonać się o tym, jak znakomicie Lutosławski radził sobie z prostymi formami i jak doskonale potrafił dobrać muzykę do tematyki i charakteru danej sztuki. Prowadzi ją to do konkluzji, że Lutosławski „był bez wątpienia jednym z najbardziej cenionych kompozytorów dla tego medium w Polsce tamtych czasów” (s. 117).

Na marginesie można zauważyć, że tak szeroki repertuar sztuk radiowych i teatralnych (różni autorzy, tematy, epoki, style, itd.), które kompozytor zgłębiał, by napisać do nich muzykę) musiał wzbogacić jego wyobraźnię, erudycję, kulturę, a także zdolność posługiwania się technikami z różnych epok i stylów, zróżnicowanym materiałem dźwiękowym czy zespołami wykonawczymi. Wszystko to bez wątpienia było ważnym miejscem ćwiczeń i zdobywania nowych doświadczeń, a czasem może nawet drobnych eksperymentów artystycznych. I to, niezależnie od zewnętrznych warunków i motywacji powstawania tych partytur czy nawet ich wartości czysto artystycznej, miało ogromną wartość w życiu Lutosławskiego, a dla nas stanowi cenny materiał badawczy, pozwalający lepiej poznać i zrozumieć tego wybitnego twórcę.

Pozornie mniej powiązany z poprzednimi rozdziałami jest tekst Katarzyny Naliwajek-Mazurek „Witold Lutosławski in Occupied Warsaw” (s. 141–163), w którym autorka drobiazgowo analizuje losy Lutosławskiego w okresie niemieckiej okupacji. Pokazuje nie tylko artystyczne elementy ówczesnego życia kompozytora, lecz także jego zaplecze, co sprawia, że redaktorzy tomu mogli o wszystkich trzech tekstach z części drugiej napisać, że „wychodzą [one – M.G.] poza skonstruowane mitologie, aby zaferować jasne, pragmatyczne oceny mechanizmów społecznych, ekonomicznych i politycznych, które napędzały karierę Lutosławskiego” (s. 10). Badaczka ukazuje dramat czasów okupacji na przykładzie

działalności jednego twórcy, opierając się na ustnych relacjach świadków i ich rodzin, dokumentach archiwalnych, drukowanych mediach i innych dostępnych źródłach oraz świadectwach. To przenikliwe studium przypadku, znacznie poszerzone względem publikowanych przez autorkę książek⁵, pokazuje nie tylko życie w Warszawie w czasach niemieckiego terroru, ale też sposoby na przetrwanie, jakie znajdowali wówczas artyści. Przykładem jest właśnie strategia Lutosławskiego – pianisty kawiarnianego, który wraz z Andrzejem Panufnikiem stworzył legendarny dziś duet fortepianowy.

Ostatni, zamykający tę część, tekst Iwony Lindstedt „Lutosławski and Sonoristics” (s. 165–181) ukazuje twórczość kompozytora przez pryzmat oryginalnej i wartościowej teorii sonologii Józefa M. Chomińskiego (1956), która choć na gruncie polskim znana jest już całkiem nieźle⁶, ciągle jeszcze nie została spopularyzowana poza granicami naszego kraju. A powinna być jedną z obowiązkowych teorii dotyczących muzyki XX wieku. Autorka skupia się na właściwościach formalnych, brzmieniowych i fakturalnych muzyki Lutosławskiego, czyli elementach, które ściśle wiążą się ze sobą i z szeroko rozumianą sonorystyką, która znacznie wykracza poza „sonoryzm” – chodzi tu bowiem o stylistyczny fenomen polskiej powojennej awangardy, a nie tylko kwestię brzmieniowości. Iwona Lindstedt zestawia teorię Chomińskiego z muzyką Lutosławskiego oraz wypowiedzi

5 Zob.: Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Elżbieta Markowska, *Warszawa 1939–1945. Okupacyjne losy muzyków*, t. 1, Warszawa 2014; Katarzyna Naliwajek-Mazurek, Andrzej Spóz, *Warszawa 1939–1945. Okupacyjne losy muzyków*, t. 2, Warszawa 2015.

6 Zob.: Iwona Lindstedt, „Teoria sonologii muzycznej Józefa Michała Chomińskiego”, *Muzyka* 51 (2006) nr 1–2, s. 33–70; tejeż, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Warszawa 2010; Maciej Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2008; tejeż, „The Evolution of Józef Chomiński’s Theory of Sonology: An Assessment”, *Muzyka* 53 (2008) nr 1, s. 17–29.

kompozytora z terminologią stosowaną przez muzykologa (zob. tabela 1, s. 172), a także komponenty strukturalne muzyki Lutosławskiego korespondujące z definicjami Chomińskiego (zob. tabela 2, s. 176). Pozwala to wskazać elementy warsztatowe, które wyłaniają się z wypowiedzi Lutosławskiego i łączą się z terminologią muzykologa. Nawet jeśli nie mamy jednoznacznych dowodów na to, że Lutosławski bezpośrednio inspirował się tą teorią (s. 173), widać, że pewne jej składowe były w jego czasach obecne. Dzięki spojrzeniu na muzykę kompozytora przez pryzmat sonorystyki „Lindstedt zaprasza nas do przemyślenia historiografii polskiej muzyki XX wieku”, jak piszą redaktorzy tomu (s. 10).

Część trzecia publikacji, „Documents”, to przede wszystkim analiza materiału źródłowego, który jak na razie jest jeszcze bardzo słabo znany, co czyni tę partię książki niezwykle cenną od strony dokumentacyjnej. To duża dawka nowej wiedzy, ale też zagłębienie w najbardziej ukryte zakamarki duszy, przełamywanie intymności twórcy, pewnego tabu związanego z niedawno zmarłym kompozytorem. Starsze pokolenie muzykologów mogłoby się nie odważyć na upublicznienie tych treści, zwłaszcza osobistych notatników i prywatnej korespondencji. Niezależnie od tych wątpliwości dokumenty te są bezcenne.

Stanisław Będkowski w rozdziale „Lutosławski on Contemporary Music: Critical Commentary in Letters and Documents from the Lutosławski Correspondance Collection” (s. 185–210) omawia dokumenty przechowywane w Paul Sacher Stiftung. Jest to głównie korespondencja i notatki – również te z konkursów i rad programowych festiwalu, w których komisjach zasiadał Lutosławski. Materiały te pokazują szerokie spektrum tematyczne i głęboką refleksję kompozytora o muzyce i sztuce w ogóle, często takie, które w innych, bardziej znanych dokumentach (wywiady, artykuły) nie pojawiają się. Jak podkreśla autor, Lutosławski unikał wyrażania opinii o kom-

pozytorach, zwłaszcza sobie współczesnych, a do rzadkości należą uwagi krytyczne pod ich adresem (s. 185, 190), co dobitnie wyartykułował w liście do rumuńskiej muzykolożki Ady Brumaru z 1 X 1960 r.: „nie będąc krytykiem muzycznym, nigdy nie publikuję moich opinii o twórczości innych kompozytorów” (s. 191). Uwagi tego typu można jednak znaleźć w zachowanej korespondencji Lutosławskiego. A pisał on do wydawców, wykonawców (Anne-Sophie Mutter, Mścisław Rostropowicz), kompozytorów (Steven Stucky), dyrygentów (Claudio Abbado), muzykologów (Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Józef Patkowski) czy polityków (tę najbardziej prywatną część korespondencji Lutosławski spalił na krótko przed śmiercią, s. 186). Widać też, z jak szerokim gronem, często pierwszoplanowych dla kultury XX w. postaci, miał on kontakt. Przy okazji przeglądu tych archiwaliów widzimy, w ilu językach Lutosławski wypowiadał się pisemnie – prócz polskiego pisał po francusku, angielsku i niemiecku – dziś powiedzielibyśmy prawdziwy Europejczyk (s. 190). Z korespondencji tej możemy dowiedzieć się, kto był dla niego wzorem (np. Bach, Chopin, s. 192), że nie cenił muzyki Ligetiego (s. 192), że VI *Symfonia* Carla Nielsena zrobiła na nim wielkie wrażenie (s. 192). Lektura tej spuścizny epistolarnej jest fascynująca, a tekst Stanisława Będkowskiego to znakomity przewodnik po niej. Dowiadujemy się, ile, do kogo, kiedy i w jakich okolicznościach pisanych listów pozostało, a jednocześnie autor stara się uporządkować te dokumenty pod kątem adresatów i tematyki, co znacznie ułatwia orientację w bardzo obszernym materiale. Miejmy nadzieję, że omawiana korespondencja doczeka się wydania i to szybko.

Zbigniew Skowron w tekście „Witold Lutosławski's Artistic Diary: An Unknown Document of the Composer's Creative Path” (s. 211–225) analizuje drobiazgowo jeden z dokumentów zdeponowanych w Paul Sacher Stiftung: pisany między 1959 a 1984

rokiem notatnik (s. 212). Autor precyzyjnie odtwarza strategię kompozytorską Lutosławskiego, co wydaje się szczególnie cenne, kiedy chcemy lepiej zrozumieć, w jaki sposób powstawały jego dzieła. Zwłaszcza, kiedy próbujemy wydrzeć twórcy tajemnicę jego warsztatu. Dla muzykologa czy analizującego jego twórczość teoretyka tego typu refleksje są bezcenne, co najlepiej podsumowuje autor: „Notatnik ma pierwszorzędne znaczenie jako dokument, który pokazuje zasadniczą zmianę w drodze twórczej Lutosławskiego, która nastąpiła w latach 1959–1962 [...] jego dziennik artystyczny pozostaje unikatowym zapisem zmian kursu, które otworzyły Lutosławskiemu drogę do własnego pomysłu na nową muzykę” (s. 224)

Adrian Thomas, w ostatnim rozdziale części trzeciej – „MAT.LUDOWE: The Lutosławski File” (s. 227–253) – prezentuje mało dotąd znane materiały, które odkrył w domu kompozytora w 2002 roku. Znalazł tam partytury, książki o muzyce, literaturę piękną i filozoficzną oraz kolekcję poezji (s. 227). Wśród nowo odkrytych skarbów był też zbiór pieśni ludowych, który stał się przedmiotem analizy w tym rozdziale (s. 228). Są to między innymi folklorystyczne źródła muzyczne z różnych krajów i miejsc (np. Hiszpania, Węgry, Poznań, itd., s. 230–253) i powiązana z nimi korespondencja z l. 1948–54. Dzięki tym pieśniom, komentarzom i innym notatkom znalezionym w domowym archiwum kompozytora autor dowodzi, że Lutosławski używał tych źródeł do kształtowania własnych utworów (s. 229). Wszystkie archiwalia zostały drobiazgowo opisane pod kątem zawartości i powiązań z konkretnymi utworami Lutosławskiego, co wzbogaca naszą wiedzę nie tylko o inspiracjach, zapożyczeniach czy znaczeniu ludowych źródeł w jego twórczości (s. 253), lecz także o warsztacie kompozytorskim – widzimy bowiem materiał źródłowy i jego artystyczne opracowanie. Lutosławski twierdził, że jego odwołania do folkloru nie miały nic wspólnego z ideologią

polityczną, która niemal nakazywała pisanie z użyciem materiału ludowego. Jednak odnalezione i opisane przez Adriana Thomasa materiały dokumentują, że z folkloru korzystał, zaznajamiał się dość systematycznie z tym materiałem i twórczo go później eksplloatował z wielkim pożytkiem dla własnej twórczości i muzyki w ogóle.

Część czwarta o wymownym tytule „Political Engagement” składa się z dwóch rozdziałów, w których zostały przybliżone relacje Lutosławskiego ze światem polityki – tej mrocznej czasów stalinowskich i tej nieco jaśniejszej – epoki Solidarności. David G. Tompkins w tekście „Lutosławski and Stalinism: Contextualizing Artistic and Political Choices around 1950” (s. 257–271) daje obraz wsparcia państwa dla artystów, ale i wymagań, które były gwarantem tej pomocy. Na tak nakreślonym tle drobiazgowo analizuje relacje Lutosławskiego z ówczesną władzą. Mimo że kompozytor odcinał się od jakichkolwiek związków z polityką i działaniami zgodnymi z oficjalną linią artystyczną wczesnych lat pięćdziesiątych, to, jak przekonuje David Tompkins, kilka jego utworów z tego czasu doskonale odpowiada postulatowi socrealizmu w muzyce. Zapewnieniom kompozytora nieco przeczą pieśni masowe, kantaty naznaczone ideologią czy mocno osadzone w materiale folklorystycznym utwory wokalne (s. 257). Utwory te od masowej produkcji politycznie poprawnego wszechobecnego kiczu różnią się znacznie poziomem artystycznym, tak jakby Lutosławski bronił się jakością przed miernością „tworów” pisanych pod przymusem ówczesnych dogmatów. Niemniej tego typu utwory też pisał – ale czy to źle? Była to droga typowa dla większości polskich kompozytorów tworzących w tamtych czasach, a pisane przezeń utwory w tym nurcie były „reprezentatywne dla polskiego życia muzycznego tego czasu” (s. 271). Tompkins wyjaśnia, że wówczas: „Lutosławski skomponował znaczną liczbę utworów spełniających założenia socrealizmu. [...] chętnie

komponował takie utwory” (s. 268), dawało mu to możliwość swobodniejszej pracy twórczej. Dzięki temu on i jego koledzy mogli „prowadzić eksperymenty, które postawiły polską muzykę w globalnym centrum uwagi” (s. 271).

Tekst Andrei F. Bohlman „Lutosławski's Political Refrains” (s. 273–300) przedstawia związki Lutosławskiego z polityką przez pryzmat Solidarności lat osiemdziesiątych. Autorka opiera się na oficjalnych i nieoficjalnych źródłach, dzięki czemu może wskazać powiązania Lutosławskiego z opozycją polityczną. Podaje również, że pod koniec życia Lutosławski starał się tworzyć własny wizerunek jako osoby całkowicie niezależnej od polityki, co w zasadzie było niemożliwe ani w latach pięćdziesiątych, ani w osiemdziesiątych, kiedy to jego międzynarodowa kariera rozwijała się z oszałamiającym dynamizmem (s. 272–274). Kreował się na dysydenta, ale przeanalizowane przez Bohlman źródła dowodzą, że nie do końca tak było (s. 276), co w żaden sposób nie umniejsza jego wartości jako kompozytora, dyrygenta czy człowieka. Bez względu na jego mniejsze lub większe zaangażowanie polityczne, „Lutosławski pozostaje symbolem dla [swojego – M.G.] narodu w XXI w.” (s. 283).

Oba teksty pozwalają dostrzec, jak ważne jest powracanie do źródeł pierwotnych i analizowanie ich, choćby po to, by zrozumieć związki Lutosławskiego ze współczesną mu rzeczywistością społeczną, artystyczną i polityczną bez prób idealizowania czy wybielania. Spojrzenie z zewnątrz, przez zagranicznych badaczy pozwala dostrzec te skomplikowane relacje twórcy i polityki wyraźniej, bez kompleksów i bez uprzedzeń. Dzięki czemu lepiej rozumiemy genzę niektórych jego kompozycji i zastosowane rozwiązania warsztatowe.

Kiedy przeanalizowano i omówiono różne aspekty życia i twórczości Lutosławskiego, przyszedł czas na spojrzenie na

jego spuściznę z perspektywy czasów nam współczesnych. Rozważania o dziedzictwie kompozytora znalazły się w ostatniej, piątej, części omawianej książki zatytułowanej po prostu „Legacies”.

Przedostatni rozdział książki to tekst Lisy Jakelski o oryginalnym i intrygującym tytule „Lutosławski, Revived and Remixed” (s. 303–332). Autorka kreśli obraz współczesnej polskiej kultury muzycznej i sposób ukazywania nowej publiczności muzyki Lutosławskiego. Zaczyna od hołdów, jakie muzyczny świat złożył Lutosławskiemu w setną rocznicę jego urodzin w 2013 r. (s. 303–305). Istotne dla niej jest również to, na ile Polacy wiedzą, kim był Witold Lutosławski. Odwołuje się ona do dokumentu Krzysztofa Zanussiego z 1990 r. i do projektu IMiT z 2012 r., kiedy to, jak się okazało, Lutosławski nie był bardziej rozpoznawalny niż dwie dekady wcześniej (s. 306). Miejmy nadzieję, że dzięki internetowi, portalom i kanałom z muzyką oraz licznym blogom, na których mniej lub bardziej anonimowi autorzy przybliżają światu każdy rodzaj muzyki, twórczość Lutosławskiego będzie coraz bardziej rozpoznawalna przez większą część społeczeństwa, a nie tylko przez elity. Naturalnie dzięki wielkim akcjom polskim i zagranicznym z 2013 r. muzyka tego kompozytora jest znacznie bardziej obecna w powszechnej świadomości (szczegóły muzycznych obchodów tej rocznicy zob. s. 307–316), choć jest to świadomość bardzo rozproszona między różnymi mediami i dyskursami. Zdaniem autorki, dobrym przykładem reinterpretacji muzyki Lutosławskiego, która trafiła do szerszej publiczności, było działanie duetu DJ-ów Marcin Cichy–Igor Pudło, czyli Skalpel oraz ich autorska przeróbka *Preludiów i Fugi* Lutosławskiego mocno propagowana w 2013 r. (s. 324–331). Twórczość kompozytora była w roku rocznicowym „prezentowana na wiele sposobów w projektach dostosowanych do różnych środowisk” (s. 332) i miejmy nadzieję, że dzięki temu stanie się ona na

długie lata popularna wśród licznej rzeszy odbiorców.

Książkę zamyka tekst Stevena Stucky'ego „Heart and Brian, Tradition and Modernism: Lutosławski and the Continuing Story of Harmony”, zredagowany i opatrzone wstępem przez Nicholasa Reylanda (s. 333–357). Jest on szczególnie z dwóch powodów. Po pierwsze napisał go wielki znawca i propagator muzyki Lutosławskiego, co widać niemal w każdym akapicie. Po drugie, nie został skończony przez autora. Jest nie tylko omówieniem twórczości naszego kompozytora, lecz także wyrazem szacunku i pamięci przyjaciół o przedwcześnie zmarłym Stuckym, który sytuuje Lutosławskiego między Bartókiem, Strawińskim i Debussym z jednej strony a Magnusem Lindbergiem, Tristanem Muraiem czy Jonathanem Harveyem z drugiej, i który przedstawia twórcę *Łańcuchów* jako naturalne ogniwo między nimi, bardzo ważne dla muzyki XX w. (s. 338). Stucky prezentuje to na wybranych przykładach nutowych i w tabelarycznych zestawieniach, analizując porównawczo dzieła Lutosławskiego w kontekście twórczości innych ikon XX wieku. Jest to odważne i ciekawe ujęcie tematu, którego tytuł wskazuje, że autor postrzegał Lutosławskiego jako jednego z najważniejszych twórców XX wieku.

Ten obszerny przegląd najistotniejszych zagadnień omawianych w książce pozwala

stwierdzić, że jest to pozycja ważna i oryginalna w niemałej już bibliografii poświęconej Lutosławskiemu. Z jednej strony to wielka promocja twórcy i jego muzyki oraz polskiej kultury, muzykologii, a nawet krytyki muzycznej wśród odbiorców z całego świata. Z drugiej – są w niej odważnie prezentowane wątki, które najczęściej bywają pomijane (choćby zaangażowanie polityczne kompozytora). Widzimy tu również bardzo różne perspektywy prezentowania artysty: badacze z innych obszarów kulturowych niż Polska piszą bardziej otwarcie o życiu twórcy i jego relacjach ze sztuką, odważnie interpretują przytaczane fakty. A to właśnie interpretacja poparta analizą dokumentów i muzyki prowokuje do dyskusji, pobudzając nauki humanistyczne do rozwoju i poszukiwania nowych horyzontów, a przez to przesuwania granic naszego poznania. Dzięki takiemu ujęciu z omawianej publikacji wyłania się niezwykle barwny, wielopłaszczyznowy, trudny do ogarnięcia jednym spojrzeniem obraz Lutosławskiego człowieka-kompozytora, który dzięki prestiżowemu wydawcy trafił do najważniejszych bibliotek i będzie nieść po świecie naszą muzykę, naukę i kulturę.

Małgorzata Gamrat

Katolicki Uniwersytet Lubelski
Jana Pawła II

Nowa strona internetowa „Muzyki”

<https://czasopisma.ispan.pl/index.php/m>

Wolny dostęp od 2019 roku
