

## Odpowiedź na replikę

---

Magdalena Dziadek

Dziękuję pani Elżbiecie Szczepańskiej-Lange za obszerną i wnikliwą odpowiedź na moją recenzję Jej książki *Życie muzyczne w Warszawie 1850-1900*, jak też za zwrócenie uwagi na ewidentny, niestety bezmyślny błąd, jakim było przeniesienie „pogrzebu pięciu poległych” na rok 1831 – zapewniam, że w moich pracach dotychczas drukowanych pogrzeb jest umiejscowiony prawidłowo. Na pozostałe uwagi i zarzuty odpowiadam w kolejności ich postawienia przez Autorkę.

1. Według *Słownika języka polskiego* PWN instytucja to „zakład o charakterze publicznym zajmujący się określonym zakresem spraw, działający w jakiejś dziedzinie”, także – „organizacja oparta na normach dotyczących jakiejś dziedziny życia (prawnych lub obyczajowych)”. Zatem – instytucjami są także prywatne stowarzyszenia itd., itd.

2. Znajdujące się w książce omówienia okazjonalnych przedstawień oper poza siedzibą Teatru Wielkiego nie zmieniają faktu, że instytucjonalnie życie operowe było związane z tym teatrem. Nie ma też błędu w stwierdzeniu, że działalność zespołu operetkowego została przez Autorkę pominięta.

3. Nie użyłam różowych okularów do oceny wartości dzieł włoskich wprowadzonych do repertuaru Teatru Wielkiego i w ogóle nie zajmowałam się oceną „prawidłowości” sądów wartościujących głoszonych przez Autorkę. Napisałam, że w Warszawie „odbyły się w czasach rosyjskich premiery najwybitniejszych oper europejskich” (ale przecież nie usiłowałam nikomu wmówić, że wszystkich. Nb. póki nie mamy do dyspozycji materiałów porównawczych, informujących o recepcji uniwersalnego repertuaru operowego w innych ośrodkach „peryferyjnych” – Rosji, Czechach itd., nie da się nic rozsądnego powiedzieć o stopniu ewentualnego „zapóźnienia” Warszawy). Nadmienię gwoli sprawiedliwości, że Pani E. Szczepańska-Lange nie odniosła się do drugiej części spornego zdania: „spora liczba dzieł polskich, które doczekały się premier, nie ostała się próbie czasu”... Na temat sposobu rozumienia opozycji swojskość-kosmopolityzm i samego kosmopolityzmu w XIX wieku wypowiadałam się już kilkakrotnie. Tu powtórzę tylko, że termin „kosmopolityzm” nie miał wówczas „automatycznie” przypisanego ujemnego wydźwięku. Ja zastosowałam ten termin zgodnie z uzusem XIX-wiecznym – bez konotacji ideologicznych (nawiasem mówiąc, mnie się słowo „ideologiczny” absolutnie nie kojarzy z marksizmem ani z leninizmem).

4. Istnieje wiele źródeł potwierdzających fakt, że XIX-wieczni warszawianie odbierali przedstawiane im dzieła operowe włoskie (i inne zagraniczne, rzecz jasna, nie wszystkie – i ja tego nie sugeruję) jako arcydzieła. Ot, choćby Adam

Münchheimer (autor polskich oper!) pisał w „Bibliotece Warszawskiej” w roku 1868 (t. II, s. 350), o „arcydziełach” operowych wystawianych w Teatrze Wielkim. Co charakterystyczne, nie uczynił różnicy między arcydziełami wystawionymi po włosku i po polsku...

5. Postawiona przeze mnie teza o konieczności zrewidowania tradycyjnego spojrzenia na dominację opery włoskiej w Teatrze Wielkim jako „symbolu ucisku rosyjskiego w dziedzinie XIX-wiecznej warszawskiej kultury muzycznej” (bo tak brzmi ta teza, ja przecież nie kwestionuję samego faktu dominacji opery włoskiej, jak pokrętnie sugeruje Autorka) nie jest „projekcją współczesnych wyobrażeń o teatrze operowym na materiał wieku XIX”, lecz wynikiem mojego głębokiego przekonania, że czas jednoznacznych, „płaskich” interpretacji podstaw życia kulturalnego na ziemiach polskich w XIX wieku, dokonywanych w stylu „słoń a sprawa polska”, już się skończył, gdyż ten styl uprawiania historii kultury nie pozwala na ukazanie rzeczywistej wielości postaw uczestników kultury, tak wobec kultury rodzimej, jak uniwersalnej (a zwłaszcza tej drugiej). Wszak kosmopolitów i rusofilów vel „słowianofilów” było w XIX-wiecznej Warszawie równie wielu, jak patriotów. W książce pani Szczepańskiej-Lange znajdujemy wprawdzie pojedynczą uwagę na temat owej wielokulturowości, ale w tekście zagadnienie to nie zostało podjęte. Nie dowiadujemy się np. niczego na temat życia muzycznego Rosjan w Warszawie, postaw publiczności i prasy rosyjskiej (a także żydowskiej). Rozumiem, że przedmiotem rozważań było polskie życie muzyczne Warszawy. Może należało to uściślić w tytule?

6. Autorka sugeruje, że nie doceniłam jej pionierskiego wysiłku ukazania życia muzycznego w kontekście politycznym, jej praca zaś jest „reakcją na notoryczne zaniedbywanie tegoż w wielu dotychczasowych pracach o polskiej kulturze muzycznej”. Moim zdaniem zaniedbania nie są tak duże – wszak we wszystkich polskich podręcznikach historii muzyki, począwszy od pracy Jachimeckiego, a na podręczniku Chomińskiego i Wilkowskiej-Chomińskiej kończąc, sposób widzenia spraw życia muzycznego w Polsce przez pryzmat sytuacji zaborów, emigracji itd. to standard. Jednak w tamtych pracach kontekst polityczny nie wysuwa się tak silnie na plan pierwszy, nie dominuje nad relacją o faktach artystycznych. Pozwala to na wielki komfort spoglądania na przedmiot rozważań – muzykę, ze świadomością, że sprawy sztuki mają też równie ważny wymiar autonomiczny.

7. Deklarując pełne zrozumienie dla intencji i podziw dla wysiłku badaczy walki narodowowyzwoleńczej podjętej w XIX wieku przez Polaków, jak również solidaryzując się z uczestnikami tej walki (bo przecież użyte przeze mnie sformułowanie „uświęcona tradycją postawa Polaka patrioty, ubolewającego nad krzywdami, jakie wyrządził krajowej kulturze rosyjski okupant” nie jest, jak mi niesprawiedliwie sugeruje Autorka, próbą wymierzenia policzka Jej, a zarazem wszystkim polskim patriotom – protestuję stanowczo przeciwko temu pomówieniu i proszę o jego odwołanie), obstaję przy swoim mniemaniu wyrażonym w drugiej części zdania: „Ubolewanie jest totalne i permanentne, nie wolne jednak od daleko idących uproszczeń, a nawet... demagogii”. Tym samym protestuję stanowczo przeciwko szukaniu śladów antyrosyjskiej postawy bohaterów książki „na siłę”, bez oparcia się na dokumentach, gdyż w takich przypadkach nader często dochodzi do nadinterpretacji. Niestety, nie brak ich w książce pani Elżbiety Szczepańskiej-Lange. Pisząc, iż „nie lubi ruskich”, miałam na myśli fakt, że emocje zbyt często zastępują w omawianej książce racjonalne myślenie, dominują nad faktami lub nawet przyczyniają się do ich... tworzenia. Insynuacje, niepotwierdzone przypuszczenia, nadinterpretacje oraz manipulacja przytaczanym tekstem źródłowym

to chleb powszedni oferowany czytelnikowi książki. Omawiałam ten problem na przykładzie uwag Autorki dotyczących rzekomych lub tylko prawdopodobnych ograniczeń kultu Chopina.

Podam teraz kilka dalszych przykładów:

– s. 381 „Można mniemać, że nowość pojawiała się na scenie wtedy, gdy...”

– s. 383 „Mogło ono świadczyć albo o tym, że znaczących sukcesów nie odnieśli, albo o dezaprobach, a nawet bojkotowaniu ich obecności... [...]. To drugie jest o tyle prawdopodobne...”

– s. 387 (w cytacie z wypowiedzi Henryka Opieńskiego) „Wcale interesujące są przypuszczenia [Hansa von Bülowa], [...] że libretto *Halki* nie mogłoby było pod dawniejszymi rządami przejść przez cenzurę [...]. Może jest w tym jakieś żdźbło prawdy”.

– s. 388 „Związek *Halki* z rabacją galicyjską potwierdza pośrednio list W. Wolskiego do Moniuszki [...], w którym czytamy, że wznowienie po 10 latach prób *Halki* to musztarda po obiedzie”.

– s. 378 „Sprowadzenie Włochów w 1843 roku (i później) było decyzją podjętą na pewno na wyższym niż dyrektorski szczebel”.

– s. 378 „Można odnieść wrażenie, że krytycy II połowy XIX wieku demonizowali Włochów”.

– s. 390 „Tenże Nidecki miał jakoby uniemożliwić Dobrzyńskiemu...”

– s. 427 „Mąż Marii [...] Kalergis nie zdołał odwrócić decyzji księcia Czerkawskiego [...] – zakładając, że [...] próbował”.

– s. 461 „Ale, czytamy dalej: «teatr nie był wypełniony w tym stopniu, jak by to było potrzebne do skompensowania nadzwyczajnych wydatków na wynagrodzenie obojga gości» [...]. Jest w tej uwadze skrywana satysfakcja ze zwycięstwa śpiewaka polskiego nad gwiazdą sceny włoskiej”.

– s. 602: „«zasługą jest [...] niezaprzeczalną towarzystwa muzycznego, że pierwsze u nas pomyślało o uczczeniu pamięci nieśmiertelnego muzyka». Słowa te są przejawem swoistej hipokryzji”.

– s. 380 – zwyczaj spolszczania tytułów i nazwisk był ówczesną normą językową, a nie swoistą formą „bojkotu włoskiego czy francuskiego języka” – wszak kompozytorzy i wydawcy bardzo chętnie tytułowali publikowane dzieła w języku francuskim (co z kolei Wanda Zwinogrodzka zinterpretowała niegdyś jako akt bojkotu języka rosyjskiego...).

– s. 610 – komentarz Autorki do listu Mikołaja Rubinsteina do Anieli Moniuszkowej, w którym pianista narzekał na brak odzewu muzyków warszawskich na propozycję urządzenia przez niego koncertu dobroczynnego na rzecz rodziny Moniuszki: „WTM poczuło się zmuszone urządzić 16 kwietnia 1873 koncert, a M. Rubinstein przyjechał z Moskwy i bezinteresownie wziął w nim udział”. Inicjatywa pianisty została tu zinterpretowana niemal jako akt przemocy wobec władz WTM – równocześnie zaś przepadła gdzieś informacja, że obydwaj bracia Rubinsteinowie byli zaprzyjaźnieni z Towarzystwem (byli członkami honorowymi WTM).

– s. 625 W cytacie z recenzji W. Bogusławskiego: „Rubinstein już wiele hołdów zbierał [...], ale nie wie zapewne, że taka postawa [hołdownicza – dopisek E.S.-L.] Warszawy jest może największym zwycięstwem, jakie kiedykolwiek zdarzyło mu się odnieść”. Dopisywanie autorom intencji w tak jawnej formie to już nadużycie!

8. Kwestia chronologii: nie domagałam się ustanowienia sztucznych czy naturalnych cezur wewnętrznych narracji, lecz zauważyłam, że relacja znacząco wykracza poza ramowe granice wyznaczone przez tytuł. Za błąd metodologiczny uważam włączenie rozdziału o Filharmonii Warszawskiej – ta historia należy już zdecydowanie do epoki „między romantyzmem a współczesnością”. A jeśli już, wypadało o Filharmonii napisać o wiele więcej.

9. Pisząc o lukach poznawczych, jakie spowodowały liczne w pracy odwołania do mojej książki o krytyce muzycznej oraz do monografii Anny Wypych-Gawrońskiej poświęconej operze warszawskiej, miałam na względzie często stosowany przez Autorkę zabieg konstrukcyjny polegający na zastępowaniu konkretnych informacji

wewnątrztekstowymi odesłaniami do naszych prac. Np. na s. 377 czytamy, że „Anna Wypych-Gawrońska wiele razy mówi o tym, jak niewiele mogli działać dyrektorzy muzyczni”. Taka technika pisania powoduje konieczność zajrzenia do przywoływanej książki w celu wytworzenia sobie poglądu, jak niewiele mogli..., itd. I tu dochodzimy do idei książki: jak deklaruje Wydawca, ma ona być muzykologiczną monografią, prezentującą komplet dostępnej wiedzy na dany temat. Jeśli komplet – to nie „zdekompletowany” przez skróty narracji. I jeszcze jedno: tenże Wydawca deklaruje, że przeznaczeniem cyklu *Historii muzyki polskiej* jest w pierwszej mierze zapoznanie angielskojęzycznego czytelnika z tematem, którego w domyśle nie zna („Ze znajomością historii Polski i Polaków [...] jest w świecie bardzo, ale to bardzo źle” – czytamy we wstępie). W replice Szczepańska-Lange deklaruje z kolei, że pracę przeznaczyła dla czytelnika, który dobrze zna historię polskiej kultury. Na coś wypadałoby się zdecydować. Gdyby decyzja należała do mnie, dążyłabym do zobjektywizowania narracji, usunęłabym nadmiar komentarza ideologicznego oraz połowę cytatów z recenzji, a włączyłabym do książki wszystko to, co dopisała Szczepańska-Lange o politycznych podstawach życia kulturalnego w Warszawie w swojej replice. Rzetelne zarysowanie historycznego tła dałoby o wiele więcej (zwłaszcza z punktu widzenia założonego przez wydawnictwo adresata serii) niż jego sztuczne wyostrzenie poprzez nachalny komentarz.

10. Na pozostałe uwagi Elżbieta Szczepańska-Lange nie odpowiada, miemam zatem, że się z nimi zgadza. Jedno jest pewne: obfitość literatury dotyczącej tej nowiutkiej, jeszcze prawie przez nikogo nieprzeczytanej książki świadczy o tym, że jest to pozycja ważna, tak ze względu na temat w niej podjęty, jak na pytania, które rodzi sposób jego opracowania.