

MAGDALENA DZIADEK  
UNIwersytet Jagielloński

---

MOTYW „DUSZY ROSYJSKIEJ” W POLSKIEJ KRYTYCE MUZYCZNEJ  
(DO 1939 ROKU)

Mysł krytycznomuzyczna jest, tak jak inne gałęzie krytyki artystycznej, odbiciem mentalności i problemów swojej epoki. Można zatem z góry oczekiwać obecności w polskiej krytyce muzycznej czasów zaborów treści odnoszących się do Rosji, Rosjan i ich kultury. Łatwo je znaleźć, nawet tam, gdzie artykułowane są językiem omownym, ale trudniej uporządkować, jako że u ich podłoża leżą rozmaite motywacje wynikające z odmiennych postaw krytyków wobec współczesności i historii imperium carów. W dziejach naszych stosunków z Rosją historycy wyróżniają wiele etapów, w których dominują na przemian lub współlistnieją ze sobą tendencje lojalistyczne i separatystyczne; są one wpisane w szereg programów politycznych będących reakcjami na aktualną sytuację polityczną w całej Europie.

Podobna różnorodność charakteryzuje stosunek polskich krytyków muzycznych do muzyki rosyjskiej. Sama ta muzyka nie była monolitem, lecz tworem wewnątrznie podzielonym – z grubsza rzecz biorąc – na nurt „kosmopolityczny” i „narodowy”, a opowiedzenie się za którymś z nich (lub obydwoma) było inspirowane nie tylko generalnym stosunkiem danego pisarza do tego, co pochodzi z kraju carów, ale i wiedzą o tym, co się myśli o muzyce i kulturze rosyjskiej w samej Rosji i na Zachodzie Europy. Wiedza ta była stałym składnikiem świadomości polskich autorów zajmujących się kulturą rosyjską już od pierwszych dekad XIX wieku.

W gąszczu rozmaicie umotywowanych i mających różny znak wartości wypowiedzi o kompozytorach rosyjskich i ich dziełach, jakie opublikowano w prasie polskiej od końca lat trzydziestych XIX w. do roku 1939, wyróżnia się wątek „duszy rosyjskiej”, którego punktem wyjścia jest założenie odrębności mentalności polskiej i rosyjskiej i wynikającej stąd wzajemnej, nieprzezwycięzalnej wrogości obu narodów.

Dusza narodu – w tym „dusza polska” i „dusza rosyjska” – jest [...] jedynie mitem, symbolem, kategorią myślenia, przy pomocy której w historii, a niekiedy i współcześnie, próbuje się zinterpretować i uogólnić te zjawiska w danym społeczeństwie, które świadczą o jego „inności”

– przypomina Andrzej de Lazari we wstępie do antologii *Dusza polska i dusza rosyjska*, wydanej w 2004 r.<sup>1</sup>. Tym tropem chcemy podążyć, poszukując przykładów odwołań do mitu „duszy rosyjskiej” w polskiej krytyce muzycznej „długiego” XIX w. i dwudziestolecia międzywojennego.

Jeśli chodzi o wiek XIX, dokumentów nie jest tak mało, jak można by oczekiwać, zdając sobie sprawę z istnienia cenzury. Trzeba bowiem pamiętać, że antyrosyjskie treści, które nie mogły trafić na łamy czasopism warszawskich, mogły być publikowane za kordonem, w pismach galicyjskich i poznańskich. Tam właśnie – w Poznaniu – ukazała się w roku 1844 słynna praca Joachima Lelewela *Dzieje Litwy i Rusi aż do unii z Polską*, przedstawiająca Rosję jako kraj barbarzyńskich zbójców despotycznie rządzących ludami:

Moskwa jest osadą ruską, jest córką odrodną i wyrodną matki Rusi, na którą przykładada swą matkobójczą rękę; postawiona u siebie autokracją, absolutyzmem, despotyzmem, tyranstwem, samodzierstwem, chce zabić ruskie i wszystkich narodów słowiańskich swobody; odosobniwszy się posadą, ludem, językiem, swym duchem i instytucjami, myśli jedynie o podbojach<sup>2</sup>.

Motyw despotyzmu nie stanowi oczywiście wiodącego tematu antyrosyjskich wypowiedzi krytyków muzycznych; będą oni natomiast z upodobaniem drążyć wątek niższości kulturalnej Rosjan, wynikający nie tylko z nieokrzesania i braków w wykształceniu, lecz – co ważniejsze – z konstytutywnych cech „psychiki rosyjskiej”, z których wyliczano najczęściej: bierność, nihilizm, uległość wobec władzy, brutalność obejścia, niepohamowaną emocjonalność graniczącą z uczuciowym ekshibicjonizmem i skłonność do popadania w skrajne nastroje. W 1839 r. został równocześnie opublikowany w *Gazecie Lwowskiej* i *Gazecie Wielkiego Xięstwa Poznańskiego* artykuł nieznanego pióra, ukazujący specyfikę muzyki rosyjskiej w perspektywie jej całkowitej odmienności od muzyki zachodniej. Muzykę rosyjską ukazuje ten tekst jako akulturalną, pozbawioną głębszej idei, będącą jedynie zabawką dla niewykształconego, naiwnego ucha:

Muzyka dla Rosjanina nie jest tak jak dla Włocha boginią, która ród swój z nieba wiedzie; Rosjanin nie czuje dla niej tej platonicznej miłości, jaką Niemiec dla niej jest przenikniony. Jest ona dla niego tylko poufałą kochanką; zachwyca on się tylko zmysłowym wdziękiem, harmonijnym brzmieniem tonów, uszy jego głaszczącym. Takie upodobanie w muzyce jest podobne do upodobania, jakie mają dzieci w kolorach. Rosjanie równie, jak dzieci, lubią podziwiać spływające się kolory tęczy i dlatego w ich pokojach zawsze pstrokaczną widzieć można. Rosjanin gotów przez cały dzień brząkać na swojej bałałajce i największą w tym rozkosz znajduje. Stąd też pochodzi, że prosty Rosjanin tak bardzo dźwięk harmonijki lubi, że arfa Eola jest dla niego najprzyjemniejszym narzędziem muzycznym, i że nam niczego bardziej jak organów nie zajrzę. Jakoż grające tabakierki, katarynki, szafy i biura z organami, największy odbył w Rosji

1 Andrzej de Lazari, „Wstęp”, w: *Dusza polska i dusza rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna)*, red. Andrzej de Lazari, Warszawa 2004, s. 12.

2 Joachim Lelewel, *Dzieje Litwy i Rusi aż do unii z Polską*, Poznań 1844, s. 23.

mają. We wszystkich kawiarniach Moskwy znajdziesz grające zegary, które dla rozrywki rosyjskich gości bez ustanku piosnki odgrywają. Stąd pochodzi na koniec owa tak właściwa muzyka rogowa, o której także z innych względów okazać by się dało, że ona jest prawdziwym rosyjskim i z istoty tegoż narodu wynikłym wynalazkiem. Rosjan można by bardziej za miłośników tonów i harmonijnych dźwięków, niż za przyjaciół muzyki uważać. Muzyka ich nie zawiera w sobie nic, że tak rzekę, plastycznego, to jest: nie ma w sobie idei, co jest charakterem muzyki włoskiej. Wszystko jest u nich tylko pstrym malowidłem, podobnie jak w kalejdoskopie<sup>3</sup>.

Publikacja tego rodzaju materiałów w pismach Królestwa Polskiego nie była oczywiście możliwa. Jednak i tu zdarzało się autorom przemycać aluzje dotyczące dystansu, jaki dzieli kulturę polską i rosyjską. Przykładem może być artykuł Józefa W..., opublikowany po śmierci Michaiła Glinki<sup>4</sup>. W tekst artykułu został umiejętnie wpleciony motyw dyletanckiego charakteru kultury muzycznej uprawianej w Rosji w kręgach arystokracji:

Mając wszelkie korzyści, jakie daje majątek i urodzenie nie tylko w Rosji, ale w każdym kraju, z socjalnej pozycji należąc do wyższych sfer towarzystwa szlachty, Glinka nie uważał, jak wielu wówczas, muzyki za pewien rodzaj zabawki lub wytchnienia, co i teraz jeszcze niektórym się wydarza. Jego szczęśliwe usposobienie natchnęło go melodiami, w których się objawiało delikatne poczucie sztuki, tak żywe u prawdziwych miłośników muzyki<sup>5</sup>.

W dalszym ciągu artykułu poznajemy z grubsza historię muzyki rosyjskiej (informacje merytoryczne zaczerpnął autor z artykułu „Michael von Glinka und die Musik in Russland”, który ukazał się w *Niederrheinische Musikzeitung* w roku 1858 w numerach 7–9). Glinka zostaje ukazany jako narodowy geniusz, który narodził się *ex nihilo*. W konkluzji – na pierwszy rzut oka kontrowersyjnej dla czytelnika polskiego – jest mowa o obecnej sytuacji muzyki europejskiej na Zachodzie (dekadencja) i Wschodzie (nadzieja na narodziny „słowiańskiego geniusza”). Pojawia się jednak zaskakujący (nie dla czytelnika polskiego) wniosek na temat szans poszczególnych narodów słowiańskich w przyspieszeniu owego porodu – najbardziej obiecujący wydają się Polacy, jako „naród uprawiając[y] muzykę w wyższym pojęciu tego wyrazu”<sup>6</sup>.

Kontekst kolejnych polskich publikacji o muzyce rosyjskiej tworzy głośna dyskusja, która rozgorzała w Rosji po tym, jak Anton Rubinstein ogłosił projekt utworzenia w stolicy uczelni muzycznej umożliwiającej wydzwignięcie rosyjskiej kultury muzycznej ponad poziom dyletantstwa poprzez wykształcenie grupy zawodowych muzyków

3 „Muzyka u Rosyjan”, *Gazeta Lwowska* 39 (1839) nr 26, s. 208; „Muzyka u Rosyjan”, *Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego* 24 (1839) nr 162, s. 988.

4 Żadne z czasopism warszawskich, poza *Księgą Świata*, nie opublikowało wspomnienia pośmiertnego o Glince, nie informowało też o premierach jego oper, co można uznać za formę bojkotu spraw rosyjskich. Notatki o *Życiu za cara*, oddające Glince honor jako twórcy rosyjskiej opery narodowej, ukazały się natomiast już w latach trzydziestych w Krakowie i Poznaniu („Rozmaitości. Pierwsza opera rosyjska”, *Pamiętnik Naukowy* 1 (1837) nr 5, s. 285; A., „Rozmaitości”, *Gazeta Lwowska* 39 (1839) nr 12, s. 95).

5 Józef W..., „Michał Glinka i jego kompozycje dramatyczne”, *Księga Świata* 8 (1858) cz. I, s. 155.

6 *Ibid.*, s. 160.

rosyjskich, którzy by w przyszłości zastąpili pracujących tam na niwie muzyki cudzoziemców. Z początkiem 1861 r. Rubinstein opublikował na łamach czołowego petersburskiego pisma *Wiek* artykuł programowy zatytułowany „O muzyce w Rosji”. Znalazła się w nim niezwykle krytyczna ocena ówczesnego poziomu rosyjskiego życia muzycznego. Z poglądami Rubinsteina podjął polemikę Władimir Stasow, krytyk związany z nurtem postępowym w rosyjskiej krytyce muzycznej, popierający przedstawicieli Potężnej Gromadki, zresztą autor tego określenia<sup>7</sup>. W redagowanej przez Tadeusza Bułharyna *Severnoj Pčele* (nr 124 z 9 V 1862 r.) – najbardziej poczytnym czasopiśmie kulturalnym wychodzącym w Imperium Rosyjskim – upomniał się o rosyjskich pedagogów i dyrygentów chórów, usiłując wykazać, że mieli oni nieraz większe zasługi niż zagraniczni pedagodzy, zaś samego Rubinsteina nie wahał się przedstawić jako fanatyka idei „zachodniego” konserwatorium. Próbował także przy okazji wyjaśnić przyczynę rosyjskiego dyletantyzmu, wiążąc ją z „biernością, nadmierną zgodliwością i tolerancją graniczącą z apatią w praktycznych, codziennych sprawach”<sup>8</sup>. Odwołał się zatem do kluczowych kategorii składających się na mit „duszy rosyjskiej”, w wersji upowszechnionej przez Piotra Czaadajewa, autora *Listów filozoficznych*, czytanych intensywnie także i w Polsce (w pierwszym *Liście* figurują słowa, które można wziąć za pierwowzór myśli Stasowa: „pora naszego życia socjalnego odpowiadającego temu wiekowi<sup>9</sup> była wypełniona bezbarwną, mroczną egzystencją bez wigoru, bez energii, nic jej nie ożywiało prócz zbrodni, nic nie łagodziło prócz służalczości”<sup>10</sup>).

W miesiąc po publikacji artykułu Rubinsteina ukazał się jego polski przekład na łamach *Ruchu Muzycznego* redagowanego przez Józefa Sikorskiego. Sam moment ukazania się przedruku wskazuje wyraźnie na intencję Sikorskiego dołączenia się do rozlegającego się w Warszawie chóru głosów antyrosyjskich. Przypomnijmy, że już w 1860 r., po ogłoszeniu przez patriotyczne podziemie zaostreżenia żałoby narodowej, stronie *Ruchu Muzycznego* ozdobiła czarna obwódka, zaś wiosną 1861 r. (w numerach 14–16) ukazał się tekst pod tytułem „Żałoba narodowa”.

W kolejnych latach, charakteryzujących się wzrostem ucisku cenzury, antyrosyjskie demonstracje dziennikarskie ucichły w Warszawie; nie brakowało ich natomiast w prasie zakordonowej. Dobrym przykładem jest postawa redaktorów lwowskiego *Dziennika Literackiego* – pisma postępowej galicyjskiej inteligencji. W 1862 r. na

7 Określenia „Potężna Gromadka” (Mogučaà Kučka) użył Stasow po raz pierwszy w recenzji koncertu muzyki słowiańskiej, jaki zorganizował w 1867 r. w Petersburgu Milij Bałakiriew, zob.: Władimir Stasow, „Slavãnskij koncert gosudara Balakireva”, w: Władimir Stasow, *Izbrannyje soczinenija*, t. 1, Moskwa 1952, s. 173.

8 Przekł. wg wydania angielskiego pt. „The Guarantees of Genuine Musical Education in St Petersburg”, w: *Russians on Russian Music 1830–1880. An Anthology*, red. i przekł. Stuart Campbell. New York 1994, s. 80.

9 Tj. fazie młodości narodu.

10 Piotr Czaadajew, „Pierwszy list filozoficzny”, przekł. Lucjan Suchanek, w: *Dusza polska i dusza rosyjska*, s. 40.

jego łamach ukazał się cykl publikacji „Tysiącletnia rocznica”, krytykujących pomysł władz rosyjskich urządzenia uroczystości upamiętniającej tysiąclecie Rosji, liczone od czasów zdobycia Nowogrodu przez normańskich „Rusów” pod wodzą Ruryka, konkurencyjnej wobec zaplanowanych na ten rok w Czechach obchodów tysiąclecia misji „apostołów słowiańskich” Cyryla i Metodego. Porównując ze sobą oba wydarzenia, nieznanego autora (był nim być może redaktor naczelny *Dziennika Literackiego* Karol Szajnocha) wprowadził – poza jawną aluzją do wypadków warszawskich – całą gamę wątków związanych z krytyką propagowanej w Rosji ideologii zwanej „oficjalną narodowością”: motyw nieograniczonej władzy, cara (tzw. samodierżawie), wątek barbarzyńskiej przemocy, na której oparta jest owa władza oraz niezwykle ważny wątek bierności narodu, zajmującego wobec władzy postawę, którą markiz Astolphe de Custine, autor popularnych w Polsce *Listów z Rosji* nazwał „upojeniem niewolą”<sup>11</sup>:

Porównajmy te obiedwie wielkie rocznice, a obaczmy dopiero potężną między zachodnio-słowiańską a moskiewską różnicę. Pierwsza jest prawdziwie słowiańską pamiątką, pamiątką ludów rolniczych, chrześcijańskimi pojęciami kierowanych, uzacnionych świętym słowem wiary [...]. Rozbójnik morski Ruryk wykonał napad rozbójniczy na Nowogród. Gwałtem rozpoczęte istnienie państwa, gwałtami się utrzymuje aż dotąd. Więc tysiącletnią pamiątkę gwałtów car każe obchodzić na ruinach. Rzezie świeże warszawskie są jakby przygrywką do tej rocznicy. Ukaz [zbudowania pomnika upamiętniającego założenie państwa Rurykowiczów – M.D.] oznacza również, jak ma być ta pamiątka sławiona, jaki ma być pomnik, co na nim ma być wyrażone. Jak myśl pomnika nie wyszła z narodu, tak naród obojętnie względem pomnika się zachowuje. Car to naród, więc car zastępuje wszystkich [...]. Wszystko będzie zrobione i zapłacone. Tylko myśli, poświęcenia narodowego w tym ani śladu nie będzie<sup>12</sup>.

W obszarze krytyki Rosji uprawianej przez współpracowników *Dziennika Literackiego* ulokowało się także kilka wypowiedzi o muzyce. Teza o nieeuropejskiej, azjatyckiej genezie imperium moskiewskiego trafiła na przykład do niewinnej z pozoru recenzji występu działającego w Galicji skrzypka czeskiego pochodzenia Franciszka Szypka. Jeden z czołowych współpracowników pisma Platon Kostecki zinterpretował jego utwór *Souvenir d'Ukraine* jako nostalgiczny obraz dawnej, wolnej Ukrainy:

Utwór to nie efektowny, nie szumny, jak zwykle takie *Souvenir[s]* bywają – ale jakaś istotna pamiątka zachwyty, marzenia, przypomnienia ciche a głęboko ukryte, pamiątka dla siebie w trwałe nuty ujęta, przypominająca dźwiękami swymi Ukrainę jaką jest dziś, cementarna, pod Mongołami nowożytnymi cicho ale żywo jęcząca<sup>13</sup>.

11 Astolphe Louis Lénor de Custine, *Rosja w roku 1839*, przekł. i opr. Paweł Hertz, Warszawa 1995, s. 167.

12 „Tysiącletnia rocznica”, *Dziennik Literacki* 10 (1862) nr 6, s. 41.

13 P.K. [Platon Kostecki], „Koncert”, *Dziennik Literacki* 11 (1863) nr 43, s. 304. Autor był literatem i publicystą narodowości ukraińskiej (m.in. autorem dumek w języku ukraińskim). Należał do działającego we Lwowie w latach sześćdziesiątych XIX w. Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych.

Cmentarna Ukraina to oczywiście jej zadnieprowa część (tzw. Mała Ruś), włączona do carskiego imperium i przeżywająca okres wzmożonych represji za czasów Aleksandra II, dążącego do przekształcenia Rosji w państwo narodowe, w którym główną siłą mieli być Rosjanie – owi „nowożytni Mongołowie”, jak ich nazywa autor, w widoczny sposób zainspirowany toczącą się w *Dzienniku Literackim* polityczną dyskusją.

Także w prasie poznańskiej z lat sześćdziesiątych odnajdujemy aluzję do uciemnienia rosyjskiej części Ukrainy, przemyconą w notatce o muzyce: w 1865 r. w *Dzienniku Poznańskim* ukazała się odezwa żyjącego na emigracji znanego zbieracza ukraińskich pieśni ludowych Antoniego Szaszkiewicza, który zachwalał czytelnikom pisma swoje zbiory jako „z jęku mógł Ukrainy wyciągnięte”<sup>14</sup>. Dodajmy na marginesie, że w tym samym roku wydano w Poznaniu książkę przebywającego po powstaniu styczniowym w Niemczech Józefa Ignacego Kraszewskiego *Moskal*, we wstępie do której pisarz, powołując się na *Listy z Rosji* de Custine’a, napisał o Rosjanach:

Nie jest to naród, i państwo nam współczesne, ale archeologiczny zabytek, coś na kształt tego Mamuta, którego odkopano w Sybirze zamrożonego od potopu z mięsem i skórą [...]. W innych krajach [...] szczątki dni wczorajszych tuł się gdzieś zaledwie po kątach jak śniegi na wiosnę; tu ogół cały jest jeszcze takim, jakim był przed wieki, a jednej tylko warstwie powierzchniowej dozwolono wyuczyć się języka i obyczaju epoki, aby z nią rozmówić się mogła i za drogmana służyła<sup>15</sup>.

Tą drogą będą podążać pisarze muzycyści, odczuwający potrzebę zaangażowania się w toczący się żywo w czasach postyczniowych dyskurs antyrosyjski. Jeden z charakterystycznych dokumentów dotyczący tej kwestii odnosi się do praskiej premiery *Halki* Moniuszki (1868), którą oceniono w Czechach jako nieudaną z powodu braku zainteresowania ze strony publiczności. Nieco wcześniej w czeskiej stolicy odbyły się premiery oper Glinki *Życie za cara* i *Rustan i Ludmiła*, lepiej odebrane przez publiczność i krytykę. Tak skomentowała sprawę lwowska *Gazeta Narodowa*:

Trudno przypuścić, ażeby *Halka* mogła się podobać publiczności zepsutej na takiej operze, jak *Rustan i Ludmiła* tłumaczona z języka rosyjskiego na czeski, gdzie na scenie wódkę piją i gdzieś biją. Tak więc szalone powodzenie opery Glinki jest główną przyczyną szalonego niepowodzenia *Halki* Moniuszki<sup>16</sup>.

Na ten artykuł natychmiast zareagował czołowy narodowy dziennik praski *Národní Listy*, wyrażając pretensję, że posłużyła ona jako „wiatr dla rozdmuchania nowej nienawiści między Polakami a Czechami”<sup>17</sup>. Należy przypomnieć, że stosunki polsko-czeskie były w XIX w. bardzo trudne ze względu na rusofilski odcień tamtejsze-

14 [List bez tytułu], *Dziennik Poznański* 7 (1865) nr 103, s. 2.

15 Józef Ignacy Kraszewski, *Moskal*, Gdańsk 1991, s. 3–5.

16 „Kronika. Praga czeska”, *Gazeta Narodowa* 7 (1868) nr 59, s. 3.

17 „Literatura a umění. Polský hlas”, *Národní Listy* 8 (1868) nr 73, s. 2: „vítř pro rozdmýchování nové zášti mezi Poláky a Čechy”.



go słowianofilstwa, stanowiącego istotny aspekt czeskiej koncepcji narodowości, jak również ze względu na różnicę zapatrywań na kwestię interesów ukraińskiej ludności Galicji.

Lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX w. nie dostarczają wielu przykładów eksploatacji wątku „duży rosyjskiej” w polskim piśmiennictwie muzycznym. Paradoksalnie, rosła równocześnie liczba wykonań dzieł kompozytorów rosyjskich na ziemiach polskich, zwłaszcza w Warszawie. Trzeba jednak pamiętać, że tamtejsza recepcja muzyki rosyjskiej przed 1905 r., tj. przed odwilżą polityczną, objęła jedynie twórców o orientacji kosmopolitycznej: Antona Rubinsteina i Piotra Czajkowskiego. Obaj funkcjonowali w świecie muzycznym lat siedemdziesiątych–osiemdziesiątych XIX w. jako „rosyjscy Europejczycy”, a ich dzieła szybko stały się częścią powszechnego repertuaru. W sytuacji rosnącego w świecie uznania dla Rubinsteina i Czajkowskiego obu tym kompozytorom nie wypadało okazywać w Polsce lekceważenia i rzeczywiście na ogół go nie okazywano. A jednak nie sposób nie dostrzec lekceważenia zawartego w lakonicznej charakterystyce Czajkowskiego, jaką sporządził Aleksander Poliński, krytyk o niezłomnej postawie patriotycznej (weteran powstania styczniowego) dla czytelników *Tygodnika Ilustrowanego* po koncercie kompozytorskim, jaki dał Rosjanin w Warszawie w lutym 1892 roku. Ukazał go mianowicie jako typowego przedstawiciela „noworuskiej szkoły”, który „harcować lubi na koniku narodowym”, ale „chętnie przesiada się na pegaza kosmopolitycznego i wtedy przeradza się w eklektyka”<sup>18</sup>.

Bardzo rzadko sięgano w latach osiemdziesiątych do repertuaru antyrosyjskich stereotypów jako narzędzia interpretacji muzyki Czajkowskiego. Wyjątkowe – i nie dostrzeżone przez cenzurę – ich użycie przez Władysława Górskiego w recenzji napisanej po pierwszym wykonaniu w Polsce w 1885 r. *Koncertu fortepianowego b-moll* przez Hansa von Bülowa (a więc utwór „przywędrował do nas z Zachodu!”) naprowadza nas na ważny trop, jeśli idzie o sposób użytkowania przez polskich dziewiętnastowiecznych autorów figury „duży rosyjskiej”. Górski skojarzył mianowicie Rosję z Azją, ale nie z barwnym Orientem, lecz z Północą – krainą syberyjskich wichrów i lodów: „Niepospolite dzieło o treści niekiedy nieco dzikiej, rozkiełznanej, wschodniej. W jego *tutti* słyszy się czasami tętent spłoszonego stada koni stepowych i czuje się powiew wichru mroźnego, jakby zza gór Uralu”<sup>19</sup>. Tak właśnie rozumiał Rosję ówczesny Zachód, by przypomnieć chociażby słynne opowiadanie *Wiosenne wody* Turgieniewa (jego pierwsze polskie tłumaczenie ukazało się w 1878 r. w *Dzienniku Warszawskim*, rok później ukazało się jako dodatek literacki do popularnego tygodnika warszawskiego *Kłosa*). Ów poczytny w Polsce autor, kojarzony raczej z Francją, gdzie mieszkał, niż z krajem pochodzenia, bliski Polakom również jako towarzysz

18 Aleksander Poliński, „Przegląd Muzyczny”, *Tygodnik Ilustrowany* 33 (1892) nr 109, s. 69.

19 Władysław Górski, „Ze świata muzycznego”, *Tygodnik Ilustrowany* 26 (1885) nr 113, s. 140.

życia Pauliny Viardot, przyjaciółki Chopina, komentuje słowa matki bohaterki: „wyobrażała sobie Rosję w ten sposób: wieczny śnieg, wszyscy chodzą w futrach i wszyscy są wojskowymi, ale gościnność nadzwyczajna i wszyscy chłopci są posłuszni”<sup>20</sup>. W polskiej literaturze znajdziemy kilka dalszych przykładów rozumienia Rosji jako mroźnego północnego imperium. Nie licząc odwołań do *Listów z Rosji* de Custine’a, są to np. rozważania Józefa Ignacego Kraszewskiego zawarte w pracy *Sztuka u Słowian...* (1860), gdzie prasłowianin, skojarzony za sprawą Karamzina z Rosjaninem, odmalowany jest jako „jasnowłose dziecię Północy”<sup>21</sup>, czy też pół wieku później fragment powieści Kazimierza Przerwy-Tetmajera poświęconej wyprawom napoleońskim *Koniec epopei* (1913–17), w której autor pyta w imieniu wodza Francuzów: „po co się zapuszczać w bagna, lasy, pustkowia, w kraj mgły, mrozu i wichru, w ponorę Północ, w kraj głodu i ciemnoty, i po co ryzykować?”<sup>22</sup>.

Teatr Wielki w Warszawie zakończył sezon 1898/99 premierą *Eugeniusza Oniegina* (było to piętnaście lat po premierze petersburskiej, dziesięć lat po premierze praskiej, którą dyrygował sam Czajkowski i dwa lata po wystawieniu w Wiedniu pod dyktando Gustava Mahlera). W warszawskim spektaklu wzięły udział największe gwiazdy tutejszej sceny: Salomea Kruszelnicka, Mattia Battistini, Giuseppe Russitano i Aristodemo Silich. Operę śpiewano po włosku, dyrygował Podesti, reżyserem był Józef Chodakowski. W niektórych źródłach można przeczytać, jakoby premiery oper rosyjskich na warszawskiej scenie (uprzednio wprowadzono do repertuaru *Jolanę* Czajkowskiego i *Demona Rubinsteina*) miały być swego rodzaju haraczem – zapłatą Chodakowskiego za możliwość grania oper polskich<sup>23</sup>. W świetle wiedzy o zachodnich źródłach inspiracji polskich krytyków nie wydaje się to jednak oczywiste. Dostateczną zachętą dla Podestiego mogły być reakcje wpływowych krytyków wiedeńskich, spośród których kilku przyznało operze status dzieła mistrzowskiego, mimo że niektórzy nie omieszkali przy tym wypunktować obecnych w nim pierwiastków rosyjskiego czy wręcz azjatyckiego „barbarzyństwa”<sup>24</sup>. Liczył się jednak najbardziej głos Eduarda Hanslicka, który – wbrew stałej niechęci okazywanej muzyce słowiańskiej – wyraził bardzo pozytywną opinię o operze<sup>25</sup>.

20 Iwan Turgieniew, „Wiosenne wody”, przekł. Kazimierz Andrzej Jaworski, w: *Wiosenne wody i inne opowiadania*, Warszawa 1956, s. 17.

21 Józef Ignacy Kraszewski, *Sztuka u Słowian, szczególnie z Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*, Wilno 1860, s. 378–379.

22 Kazimierz Przerwa-Tetmajer, *Koniec epopei*, Warszawa 1976, t. I, s. 25.

23 Zob.: Elżbieta Szczepańska-Lange, *Życie muzyczne w Warszawie w II połowie XIX wieku*, Warszawa 2010 (= Historia Muzyki Polskiej 5, Romantyzm 2B), s. 508.

24 Zob. np.: H.W., „Feuilleton. Eugen Onegin”, *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 34 (1897) nr 47, s. 2; Alb[ert] Kauders, „Theater und Kunst”, *Neues Wiener Journal* 5 (1897) nr 1464, s. 7. Ten ostatni nazwał muzykę Czajkowskiego „recydywą półazjatyckiej inwencji i sposobu odczuwania” („Rezidiven in den halb-asiatischen Urzustand des Empfindens und Erfindens”).

25 Ed[uard] H[anslick], „Feuilleton”, *Neue Freie Presse* 33 (1897) nr 11942, s. 1–3.



Aleksander Poliński napisał dla *Kuriera Warszawskiego* po premierze *Oniegina* duży esej, wzorcowo ilustrujący zdolność polskich przedstawicieli prasy do rozprawiania na tematy rosyjskie w mowie ezopowej. Omawiana recenzja jest pozbawiona jakichkolwiek jawnych aluzji antyrosyjskich; Poliński zastanawiał się jednak w niej głęboko nad podłożem ideowym podstawy tekstowej opery – poematu Puszkina, przedstawiając go jako dzieło, które „posiada dla Rosjan [...] olbrzymie znaczenie polityczne i społeczne jako pierwszy rzetelny poemat narodowy”<sup>26</sup>. Przypominał dalej krytyk, że wywarło ono wielki wpływ na społeczeństwo rosyjskie „właśnie dlatego, że omawiał[o] sprawy dotyczące wyłącznie świata i społeczeństwa rosyjskiego [...], uczył[o], czego wówczas współbracia Puszkina nie umieli”. Swoją opinię o narodowym (mimo europejskiego sztafazu) wydźwięku dzieła Czajkowskiego poparł krytyk poglądem Wissariona Bielinskiego – rosyjskiego filozofa o postawie radykalnej, będącego stroną w toczącym się wówczas w Rosji sporze o znaczenie *Eugeniusza Oniegina*, któremu słowianofile zarzucali, iż ukazuje zdeformowany obraz społeczeństwa rosyjskiego jako pogrążonego w dekadentyzmie. Nawiązanie przez Polińskiego do Bielinskiego w czasach, kiedy w polskim piśmiennictwie szerokiego zasięgu nie ukazywały się żadne omówienia filozofii rosyjskiej, kusi, by uważać je za zakamuflowany sygnał chęci włączenia się do dyskusji o stanie rosyjskiego społeczeństwa. Mimo starannego ukrycia treści politycznych, czytelnik nie mógł mieć żadnych wątpliwości, po czyjej stronie stanął autor.

Opinia prasy rosyjskiej i europejskiej tworzyła zasadniczą perspektywę, z której spoglądano na odnoszącą spektakularne sukcesy w świecie muzykę rosyjską – teraz już także młodorosyjską – w epoce pozytywizmu. Duża część stworzonej w tym okresie, tj. w latach siedemdziesiątych–osiemdziesiątych, polskojęzycznej literatury poświęconej kompozytorom Potężnej Gromadki, którzy w tym czasie zaczęli wysuwać się na pierwszy plan, zakotwiczona była w rosyjskiej myśli estetycznej i krytycznomuzycznej. Znów przywoływany był – jakkolwiek nigdy wprost – autorytet Stasowa, a także Aleksandra Sierowa i inspirującego go w zakresie myśli o narodowej muzyce rosyjskiej filozofa Nikołaja Czernyszewskiego. Ten ostatni, nawiązując do antropologii Feuerbacha oraz filozofii sztuki Bielinskiego, promował naturalistyczną interpretację historii oraz takąż wizję sztuki. Wizję tę wyłożył w głośnej rozprawie *Estetičeskie očnošeniâ iskusstva k dejstviteľnosti* (Stosunek estetyczny sztuki do rzeczywistości) z 1855 roku. Rosyjscy krytycy muzyczni przyswoili sobie kluczowe pojęcie, którym Czernyszewski określał istotę sztuki narodowej – realizm. Oznaczał on prawdę sztuki, to jest zlanie się jej z życiem, w domyśle – z życiem ludu. Jedna z ważniejszych prac Stasowa, poświęcona pokrewieństwom sztuki Musorgskiego i Wasilija Pierowa (malarza realistycznego, członka grupy tzw. pieriedwiżników), zawiera następujące zdanie, mogące służyć jako uogólnienie po-

26 Aleksander Poliński, „Eugeniusz Oniegin. I”, *Kurier Warszawski* 99 (1899) nr 123, s. 1.

głędu postępowych krytyków rosyjskich na kierunek, w jakim powinna podążać rodzima sztuka: „Główne rysy fizjonomii obu artystów, i Pierowa, i Musorgskiego, to narodowość i realizm. Na tym polegała ich cała natura artystyczna, tu leżała ich cała siła i talent”<sup>27</sup>.

Polscy autorzy zajmujący się muzyką rosyjską chętnie „pożyczali sobie” tę myśl. Niektórzy wszakże potrafili jednak odmówić Rosjanom owego realizmu jako cechy pozytywnej, kojarzącej się z siłą, zdrowiem, a także ładem moralnym (!) i intelektualnym. Bolesław Wilczyński pisał o współczesnej sytuacji muzyki rosyjskiej (w *Historii muzyki* z 1894 r., przeznaczonej dla studentów Instytutu Muzycznego Warszawskiego, w którym wykładał ów przedmiot), że

[...] muzyka Sierowa, bardziej hałaśliwa niż piękna, zdradza dążenie nowoczesnych kompozytorów do działania na słuchacza za pomocą dźwięczności nieokiełzanej, w czym widzieć należy nie tyle zwrot ku realizmowi, ile kierunek sztuki demokratyczny. Dążności tej uległ też Modest Musorgski (1839–1881), autor opery *Borys Godunow*, wielu romansów i kilku utworów instrumentalnych.

Kierunek demokratyczny musiał wywołać reakcję. Jeżeli Glince chodziło o wprowadzenie do sztuki pierwiastków narodowych, to następcy jego nie umieli w tych samych zachować się granicach równowagi estetycznej. Dążność szlachetna została wypaczoną. Wzięto ją bowiem za pobudkę, zniewalającą do opierania się na prawdzie życiowej, bez względu na objawy, które z zadaniami sztuki licować nie mogą. Stąd jej postacie i ruchy codzienne, raczej prostackie niż piękne, czym właśnie stronnictwo, którego ostatnim przedstawicielem był Musorgski, grzesząc coraz śmieiej, spowodowało protest wyrażony przez „Towarzystwo muzyczne Roskie”<sup>28</sup>. Tu stanęli do walki obrońcy znamion kosmopolitycznych, zwolennicy wzorów czystych, nieskalanych wtargnięciem siły żywiołowej<sup>29</sup>.

Nacisk na interpretację nowej muzyki rosyjskiej jako sztuki prymitywnej, nieuczony i iście po rosyjsku nieokiełzanej jest typowy dla epoki, w której działali Wilczyński i Poliński, to jest pozytywizmu. Ogólnie rzecz biorąc, preferowano jednak wtedy postawę izolowania się od kultury rosyjskiej, co skutkowało tym, że rzadko podejmowano tematy z nią związane. Tendencja do poszukiwania w muzyce rosyjskiej znamion obcej, wrogiej „duszy rosyjskiej” przetrwała jednak i odżyła z całą mocą w następnej epoce. Wybitny znawca stosunków polsko-rosyjskich Aleksander Rogalski pisał w 1960 r.:

W kołach polskiej inteligencji – może nie tyle w dobie pozytywizmu, ile w okresie późniejszym – kursowały teorie o absolutnej nieprzezwycięzalnej sprzeczności między kulturą polską a kulturą rosyjską, a także o szkodliwości i niebezpieczeństwach tej ostatniej dla „duszy polskiej”<sup>30</sup>.

27 Vladimir Stasov, „Perov i Musorgskij”, w: *Stat'i o muzyke*, Moskwa 31977, s. 124: „Glavnye čerty fizjonomii oboih hudożnikov, i Perova, i Musorgskogo, eto byli narodnost' i realnost'. W etom sostoja ih hudożestvennaa natura, zdieś ležala ih sila i talant'”.

28 Rosyjskie Towarzystwo Muzyczne – instytucja powołana do życia i kierowana przez Antona Rubinsteina.

29 Bolesław Wilczyński, *Historia muzyki w krótkim zarysie*, Warszawa 1894, s. 254.

30 Aleksander Rogalski, *Rosja – Europa*, Warszawa 1960, s. 33.

Jako przykład podaje Rogalski zapomniany dziś utwór Jadwigi Marcinowskiej *Z myśli o Duchu i Domu* z 1912 roku. Przykład ten jest o tyle ważny, iż pozwala połączyć rodowód młodopolskiego dyskursu antyrosyjskiego z ideologią propagowaną przez działającą na emigracji partię narodowodemokratyczną Liga Narodowa (Marcinowska była członkinią jej „młodzieżówki” – Związku Młodzieży Polskiej „Zet”). Ideologia ta zawładnęła na przełomie XIX i XX w. umysłami polskiej inteligencji, przynosząc owoce także w krytyce muzycznej. Wśród młodopolskich autorów pisujących o muzyce, którzy podjęli w swoich pismach problem „zruszczenia duszy polskiej”, był Władysław Jabłonowski, także członek „Zetu”, współzałożyciel Ligi Narodowej, autor kilkunastu prac poświęconych literaturze i kulturze rosyjskiej, w tym zbioru artykułów *Dwie kultury* (1913), przynoszącego masę spostrzeżeń na temat obcej Polakom „duszy rosyjskiej”. Pisząc o muzyce, Jabłonowski koncentrował się na sprawach ogólniejszych; zgodnie z tendencją swojej epoki ukazywał dekadencję współczesnej twórczości muzycznej w całej Europie, wyłączając ze swego pesymistycznego obrazu jedynie Wagnera; wielbił go jako tego, kto połączył w swojej twórczości ideał prometejski z eleuzyjskim, to jest „światło wiedzy i wolności z odwiecznym światłem wiary”<sup>31</sup>.

W latach dziewięćdziesiątych diagnozy schyłkowej kondycji społeczeństw europejskich stały się powszechne. Wraz z teorią schyłkowości przedostały się do popularnej publicystyki muzycznej takie terminy, jak smutek, melancholia, pesymizm, fatalizm – idealnie nadające się do interpretacji dzieł Czajkowskiego. „Smutek i tragizm Czajkowskiego przeżyli wszyscy” – sugerował Piotr Rytel, podsumowując młodopolski etap recepcji Czajkowskiego w Polsce w kontekście niezwyklej popularności muzyki tego kompozytora na rodzimych estradach<sup>32</sup>. Jan Kleczyński, świadek wspomnianego wyżej koncertu kompozytorskiego Czajkowskiego w Warszawie (1892) wykrzył w jego muzyce właśnie „...egotyczny smutek”, mając pretensję do kompozytora, że „uderza zbyt często w jedną złowrogą strunę, która boleśnie jęczy i jękiem swym zbyt wiele naszą uwagę absorbuje”<sup>33</sup>. Kilkanaście lat później (1908) Piotr Rytel ogłosił w piśmie *Młoda Muzyka* rozprawę o *Symfonii „Patetycznej”* (z okazji jej pierwszego w Polsce wykonania w Filharmonii Warszawskiej pod dyrekcją Grzegorza Fitelberga), ukazując ją jako dzieło ponure, przynoszące już we wstępie „jakby zapowiedź czegoś strasznego, przed czym nie ma ratunku”<sup>34</sup>. Kategoria pesymizmu okazała się niespodziewanie, być może na zasadzie tzw. nieświadomych użyć języka, przydatna do mówienia i o innych rosyjskich muzykach, nawet tych, których dotąd o ulega-

31 Władysław Jabłonowski, „Edouard Schuré. Szkic krytyczno-biograficzny”, w: Edouard Schuré, *Ryszard Wagner i jego dramaty muzyczne*, przekł. Emilia Węśławska, Nowy Sącz 1999, s. 217.

32 Piotr Rytel, „XVI poranek muzyczny”, *Warszawski Dziennik Narodowy* 4 (1939) nr 26, s. 4.

33 Jan Kleczyński, „Koncert kompozytorski Piotra Czajkowskiego”, *Kurier Codzienny* 28 (1892) nr 15, s. 2.

34 Piotr Rytel, „Symfonia Patetyczna Czajkowskiego (próba analizy krytycznej)”, *Młoda Muzyka* 1 (1908) nr 2, s. 10.

nie pesymizmowi nikt nie posądzał, na przykład o Antonie Rubinsteinie. W 1892 r. warszawskie *Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne* drukowało w odcinkach jego esej -rzekę *Muzyka i jej mistrzowie*. Niezależnie od siebie dwaj publicyści, Władysław Żeleński w krakowskim *Przeglądzie Polskim* należącym do konserwatywnego stronnictwa Stańczyków<sup>35</sup> i anonimowy autor z warszawskiego *Przeglądu Tygodniowego*, postępowego pisma warszawskich pozytywistów<sup>36</sup>, zinterpretowali ten esej jako wyraz pesymizmu autora. Dla obu krytyków pretekstem do posłużenia się tym określeniem były narzekania Rubinsteina na upadek sztuki muzycznej. Czy słuszne? Tego obaj nie rozważyli.

Oprócz wątku pesymizmu, stałym składnikiem interpretacji współczesnej muzyki rosyjskiej pozostał w Młodej Polsce wizerunek Rosjanina barbarzyńcy, ubezwłasnowolnionego ideowo i intelektualnie w rezultacie przebywania w atmosferze „demokracji bałwochwalczej” (określenie de Custine’a<sup>37</sup>). W tym kontekście kompozytor rosyjski jawił się jako brutalny, nieokrzesany Azjata. Jan Kieniewicz przypomina, że słowo „Azja” było w omawianym okresie synonimicznym określeniem znieawidzonego państwa carów<sup>38</sup>, jak już jednak wiemy, skojarzenie rosyjskości z azjatyckością nie było wyłącznie własnością myśli polskiej. Warto jednak zauważyć, że począwszy od tego momentu symboliczna lokalizacja Rosji jako kraju dalekiej Północy zaczyna konsekwentnie ustępować wersji kojarzącej kraj ze środkowoazjatyckim imperium Mongołów czy Tatarów (zaczęto m.in. transponować pomysły rosyjskich językoznawców, np. księcia Mikołaja Trubeckiego, dotyczące związków języka rosyjskiego z językami tatarskimi). Po lwowskiej premierze *Borysa Godunowa* (1912) tamtejszy krytyk Edmund Walter pisał o Musorgskim: „Muzyka jego prymitywna, surowa i, że tak powiem, niezbyt kulturalna”<sup>39</sup>. Dwa lata wcześniej w warszawskich *Nowościach Muzycznych* nieznany autor zgłosił pod adresem Czajkowskiego pretensję, że jego tematy „są rążące swą brutalnością, już nie byronowskie, lecz nie europejskie nawet”<sup>40</sup>. Opinia ta została opublikowana w okresie, kiedy na fali porewolucyjnej odwilży pozwalano sobie w prasie warszawskiej na ostrzejsze antyrosyjskie wypowiedzi. Jak daleko się posuwano, można się dowiedzieć, czytając fragment recenzji Aleksandra Polińskiego, zamieszczonej w *Kurierze Warszawskim* po premierze *Mazepy* Czajkowskiego, jawnie przywołujący ponure rekwizyty carskiej władzy:

W krwiożerczym usposobieniu musiał znajdować się Czajkowski podczas tworzenia „Mazepy”, w całej bowiem tej przydługiej nieco operze zaledwie kilku tylko scenom boże słońeczko przyswieca. W przeważnej zaś liczbie scen huczą burze różnych namiętności, świszczą topory

35 Władysław Żeleński, „Rubinstein o muzyce i jej mistrzach”, *Przegląd Polski* 27 (1892) nr 314, s. 365–394.

36 „Echa warszawskie”, *Przegląd Tygodniowy* 29 (1894) nr 47, s. 512.

37 A. de Custine, *Listy z Rosji*, s. 108.

38 Jan Kieniewicz, „Orientalność polska”, w: *Sąsiedzi i inni*, red. Jan Garlicki, Warszawa 1978, s. 88.

39 Edmund Walter, „Borys Godunow”, *Gazeta Lwowska* III (1911) nr 232, s. 5.

40 Z.Ch., „Przegląd muzyczny”, *Nowości Muzyczne* 12 (1910) nr 10, s. 2.

katów, dzwonią kajdany więźniów politycznych, krzepią krew w żyłach jęki torturowanych i bładania oszalałych z bólu serdecznego. Głównym – bo czynnikiem opowieści librettowej o hetmanie Mazepie nie miłość, lecz nienawiść, nie uczucia humanitarne czy miłosne, ale zemsty, nie czynni są tu słodko uśmiechnięci *postillons d'amour*, lecz spode łba patrzący denuncjanci, szpiegowie, zdrajcy i wprawnie zezujący na boki członkowie „ochran” mazepeńskich<sup>41</sup>.

To, że *Mazepa* ujrzał światła sceny warszawskiej w 1911 r., stanowi dokument dwoistości postaw miejscowych muzyków i publiczności wobec muzyki rosyjskiej w ogóle, a twórczości Czajkowskiego w szczególności. Pod koniec przedwojennej epoki widać było wyraźnie, że zdobyła ona w stolicy „Priwislinja” ogromną popularność. Na polskie sceny i estrady zawitali także młodszy rosyjscy kompozytorzy: pomiędzy rokiem 1907 i 1913 kilkakrotnie przyjeżdżał do Warszawy Sergiusz Rachmaninow, prezentując się zarówno w roli pianisty, jak i kompozytora dzieł fortepianowych oraz orkiestrowych: *Symfonii e-moll* i *Wyspy umarłych*, która miała w Warszawie niesłychane powodzenie. Paradoksalnie, nie skojarzono tego utworu z kompleksem cech rosyjskich, a wręcz przeciwnie. Nawiązując jawnie do świeżych wydarzeń rewolucji 1905 r. (w jego słowniku pojawiają się nowe słowa: „anarchia”, „rewolucja”, sprzeczne z dotychczasową wizją bezwzględności rosyjskiego posłuszeństwa) Aleksander Poliński ocenił, że

[...] niesłusznie pana Rachmaninowa zaliczają do grona „Młodej Rosji” w muzyce. On sam jest młodym niewątpliwie, nie ma przecież nic prawie wspólnego z partią „młodych”. W jego utworach nie rewolucja gospodaruje, lecz logika, nie anarchia rej wiedzy, lecz ład. Nie trzyma się tylko dróg zbyt już utartych, nie naśladuje nikogo w szczególności, korzysta natomiast z najnowszych zdobyczy teorii i techniki kompozytorskiej; tym się głównie różni od „starych”<sup>42</sup>.

W 1911 r. we Lwowie odbyła się premiera *Borysa Godunowa* Musorgskiego. W 1914 r. objazdowa trupa rosyjska wykonała w Warszawie operę *Złoty kogucik* Rimskiego-Korsakowa. W 1913 r. Piotr Zajlich wystawił w Warszawie *Szeherazadę* tegoż kompozytora, znaną tu już z wcześniejszego wykonania w filharmonii pod batutą Zdzisława Birnbauma, pierwszego polskiego wykonawcy *Wyspy umarłych* Rachmaninowa (1907), który uchodził za specjalistę od rosyjskiego repertuaru<sup>43</sup>; w tym samym okresie młody pianista Artur Rubinstein zaczął grywać drobne utwory fortepianowe Skriabina.

W okresie porewolucyjnym zaczęły odwiedzać Warszawę chóry rosyjskie, prezentując muzykę ludową i cerkiewną w miejscach należących do polskiej części przestrzemi publicznej. W 1908 r. wystąpił w Filharmonii Warszawskiej Chór Archanielskiego (zwany tak od nazwiska swego założyciela i kierownika Aleksandra Andriejewicza Archanielskiego), wykonujący opracowania ludowych pieśni rosyjskich,

41 Aleksander Poliński, „Mazepa. Opera Piotra Czajkowskiego”, *Kurier Warszawski* 82 (1912) nr 50, s. 2.

42 A[leksander] Pol[iński], „Z teatru i muzyki”, *Kurier Warszawski* 77 (1907) nr 322, s. 3. Zob. także: Magdalena Dziadek, Michał Jaczyński, „Występy Sergiusza Rachmaninowa w Polsce”, *Edukacja Muzyczna* 5 (2016), nr II, s. 85–101.

43 Stanisław Niewiadomski, „Z muzyki”, *Gazeta Warszawska* 110 (1920) nr 87, s. 4.

polskich, serbskich i chorwackich oraz utwory z klasycznego repertuaru. Występ zespołu w reprezentacyjnej sali koncertowej miasta, identyfikowanej powszechnie jako instytucja polska (wszak otwarta została z udziałem postaci będącej ikoną polskiego patriotyzmu – Ignacego Jana Paderewskiego) symbolizuje znaczący przełom w postawach stołecznej publiczności, dotąd obowiązanej honorowo do bojkotu kultury rosyjskiej, zwłaszcza tej należącej do nurtu popularnego<sup>44</sup>. Trzeba oczywiście pamiętać, że bojkot ten nie był powszechny, a transferów między kulturą polską i rosyjską było w dziewiętnastowiecznej Warszawie więcej, niż mogło by się wydawać<sup>45</sup>. W przypadku chóru Archangielskiego elementem przyciągającym publiczność polską mogła być wiedza o tym, że wizyta w Warszawie była etapem tournée wiodącego na zachód: do Wrocławia, Lipska i Berlina. Notabene chór gościł w Warszawie oraz w pobliskiej Łodzi już w 1898 r.<sup>46</sup>, jednak po tamtej wizycie, będącej częścią trasy objazdowej po miastach rosyjskich, nie ma śladu w prasie polskiej, co oznacza, że zespół występował wyłącznie dla publiczności rosyjskiej. W warszawskim Teatrze Wielkim były regularnie organizowane osobne imprezy dla Rosjan (często dobroczynne). Z całą pewnością jedynie przed Rosjanami występował w tej instytucji w 1900 r. inny sławny chór – Dymitra Agreniewa-Sławiańskiego<sup>47</sup>. Zespół ten pełnił rolę ambasadora rosyjskiej kultury mocarstwowej – w Rosji jego działalność była interpretowana z użyciem myśli zaczerpniętych ze słynnej słowianofilskiej rozprawy Nikołaja Danilewskiego *Rosja i Europa* (1869), w Polsce czytanej ze zgrozą, jako że promowała wizję przywództwa prawosławnej Rosji nad Europą. W ten sposób ukazał działalność Agreniewa znany publicysta rosyjski Siergiej Szarapow, zwolennik słowianofilstwa jako idei firmującej wrogość Rosji i Zachodu, we wstępie do pracy Michaiła Jurkiewicza poświęconej artyście<sup>48</sup>.

Powyższe przykłady pokazują, jak wiele zmieniło się w dziedzinie postaw polskiej publiczności Warszawy wobec kultury rosyjskiej pomiędzy należącym jeszcze do wieku XIX rokiem 1900 a początkiem kolejnej dekady, kiedy oddolnie ustalane zasady segregacji ludności polskiej i rosyjskiej Warszawy nie były już tak ściśle przestrzegane. Potwierdzeniem owej socjalnej odwilży jest fakt, że w ostatnich latach przed wojną

44 Zob.: Agata Tuszyńska, „Bojkot towarzyski”, w: *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, red. Janusz Maciejewski, Warszawa 1988, s. III.

45 Szczególnie jaskrawym dowodem istnienia takich przejść jest fakt opublikowania przez Ferdynanda Hoesicka w maju 1868 r., a więc w okresie żałoby narodowej po upadku powstania styczniowego romansów rosyjskich Grünberga i Kozłowa. W podobnym czasie w Warszawie powstała i była wykonywana operetka popularnego kompozytora Gustawa Sonnenfelda *Stara piosenka / Stara pesenka*, z tekstem rosyjskim. W gmachu Filharmonii Warszawskiej działała restauracja Kaukaska, w której występowali rosyjscy artyści.

46 Zob.: Włodzimierz Wołoskiuk, „Aleksander Archangielski – kompozytor, dyrygent, człowiek”, *Rocznik Teologiczny* 58 (2016) nr 4, s. 611–612.

47 „Z teatru i muzyki”, *Kurier Warszawski* 70 (1900) nr 46, s. 5.

48 Sergej O. Šarapov, „Vmesto predisloviá”, w: Mihail Ūrkevyč, *D.A. Slavánskij v jeho četverg-vekovoj hudožestvennoj i političeskoj delatelnosti*, Moskwa 1889, s. 10–11.



polska Warszawa przyjęła także – dwukrotnie, w roku 1911 i 1912 – Moskiewski Chór Synodalny, mający w repertuarze muzykę cerkiewną, oraz orkiestrę Achszarumowa z Połtawy, wykonującą rosyjską muzykę ludową<sup>49</sup>. Zwraca także uwagę ogromna popularność rosyjskich romansów wśród szerokiej publiczności. Warszawscy księgarze mieli w ofercie rosyjskojęzyczne wydania tego rodzaju utworów, wyprodukowane m.in. przez czołowe firmy rosyjskie Jurgensona i Gutheila, jak też przez działającego w wielonarodowym Kijowie i prowadzącego filię swojej oficyny w Warszawie Leona Idzikowskiego. Miejscowe wydawnictwo H. Pomeranca wypuściło około 1910–11 r., w ramach serii *Melodies Internationales*, kilkadziesiąt melodii rosyjskich romansów i tańców w wersji na skrzypce lub mandolinę, przystępnych dla mało wyrobionego wykonawcy; w ten sposób muzyka rosyjska trafiła pod przysłowiową „polską strzechę”. Kusi spuwentować to wyjątkiem z *Pieśni o ziemi naszej* Wincentego Pola:

I ta strzecha, choć uboga,  
 Chociaż niska, przecież bliska  
 Dla obcego i dla swego;  
 I od Boga – aż do wroga  
 Jest tu miejsce dla każdego.

Istotne pytanie dotyczy obecności wpływów rosyjskich (w praktyce: Czajkowskiego) w twórczości kompozytorów Młodej Polski. Jakkolwiek dzisiejsi znawcy odszukują je bez trudu w dziełach Fitelberga czy Szymanowskiego, w czasach im współczesnych wytworzono wrażenie, iż młodzi polscy kompozytorzy są wolni od wpływów Rosjanina. Cezary Jellenta ocenił jednak już w 1912 r., że młodopolskie pokolenie było „niesprawiedliwe dla Czajkowskiego”. Konkluzja jego wypowiedzi na temat wpływów Czajkowskiego na „naszą najmłodszą muzykę” kieruje nas nie gdzie indziej, jak w stronę mitu „duszy rosyjskiej” i jego – po raz pierwszy ocenionego jako negatywne – oddziaływania: „Przez Moskała, nieraz trywialnego i rubasznego, zapomnieli o wielkim Słowianinie”<sup>50</sup>.

Młoda Polska wytworzyła kanon myśli o muzyce rosyjskiej, w obrębie którego Czajkowski i Rubinstein plasowali się wysoko w hierarchii europejskiej twórczości. Dowodem na to choćby esej-rzeka Feliksa Jasińskiego *Manggha*, będący manifestem elitaryzmu. Znalazło się w nim miejsce dla wspomnienia o *VI Symfonii* Czajkowskiego jako „jednym z największych i najdoskonalszych dzieł”, którego ogólny sens „bije w uszy: są to następujące po sobie uczucia smutne i radosne w największym natężeniu [...]”<sup>51</sup>. Utrzymał więc Jasiński w mocy stereotyp „duszy rosyjskiej” jako żywiołu nie zrównoważonego, wahającego się między skrajnościami, nadając mu jed-

49 „Kronika”, *Przegląd Muzyczny* 6 (1913) nr 8, s. 16.

50 Cezary Jellenta, „Czajkowski”, *Dziennik Poznański* 50 (1908) nr 275, s. 11.

51 Feliks Jasiński, „Manggha”, w: Ewa Miodońska-Brookes, Maria Cieśla-Korytowska, *Feliks Jasiński i jego Manggha*, Kraków 1992, s. 184.

nak neutralny wydzźwięk poprzez ujęcie wymienionych cech jako własności indywidualnej psychiki kompozytora. W tej wersji mit „duszy rosyjskiej”, przywoływany nadal głównie na przykładzie Czajkowskiego, spopularyzował się w międzywojniu w szerokich kręgach miłośników jego muzyki. Spójrzmy na fragment *Dzienników* Marii Dąbrowskiej, pisanych u progu lat trzydziestych XX w.:

„Patetyczna” jest dla mnie najtragiczniejzym jakby obrazem losu człowieka. Pierwsza część pełna przeczuć na przemian to pogodnych, a przynajmniej łagodnych, to groźnych i niesamowitych – zawiera też rozłożone w sobie wszystkie muzyczne elementy całości. Druga – łkający płas, śmiech, śpiew i płacz, i radość niewinna. Trzecia – jurne rozpasanie miłośno-pijacko-wojenne – brutalny dramat pełni życia. I *adagio lamentoso* – straszliwa otchłań bezmiernego żalu, powiew śmierci, okrutne „Gospodi pomiluj” i rozpaczliwe pytanie, ostatnie wielkie pytanie człowieka i rozwianie się wszystkiego w nicość w mrokach nieprzeniknionej nocy<sup>52</sup>.

Do tego miejsca rozważanie pisarki nie domaga się odniesienia do kwestii duchowości rosyjskiej; dochodzi jednak następująca konkluzja: „taką muzykę mogą tworzyć tylko Rosjanie albo Żydzi”.

Dwudziestolecie międzywojenne nie wytworzyło nowych tropów interpretacyjnych muzyki rosyjskiej. Mówiono nadal o barbarzyństwie, azjatyckości, brutalności, emocjonalnym ekshibicjonizmie zarówno samej muzyki, jak i jej twórców, przywoływano utarte określenia, takie jak smutek, pesymizm, fatalizm. Leopold Binental pisał na przykład po wykonaniu *II Symfonii* Czajkowskiego pod batutą Hermanna Abendrotha w Filharmonii Warszawskiej w 1931 r. o nadmiernym, drażniącym bezwzględnością wybuchu uczucia, o „chorobliwej wylewności” Czajkowskiego i jego „braku wstydlivosti”. Przypieczętował tę charakterystykę za pomocą zapożyczonego od Przybyszewskiego sformułowania „naga dusza”, uzupełniając ją uwagą, iż tylko „od czasu do czasu” przepuścił ją rosyjski twórca „przez filtr kultury zachodnioeuropejskiej”<sup>53</sup>. Recenzent *Gazety Lwowskiej*, komentujący przedstawienie *Damy pikowej* w tamtejszym teatrze w 1937 r., podjął problem charakteryzującego jakoby jej treść „czysto rosyjskiego nihilizmu”, prowadzącego do wypaczenia ideałów romantyzmu i zaprzepaszczenia „ożywczego odrodzenia myśli i ducha”<sup>54</sup>. Pierwiastek wschodni tkwiący w *Eugeniuszu Onieginie* został zinterpretowany przez krytyka *Kuriera Poznańskiego* Wacława Piotrowskiego jako skłonność kompozytora do przeskakowania z „międko lirycznego nastroju prawie bezpośrednio do ostrych, rubasznych, dzikich efektów”<sup>55</sup>. Do tego samego słownika pojęć sięgnął też Zygmunt Latoszewski, poznański recenzent premiery *Mazepy* Czajkowskiego, który tak podsumował wymowę

52 Maria Dąbrowska, *Dzienniki 1933–1945*, wybór i opr. Tadeusz Drewnowski, Warszawa 1988, s. 45.

53 Bis [Leopold Binental], „Z Filharmonii. Drugi koncert Abendrotha”, *Kurier Warszawski* III (1931) nr 46, s. 8.

54 J[uliusz] M[asłowski], „Z Teatru Wielkiego. Dama Pikowa”, *Gazeta Lwowska* 130 (1937) nr 280, s. 2.

55 Dr [Wacław] P[iotrowski], „Z muzyki. Opera (z Teatru Wielkiego)”, *Kurier Poznański* 16 (1921) nr 220, s. 6.

dzieła (zaznaczając na wstępie, iż jest to opera „najzupełniej obca repertuarowi międzynarodowemu”):

I *Oniegin*, i *Dama Pikowa* zawierają mocne dawki smutku i rozpacz, lecz tyle fatalizmu i beznadziejności, ile nagromadziło się w Puszkina *Mazepie* mógł jako muzyk znieść jeden tylko Czajkowski<sup>56</sup>.

Słowo „fatalizm” powtórzyło się w recenzji Latoszewskiego kilkakrotnie, w otoczeniu takich zwrotów, jak: „wszystko dąży do zagłady”, „brak przeciwstawienia dobrego złemu”, „wszystko rozlewa się w beznadziejnym smutku, żalu daremnym”<sup>57</sup>.

Elementy obiegujowej charakterystyki „duszy rosyjskiej” zastosowano także do muzyki Prokofiewa (tu modelowe wręcz zastosowanie tej figury do – zdawałoby się – najmniej „obciążonego” cechami rosyjskimi utworu, *Symfonii klasycznej*, o której Piotr Rytel napisał, że „nie [jest] dobr[a] dla duszy polskiej”<sup>58</sup>) i Strawińskiego. Z muzyką Strawińskiego zapoznał powojenną warszawską publiczność Grzegorz Fitelberg. Już na swoim pierwszym po wojnie koncercie w Filharmonii (28 IX 1921 r.) wykonał fragment muzyki do baletu *Pietruszka*. W tym czasie krążyły pogłoski, że cały balet zamierza wystawić Opera Warszawska. Konserwatywna krytyka oburzyła się na tę decyzję, zgłaszając zastrzeżenie, że utwór razi barbarzyństwem spożytkowanej w nim ludowej muzyki rosyjskiej. W recenzji na temat omawianego koncertu pióra Piotra Rytla – krytyka, którego poglądy były inspirowane ideologią narodowodemokratyczną – nie zabrakło używanego już wcześniej, m.in. przez Adolfa Chybińskiego, odniesienia do rosyjskich atrybutów: czerwonej koszuli i juchtowych butów. Ową „rzecz błahą, pozbawioną smaku, przepelnioną natomiast pospolitymi rytмами melodii rosyjskich” „ułaskawił” on jako numer baletowy, zastrzegając się zarazem: „Jako część baletu, gdzie tańczą trepaka w czerwonych koszulach i butach dziegiem wysmarowanych, fragment ten może mieć uzasadnienie, lecz jako numer programu koncertu symfonicznego – był całkiem nie na miejscu”<sup>59</sup>. Czary goryczy dopełniło, zdaniem Rytla, umieszczenie utworu Strawińskiego w programie, w którym figurował także wybitny utwór polski – *Epizod na maskaradzie* Karłowicza.

*Pietruszka* ukazał się, pod tytułem *Pietrek*, jako balet na scenie warszawskiej w maju 1926 r., w choreografii Feliksa Parnella. Młody krytyk i pianista Roman Jasiński sumiennie odrobił w swojej recenzji spektaklu kolejną lekcję na temat „duszy rosyjskiej”:

Rówieśnikiem *Dafnisa* [i *Chloe* Ravela] jest *Pietruszka* Strawińskiego (1911) – lecz jaka przepaść dzieli te utwory! [...] Gdy Ravel w kostiumie Louis XV igra w słońcu złotym pyłem i rozwie-

56 Z[ygmunt] L[atosewski], „Z Opery”, *Kurier Poznański* 24 (1929) nr 168, s. 2.

57 Ibid.

58 Piotr Rytel, „Wieczory muzyczne”, *Gazeta Warszawska* 113 (1923) nr 67, s. 2. Argument ten zastosował krytyk równocześnie do wykonanej na tym samym koncercie *Kammermusik* Hindemitha, uzasadniając swoją opinię charakterystyką obu dzieł jako powierzchownych, pustych, pozbawionych głębszych wartości artystycznych.

59 Piotr Rytel, „Wieczory muzyczne”, *Gazeta Warszawska* 111 (1921) nr 271, s. 3.

sza na arkadyjskich ruinach srebrne pajęczyny, Strawiński z papachą na głowie, w czerwonej koszuli, z butelką okowity w ręku, z samowarem pod pachą demoluje po pijanemu resztki *ancien régime'u*. Stoimy tu wobec dzieła genialnego w swej bezgranicznej brutalności. Jakaś elementarna, niemal mechaniczna siła bije tu z każdego taktu, przy czym realizm muzyczny jest doprowadzony niemal do ostatnich granic. Chwilami odnosi się wrażenie, że mamy do czynienia z jakimś żywiołem, sztucznie w ramy partytury wtłoczonym<sup>60</sup>.

Jednak nie tylko utwory Strawińskiego należące do nurtu rosyjskiego uruchamiały odniesienia do stereotypowej figury Rosjanina. Odwołano się do niej także po prezentacji orkiestrowej suity z *Pulcinelli*, która miała miejsce w ramach warszawskiego koncertu kompozytorskiego Strawińskiego w 1924 roku. Stanisław Niewiadomski, król krytyki o zabarwieniu endeckim, postarał się zinterpretować utwór i jego twórcę jako kwintesencję rosyjskości w nowym wydaniu bolszewickim, która pod jego piórem zachowała wszystkie elementy dziewiętnastowiecznego stereotypu, dokładając do niego jedynie charakterystyczną dla atmosfery warszawskiej (*vide Dzienniki Dąbrowskiej*) aluzję do żydostwa:

Koniec końcem, jest to rzecz silnie rozkładowa, w podstawowej swej idei po prostu bolszewicka, bez względu już na to, czy ją kompozytor z całym rozmysłem taką utworzył, czy też idąc jedynie za popędem swej natury „wschodniej”. Ta druga ewentualność byłaby możliwą, lecz za pierwszą przemawiają silniejsze względy. Strawiński jest niewątpliwie człowiekiem myślącym, robi wrażenie takie zarówno swą powierzchownością (o cechach zresztą bardzo wybitnie semickich), jak i swą pracą. Trudno więc przypuścić, aby przenikliwym umysłem swoim nie miał ogarniać wszystkiego, co tkwi w nim samym, i to nawet głównie czyni go w oczach jego zwolenników genialnym. Ale niektórzy z nich powinni by uwagę zwrócić i na inną jeszcze właściwość jego, mianowicie na bardzo wybitną, silnie rozhułkaną i rozrutaną: rosyjskość muzyki. Należy ona nieodłącznie do typu, a typem takim uczynił się bezsprzecznie Strawiński, i jeżeli co właśnie nadaje utworom jego określony charakter – inna to rzecz, jaki: sympatyczny czy nie – to właśnie ta rosyjskość. My, mniej jesteśmy skorzy do przebierania się w narodowe stroje; on czerwoną koszulę brodiagi nakłada nie tylko na onego Neapolitańczyka, na Bacha, czy innego jakiego klasyka, lecz nawet na swój doskonale skrojony frak, zapewne tylko w towarzyskich stosunkach wdzierając ją wprost na ciało. Do towarzyskich, zaliczamy momenty zetknięcia się wprost z publicznością, w roli dyrygenta bądź pianisty, to się rozumie. Dyryguje on nieśmiało, lęklawie nawet, gra tonem niewielkim, w żadnym stosunku do ciężaru blachy nie stojącym, technikę posiada wystarczającą do utworów tego rodzaju co koncert jego fortepianowy, lecz nic ponadto [...]. Wyszedłszy na estradę, Strawiński zgina się w pas, bijąc pokłony przed publicznością i oklaskującą go również orkiestrą. Należy to również do stylu...<sup>61</sup>.

W dniu przyjazdu Strawińskiego do Warszawy Karol Szymanowski opublikował w *Warszawiance* artykuł pt. „Igor Strawiński”. Wyjaśniał w nim znaczenie sztuki Rosjanina jako głęboko nowatorskiej, mianując go najwybitniejszym współczesnym

60 Roman Jasiński, „Kronika muzyczna”, *Wiadomości Literackie* 3 (1926) nr 20, s. 4.

61 Stanisław Niewiadomski, „Z życia muzycznego. Igor Strawiński w Warszawie 4-go i 6-go b.m. – Nowe uderzenie fali rosyjskiej”, *Tygodnik Ilustrowany* 61 (1924) nr 46, s. 752.

kompozytorem. Zastanawiająco dużo miejsca poświęcił jednak na udowadnianie, że Strawiński jest Europejczykiem – z pochodzenia, wyglądu i manier<sup>62</sup>.

Pełen zestaw antyrosyjskich stereotypów przytoczył Szymanowski we wcześniejszym artykule, opublikowanym wkrótce po przyjeździe do Warszawy (1919) pt. „Uwagi w sprawie współczesnej opinii muzycznej w Polsce”. Nie liczy się w nim autor z prawdą historyczną, zapewniając na przykład, że Polska pozostała „niemal bezwzględnie głucha” na muzykę rosyjską i że „o [jej] wpływach faktycznych mowy [...] być nie mogło”<sup>63</sup>. Dużo bardziej przekonujący jest Szymanowski tam, gdzie ukazuje współczesny stosunek Polaków do kultury muzycznej Rosji jako kontynuację nastrojów z epoki zaborów, trwających nadal ze względu na wrogą postawę ZSRR wobec Polski.

W 1924 r. Szymanowski napisał artykuł *Moskalomania à rebours*. Ukazał się on w prawicowym dzienniku *Rzeczpospolita*, będącym własnością Ignacego Jana Paderewskiego, w związku z wizytą w Warszawie rosyjskiego artysty pochodzenia żydowskiego Wiktora Chenkina, związanego z działającym w Berlinie rosyjskim kabaretem Niebieski Ptak. W imię wyznawanych przez siebie wysokich ideałów sztuki Szymanowski przedstawił artystę jako przedstawiciela większego grona „niebieskich ptaków”, które nadciągnęły z byłej Rosji, by w Warszawie zwabiać w celach komercyjnych publiczność o niewyrobionym guście:

Od dłuższego już czasu obserwujemy (z niejaką niecierpliwością) na widnokregu naszego artystycznego życia pewne zjawisko nie tyle budujące, ile niezwykle: oto całą Polskę, z krańca w kraniec, wzdłuż i wszerz, przelatują stadami lub też pojedynczo przeróżne „błękitne”, a może „niebieskie” ptaki, takie co to nie bardzo orzą i sieją, plon jednak zbierają obfity.

Dziwaczni, obcokrajowi jegomoście i damy, wczoraj jeszcze nikomu nieznane artystyczne włości, wozają się po Polsce i w tak dla nas miłym języku śpiewają piosenki, deklamują wierszyki, urządzają widowiska, a w ogóle zachowują się jak pierwsze jaskółki, apostołowie prawdziwej sztuki w barbarzyńskim dotychczas, pługiem kultury nietkniętym kraju<sup>64</sup>.

Tekst Szymanowskiego kieruje nas w inny kontekst, niż wyżej cytowane uwagi o Czajkowskim, Musorgskim czy Strawińskim. Jest to kontekst współczesny, włączający dyskurs o muzyce rosyjskiej w rzeczywistość polskiej kultury muzycznej dwudziestolecia międzywojennego. Współtworzyli ją w pewnym stopniu Rosjanie przybywający z ZSRR, zdobywając wielkie uznanie publiczności i krytyków. W recenzjach poświęconych ich występom odzywa się jednak czasami nuta, którą można uznać za mutację toposu „duszy rosyjskiej”. Chodzi o tzw. „sensację rosyjską” – ukazywanie w jak najbardziej atrakcyjny dla czytelnika, a więc tendencyjnie przejawskawiony

62 Karol Szymanowski, „Igor Strawiński”, w: *Pisma*, t. 1, *Pisma muzyczne*, zebrał i opr. Kornel Michałow-ski, Kraków 1984, s. 138.

63 Karol Szymanowski, „Uwagi w sprawie opinii muzycznej w Polsce”, w: *ibid.*, s. 38.

64 Karol Szymanowski, „Moskalomania à rebours”, w: *ibid.*, s. 127.

sposób specyfiki życia w Rosji radzieckiej i jej mieszkańców<sup>65</sup>. Polscy dziennikarze muzyczni dokładali się do funkcjonowania „czerwonej legendy” już od końca lat dwudziestych, uwydatniając „niekulturalność” radzieckich obywateli, ich egzotyczny wygląd i zachowanie. Przytoczmy na przykład komentarz Henryka Opieńskiego dotyczący paryskiej premiery operowej w 1928 r., w którym mowa o dwóch damach dostrzeżonych przez tego wytwornego krytyka na widowni,

[...] sądząc z języka, przesadnej elegancji i manier, należą[cych] do sfer Sowieckiej Republiki. Zasiadłszy w fotelu, po podniesieniu kurtyny damy te najspokojniej... zapaliły papierosy [...] – dopiero interwencja przerażonego woźnego przerwała ten objaw „proletariackiej swobody”<sup>66</sup>.

Popularny warszawski tygodnik *Świat* zamieścił w 1927 r. następujący opis wyglądu ekipy radzieckiej, która wystąpiła na konkursie pianistycznym imienia Chopina w Warszawie:

Nie wiadomo, czy umyślnie, czy może dla zachowania „charakteru miejscowego” pianiści rosyjscy zjawili się na estradzie odziani „z proletariacka”. Nieczesane głowy, rozłóżące się kołnierzyki, grube buciska, wygniecione bluzy<sup>67</sup>.

We wstępie do tego artykułu felietonista zauważył: „pianiści bolszewicy nie mogli się nacieszyć Warszawą. Młodzi ci chłopcy byli pierwszy raz w swym życiu «na zachodzie»”. Jaki był pozytywny rezultat pobytu ekipy sowieckiej w „zachodniej” stolicy? Cytowany publicysta uznał za stosowne napisać, że Oborin „obsprawił się – lakierki, jedwabna chusteczka w kieszonce nowego garnituru, śliczne skarpetki”<sup>68</sup>. Pięć lat później współpracownik tegoż *Świata* następująco przedstawił czytelnikom Władimira Horowitza: „Rosjanin, lat 28. Sylwetka wysmukła, rysy inteligentne i subtelne”<sup>69</sup>.

W całościowej perspektywie recepcji muzyki rosyjskiej i radzieckiej w Polsce w okresie międzywojennym wątek „duszy rosyjskiej” stanowi bez wątpienia zjawisko niszowe. Trudno o nim mówić odnośnie tego okresu jako o wątku samodzielnym, mającym własną dynamikę rozwoju. W przeważającej liczbie ówczesnych zastosowań przywoływany był bowiem jako figura retoryczna służąca powiększeniu siły perswazyjnej tekstu poprzez powiązanie jego wymowy z aktualnymi nastrojami szerokiego grona czytelników, kształtowanymi przez niechęć do wschodniego sąsiada jako byłego zaborcy i aktualnego wroga. Niewątpliwie użytkowany był najczęściej jako kalka, podręczny zestaw sloganów, do jakich często sięga się w prasie codziennej, zobowiązanej do produkowania tekstów w ekspresowym tempie. Trudno na przykład przypuścić, by Zygmunt Latoszewski, który jako szef Opery Poznańskiej wystawił w 1934 r.

65 Określenie to pochodzi z artykułu Władysława Bogatkiewicza „O nasz stosunek do Rosji” (*Świat* 29 (1934) nr 29, s. 1–2).

66 Henryk Opieński, „Wielki sezon muzyczny w Paryżu”, *Kurier Poznański* 23 (1928) nr 330, s. 8.

67 „Na marginesie międzynarodowego konkursu Chopina”, *Świat* 22 (1927) nr 5, s. 19.

68 Ibid.

69 „Tydzień muzyczny”, *Świat* 27 (1932) nr 52, s. 32.



*Kniazia Igora* i deklarował zwiększenie premier oper rosyjskich i słowiańskich w swoim programie artystycznym, był jako krytyk poważnie przejęty „fatalizmem” Czajkowskiego. Więcej światła na źródła zastosowań przebrzmiałego już wówczas mitu „duszy rosyjskiej” – czy to w oryginalnej wersji, która pozwala nazwać go zamiennie „wątkiem nienawiści”, czy też w wersji pozbawionej ostrza ideowej wymowy – rzucają motywacje krytyków. Kim zatem byli autorzy negatywnych wypowiedzi antyrosyjskich publikowanych w polskiej prasie?

Największą grupę tworzyli populiści: współpracownicy pism codziennych, traktujący nawiązania do antyrosyjskiego dyskursu jako łatwy i atrakcyjny sposób zapełniania szpałt gazet nośnymi społecznie treściami. Do drugiej grupy zaliczymy tych, których osobiście dotknęły wydarzenia rewolucji październikowej i wojny domowej w Rosji, np. Iwaszkiewicza i Szymanowskiego (obaj byli uciekinierami z zajętych przez ZSRR terenów Ukrainy). Trzecią wreszcie, najbardziej miarodajną, choć nieliczną grupę tworzą krytycy, którzy angażowali się w życie polityczne, wiążąc się z czasopismami o skryzalizowanych programach prawicowych – Rytel i Niewiadomski. Ich wypowiedzi były elementem świadomej gry politycznej, której pole wypełniało zagadnienie położenia kultury polskiej wobec Zachodu i Wschodu, rozważane w ramach kluczowych programów politycznych II RP.

Przed ostateczną oceną ważności wkładu wątku „duszy rosyjskiej” w polską myśl krytycznomuzyczną należałoby odpowiedzieć na jeszcze jedno pytanie – dotyczące proporcji udziału tego wątku w całościowym dyskursie o muzyce rosyjskiej, który toczył się w polskiej prasie od lat trzydziestych XIX w. do roku 1939. Już na podstawie wstępnych obserwacji można ustalić, że pod względem opiniotwórczego potencjału tworzył on znaczącą część dyskursu o muzyce rosyjskiej w środkowych dekadach XIX w., chociaż częstotliwość jego pojawiania się w tekstach o muzyce z przyczyn zrozumiałych nie była spektakularna. Z czasem wątek ten systematycznie tracił jednak ideową wagę i zasięg oddziaływania. Ponad strefą rozmaitych uprzedzeń umacniała się bowiem w naszej myśli o muzyce i życiu muzycznym obecność muzyki rosyjskiej w tym samym tempie, w jakim muzyka ta zdobywała Zachód. Jednak nie sama tylko popularność rosyjskiego repertuaru stanowiła katalizator procesu jej afirmacji. Niezwykle istotna przemiana postaw dokonała się równolegle w związku z toczoną od początku XX w. dyskusją na temat przemian, jakie dokonywały się w zachodniej muzyce nowoczesnej. Narodziła się wówczas wizja muzyki Rosjan jako oazy tradycyjnych wartości, które można przeciwstawić radykalizmowi skrajnej moderny. Klasyka rosyjska kontra „rozkładowa” twórczość zachodnich modernistów – ten argument pojawił się w myśli Stanisława Niewiadomskiego już w 1920 roku. Pisał on o „zdrowiu” muzyki rosyjskiej właśnie w kontekście jałowości zachodniej moderny:

U nas Polaków panuje obecnie w muzyce metoda bezwzględnej wpatrywania się w Zachód, aby nie posądzono nas o „niekulturalność” wschodnią. I nie ma wątpliwości, że warto by nam część chociażby kultury zachodniej posiadać, jeżeli sztuka nasza ma się rozwijać. Nie wypływa

z tego jednak, abyśmy mieli podziwiać także i ową bezsilność twórczą, jaką niemieccy kompozytorowie przy całej swej niezmiernie wysokiej kulturze wykazują chwilowo. I nie ma również powodu, abyśmy dążyć nie mieli do uzyskania swoistości – polskiej na wskroś [...]. Rosyjskim kompozytorom przyznać trzeba, że indywidualność swą wyrobili mimo wszelką brutalność i dzikość odzywającą się u niektórych. Kiedy więc utwory ich tak często dają się nam słyszeć z estrady Filharmonii, to nie naśladując tych rzeczy dosłownie, czerpmy z nich przynajmniej naukę [...]”<sup>70</sup>.

W latach trzydziestych opinię o wyższych wartościach muzyki rosyjskiej, zarówno klasycznej, jak i nowoczesnej, głosili już programowo zdeklarowani narodowcy: Niewiadomski i Rytel, a więc ci, którzy w latach dwudziestych intensywnie eksploatowali „wątek nienawiści”. W stosunku do współczesnej muzyki rosyjskiej ważny okazał się wówczas nowy argument – wskazujący na jej autentyczność. Piotr Rytel przytoczył aktualny slogan, tłumaczący źródło tej autentyczności: „dno rasowe” (czyli niczym niezakłócony, istotny wpływ „rasy”)<sup>71</sup>. Aryjskiej, ma się rozumieć – w opinii Rytla nowocześni Rosjanie-Aryjczycy byli bowiem jednymi z tych, którzy ratowali muzykę europejską przed „zażydzeniem”, czyli komercjalizmem, banalnością, płytkością. „Dobrze, że ta «karczma z pijanym w niej ludem» uderzyła w filisterski, estetyzujący salon” – zakrzyknął tenże krytyk *à propos* muzyki Strawińskiego, symbolicznie zamykając w 1934 r. polski dyskurs o „duszy rosyjskiej” w muzyce<sup>72</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- A. „Rozmaitości”. *Gazeta Lwowska* 39, nr 12 (1839): 95.
- Bis [Leopold Binental]. „Z Filharmonii. Drugi koncert Abendrotha”. *Kurier Warszawski* 111, nr 46 [wyd. wieczorne] (1931): 8.
- Bogatkiewicz, Władysław. „O nasz stosunek do Rosji”. *Świat* 29, nr 29 (1934): 1–2.
- Custine, Astolphe Louis Lénor de. *Rosja w roku 1839*, przekł. i opr. Paweł Hertz. Warszawa: PIW, 1995.
- Czaadajew, Piotr. „Pierwszy list filozoficzny”, przekł. Lucjan Suchanek. W: *Dusza polska i dusza rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Solżenicyna)*, red. Andrzej de Lazari, 39–46. Warszawa: Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, 2004.
- Dąbrowska, Maria. *Dzienniki 1933–1945*, wybór i opr. Tadeusz Drewnowski. Warszawa: Czytelnik, 1988.
- Dziadek, Magdalena, Michał Jaczyński. „Występy Sergiusza Rachmaninowa w Polsce”. *Edukacja Muzyczna* 5, nr 11 (2016): 85–101.

70 Stanisław Niewiadomski, „Z muzyki”, *Gazeta Warszawska* 110 (1920) nr 18, s. 3. Pretekstem do wygłoszenia tych uwag było wykonanie w Filharmonii Warszawskiej poematu *Sadko* i koncertu fortepianowego Rimskiego-Korsakowa.

71 W. Narusz [Piotr Rytel], „Muzyka”, *Mysł Narodowa* 14 (1934) nr 22, s. 334.

72 Ibid.

- Górski, Władysław. „Ze świata muzycznego”. *Tygodnik Ilustrowany* 26, nr 113 (1885): 140.
- H.W. „Feuilleton. Eugen Onegin”. *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* 34, nr 47 (1897): 2.
- H[anslick], Ed[uard]. „Feuilleton”, *Neue Freie Presse* 33, nr 11942 (1897): 1–3.
- Jabłonowski, Władysław. „Edouard Schuré. Szkic krytyczno-biograficzny”. W: Edouard Schuré. *Ryszard Wagner i jego dramat muzyczny*, przekł. Emilia Węśławska. Nowy Sącz: Wydawnictwo V.I.D.I., 1999.
- Jasiński, Roman. „Kronika muzyczna”. *Wiadomości Literackie* 3, nr 20 (1926): 4.
- Jellenta, Cezary. „Czajkowski”. *Dziennik Poznański* 50, nr 275 (1908): 11.
- Józef, W... „Michał Glinka i jego kompozycje dramatyczne”. *Księga Świata* 8, cz. 1 (1858): 155.
- Kauders, Alb[ert]. „Theater und Kunst”. *Neues Wiener Journal* 5, nr 1464 (1897): 7.
- Kieniewicz, Jan. „Orientalność polska”. W: *Sąsiedzi i inni*, red. Jan Garlicki, 76–93. Warszawa: Czytelnik, 1978.
- Kleczyński, Jan. „Koncert kompozytorski Piotra Czajkowskiego”. *Kurier Codzienny* 28, nr 15 (1892): 2.
- Kraszewski, Józef Ignacy. *Moskal*. Gdańsk: Wydawnictwo Danuta i Jan Kucharscy, 1991.
- Kraszewski, Józef Ignacy. *Sztuka u Słowian, szczególnie z Polsce i Litwie przedchrześcijańskiej*. Wilno: Nakład wydawnictwa drukarni A.H. Kirkora i sp., 1860.
- L[atoszewski], Z[ygmunt]. „Z Opery”. *Kurier Poznański* 24, nr 168 (1929): 2.
- Lazari, Andrzej de. „Wstęp”. W: *Dusza polska i dusza rosyjska (od Adama Mickiewicza i Aleksandra Puszkina do Czesława Miłosza i Aleksandra Sołżenicyna)*, red. Andrzej de Lazari, 9–18. Warszawa: Polski Instytut Spraw Międzynarodowych, 2004.
- Leleweł, Joachim. *Dzieje Litwy i Rusi aż do unii z Polską*. Poznań: Nakładem i drukiem W. Stefańskiego, 1844.
- M[asłowski], J[uliusz]. „Z Teatru Wielkiego. Dama Pikowa”. *Gazeta Lwowska* 130, nr 280 (1937): 2.
- Miodońska-Brookes, Ewa, Maria Cieśla-Korytowska. *Feliks Jasiński i jego Manggha*. Kraków: Universitas, 1992.
- Narusz, W. [Piotr Rytel]. „Muzyka”. *Mysł Narodowa* 14, nr 22 (1934): 334.
- Niewiadomski, Stanisław. „Z muzyki”. *Gazeta Warszawska* 110, nr 18 (1920): 3.
- Niewiadomski, Stanisław. „Z muzyki”. *Gazeta Warszawska* 110, nr 87 (1920): 4.
- Niewiadomski, Stanisław. „Z życia muzycznego. Igor Strawiński w Warszawie 4-go i 6-go b.m. – Nowe uderzenie fali rosyjskiej”. *Tygodnik Ilustrowany* 61, nr 46 (1924): 752.
- Opieński, Henryk. „Wielki sezon muzyczny w Paryżu”. *Kurier Poznański* 23, nr 330 (1928): 8.
- P.K. [Platon Kostecki]. „Koncert”. *Dziennik Literacki* 11, nr 43 (1863): 304.
- P[iotrowski], Waćław. „Z muzyki. Opera (z Teatru Wielkiego)”. *Kurier Poznański* 16, nr 220 (1921): 6.
- Pol[iański], A[leksander]. „Z teatru i muzyki”. *Kurier Warszawski* 77, nr 322 (1907): 3.
- Poliński, Aleksander. „Eugeniusz Oniegin. I”. *Kurier Warszawski* 99, nr 123 (1899): 1.
- Poliński, Aleksander. „Mazepa. Opera Piotra Czajkowskiego”. *Kurier Warszawski* 82, nr 50 (1912): 2.
- Poliński, Aleksander. „Przegląd Muzyczny”. *Tygodnik Ilustrowany* 33, nr 109 (1892): 69.
- Przerwa-Tetmajer, Kazimierz. *Koniec epopei*. Warszawa: PIW, 1976.
- Rogalski, Aleksander. *Rosja – Europa*. Warszawa: PAX, 1960.
- Rytel, Piotr. „Symfonia Patetyczna Czajkowskiego (próba analizy krytycznej)”, *Młoda Muzyka* 1, nr 2 (1908): 10–12.
- Rytel, Piotr. „Wieczory muzyczne”. *Gazeta Warszawska* 111, nr 271 (1921): 3.

- Rytel, Piotr. „Wieczory muzyczne”. *Gazeta Warszawska* 113, nr 67 (1923): 2.
- Rytel, Piotr. „XVI poranek muzyczny”. *Warszawski Dziennik Narodowy* 4, nr 26 (1939): 4.
- Šarapov, Sergej O. „Vmesto predisloviâ”. W: Mihail Ūrkevyč. *D.A. Slavânskij v jeho četverg-vekovoj hudožestvennoj i političeskoj delatelnosti*, I–XIV. Moskwa: Tipolitografija tovarišestva I.N. Kušnerev i K<sup>o</sup>, 1889.
- Stasov, Vladimir. „Slavânskij koncert gosudara Balakireva”. W: Vladimir Stasov. *Izbrannye sočinenâ*. T. I, 171–172. Moskwa: Iskusstvo, 1952.
- Stasov, Vladimir. „The Gurantees of Genuine Musical Education in St Petersburg”. W: *Russians on Russian Music 1830–1880. An Anthology*, przekł. i wyd. Stuart Campbell. New York: Cambridge University Press, 1994.
- Stasov, Vladimir. „Perov i Musorgskij”. W: *Stat'i o muzyke*, red. N. Simakova, V. Protopopov, 121–145. Moskwa: Muzyka, <sup>3</sup>1977.
- Szczepańska-Lange, Elżbieta. *Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*. Warszawa: Sutkowski Edition, 2010 (= Historia Muzyki Polskiej 5, Romantyzm 2B).
- Szymanowski, Karol. „Igor Strawiński”. W: Karol Szymanowski. *Pisma*. T. 1, *Pisma muzyczne*, zedr. i opr. Kornel Michałowski, 48–55. Kraków: PWM, 1984.
- Szymanowski, Karol. „Moskalomania à rebours”. W: Karol Szymanowski. *Pisma*. T. 1, *Pisma muzyczne*, zedr. i opr. Kornel Michałowski, 127–132. Kraków: PWM, 1984.
- Szymanowski, Karol. „Uwagi w sprawie opinii muzycznej w Polsce”. W: Karol Szymanowski. *Pisma*. T. 1, *Pisma muzyczne*, zedr. i opr. Kornel Michałowski, 33–47. Kraków: PWM, 1984.
- Turgieniew, Iwan. „Wiosenne wody”, przekł. Kazimierz Andrzej Jaworski. W: Iwan Turgieniew, *Wiosenne wody i inne opowiadania*, 5–168. Warszawa: PIW, 1956.
- Tuszyńska, Agata. „Bojkot towarzyski”. W: *Z domu niewoli. Sytuacja polityczna a kultura literacka w drugiej połowie XIX wieku*, red. Janusz Maciejewski, 103–118. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1988.
- Walter, Edmund. „Borys Godunow”. *Gazeta Lwowska* 111, nr 232 (1911): 5.
- Wilczyński, Bolesław. *Historia muzyki w krótkim zarysie*. Warszawa: Gebethner i Wolff, 1894.
- Wołoskiuk, Włodzimierz. „Aleksander Archangielski – kompozytor, dyrygent, człowiek”. *Rocznik Teologiczny* 58, nr 4 (2016): 601–635.
- Z.Ch. „Przegląd muzyczny”. *Nowości Muzyczne* 12, nr 10 (1910): 2, 12.
- Żeleński, Władysław. „Rubinstein o muzyce i jej mistrzach”. *Przegląd Polski* 27, nr 314 (1892): 365–394.

## THE MOTIF OF 'THE RUSSIAN SOUL' IN POLISH MUSIC CRITICISM (BEFORE 1939)

Resistance to Russian culture, viewed as the culture of the enemy, was a characteristic element of Polish culture in the nineteenth century and between the two world wars. Both under the Partitions and after Poland regained its independence (1918), there was a strong demand for manifestations of hostility towards Poland's eastern neighbour in political thought, journalism and literature. Authors commonly drew on the myth of the 'Russian soul', originating among Russian Slavophiles, which brought together and emphasised distinctive Russian qualities rooted in the Orthodox religion and tsarist despotism. This myth also found its way into Polish music criticism. Under the Partitions it was sometimes used as a camouflaged form of opposition to the nation's enslavement, later underpinning the contestation of Soviet reality, and it was also mechanically invoked as a template facilitating interpretation of Russian compositions. The 'motif of hatred' was an evident form of the journalistic reception of Russian music in Poland, but it coexisted with a fascination which led to the strong presence of that music in concert halls and opera houses throughout the interwar period.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: muzyka rosyjska XIX i XX w. / Russian music of the 19th and 20th centuries, polska kultura muzyczna XIX i XX w. / Polish musical culture of the 19th and 20th centuries, polska krytyka muzyczna / Polish music criticism, Rosjanie w Warszawie / Russians in Warsaw

**Prof. dr hab. Magdalena Dziadek** wykłada w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ukończyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach. W 1991 r. obroniła w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie dysertację doktorską poświęconą warszawskiej krytyce muzycznej lat 1810–90. W 2004 r. zrealizowała tamże przewód habilitacyjny. Jej działalność naukowa skupia się na historii polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX i I poł. XX wieku. Opublikowała dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, zbiór materiałów źródłowych dotyczących recepcji muzyki Chopina w Polsce w XIX w. oraz w Polsce i w Niemczech w dwudziestoleciu międzywojennym oraz kilka książek poświęconych historii polskiej kultury muzycznej (dwutomową monografię *Od Szkoły Dramatycznej do Uniwersytetu – dzieje wyższej uczelni muzycznej w Warszawie 1810–2010*). Obecnie pracuje, wspólnie z filologiem Radosławem Okulicz-Kozarynem, nad edycją listów Stanisława Moniuszki i do niego pisanych.  
magdalena.dziadek@uj.edu.pl