

## W odpowiedzi Magdalenie Dziadek

---

Elżbieta Szczepańska-Lange

Recenzja M. Dziadek zawiera szereg zarzutów dużego kalibru i prawdziwą kanonadę mniejszych. Z braku czasu na dłuższą rozprawę odpowiem na niektóre, najważniejsze. Na początek punkty dla recenzentki: po lekturze jej recenzji dwudzielna konstrukcja mojej książki przestała mi się podobać, zwłaszcza że w części II, zatytułowanej *Koncerty*, zawiera materiały dotyczące także Instytutu Muzycznego, odczytów, wystaw i początków fonografii, słowem – przeróżnych form życia muzycznego lub aktywności społecznej, która temu życiu służyła.

Natomiast twierdzenie, jakobym zaproponowała podział opisywanych wydarzeń „według ich instytucji sprawczych”, jest zupełnie nieuzasadnione. Jakich instytucji?! Wśród mnogich form życia muzycznego jedynie opera miała czapę instytucjonalną w postaci Dyrekcji Warszawskich Teatrów Rządowych (WTR). Zarówno zaś koncerty, jak i wystawy oraz odczyty, nie mówiąc już o pierwszej polskiej wytwórni nagrań czy tym bardziej o sklepach prowadzących sprzedaż sprzętu, wałków, rolek i płyt, to inicjatywy osób prywatnych lub różnych stowarzyszeń, w jednym przypadku – Filharmonii Warszawskiej.

O osobnym potraktowaniu opery zadecydowała nie tylko jej podległość Dyrekcji WTR, lecz co najmniej w równym stopniu jedność gatunku. Recenzentka zresztą myli się, pisząc, że opera grała pod jednym dachem. Poza Teatrem Wielkim regularne spektakle operowe odbywały się w drewnianym teatrze w Ogrodzie Saskim (niekiedy nawet zimą), w Teatrze na Wyspie w Łazienkach; jedną premierę, *Sprzedanej narzeczonej*, dano nawet w Teatrze Małym. Stara Pomarańczarnia funkcjonowała wprawdzie jako prywatna scena dworska, ale przedstawiano na niej pozycje z repertuaru TW w wykonaniu artystów tego teatru. Poza jednością gatunku kluczową determinantą wyodrębnienia opery była jej rola narzędzia politycznego w rękach władz, o czym dalej.

Recenzentka ironizuje, że „ochoczo” podejmuję tradycyjny wątek uprzywilejowania opery włoskiej i postępującej italianizacji sceny warszawskiej jako „symbolu ucisku rosyjskiego w dziedzinie XIX-wiecznej kultury muzycznej”. Nie jest dla mnie jasne, dlaczego miałabym poddawać rewizji potwierdzone fakty. Dominacja opery włoskiej kosztem polskiej w Warszawie bije w oczy, mamy na jej potwierdzenie tysiące dowodów. Wiele na ten temat pisze Anna Wypych-Gawrońska<sup>1</sup>. A przecież wiek XIX to epoka opery narodowej również w sensie instytucjonalnym. Jak w 1857 r. pisał w „Ruchu Muzycznym” (z 11 XI) Józef Sikorski, „W wielkich Europy miastach [...] oprócz teatru na operę włoską, kiedy ma być konieczne, mają teatr oddzielny na operę domową”. Wystarczy zresztą zestawić fakty –

---

<sup>1</sup> A. Wypych-Gawrońska, *Warszawski teatr operowy w latach 1832–1880*, Częstochowa 2005.

policzyć włoskie *stagioni*, które przecież zajmowały zawsze najlepszy kąsek sezonu, za Anną Wypych-Gawrońską przytoczyć szereg innych danych dotyczących sprowadzanych z Włoch trup włoskich lub solistów śpiewających wyłącznie po włosku, zestawień wysokości ich honorariów z uposażeniem artystów polskich. Nie jest też tajemnicą, że w ostatnich dziesięcioleciach XIX w. nastąpiło całkowite przejście na język włoski we wszystkich operach poza napisanymi przez kompozytorów polskich<sup>2</sup>.

W naszych czasach sytuacja odwróciła się: niejeden z nas marzyłby o całych sezonach z udziałem śpiewaków rangi Battistiniego czy Sigrid Arnoldson, o kilkutygodniowych występach gwiazd jak Caruso czy Anselmi, i to szczególnie w repertuarze opery włoskiej. Ale chyba nie muszę przekonywać M. Dziadek, że projekcja współczesnych wyobrażeń o teatrze operowym na materiał wieku XIX byłaby pogwałceniem rudymentów warsztatu naukowego.

Mniej więcej do lat 90. XIX w. jakaś część, można sądzić, że znaczna, publiczności sceny lirycznej – mniej wyrafinowana i wykształcona od współczesnej, ale o ileż bardziej masowa – wolała słyszeć ze sceny język polski, gdyż nie musiała wtedy śledzić streszczenia intrygi, mogła zatem w sposób bardziej świadomy odbierać muzykę. Z kolei krytycy wojowali o język polski na scenie operowej, mając na względzie dobro kultury polskiej, tak jak je pojmowali: ich motywem było zachowanie jednej z ostatnich niszy w przestrzeni publicznej, w jakiej język polski mógł rozbrzmiewać. Kampania ta odniosła ograniczony skutek w dużej mierze dlatego, że na przełomie XIX i XX w. poza wznowieniami w nowej reżyserii i ze świetną (nareszcie) obsadą oper *Moniuszki*, poza premierową inscenizacją jego *Widm*, niewiele było atrakcyjnych pozycji w katalogach kompozytorów polskich. Wkrótce władze teatrów posunęły się po raz pierwszy do zawierania z Włochami stałych kontraktów, a członkowie zespołu polskiego całkowicie przeszli na język włoski. We włoskich wersjach dawano wówczas w Warszawie nie tylko Leoncavalla czy Pucciniego, ale także Wagnera, Gounoda, Thomasa i Czajkowskiego. Przyzwyczajenie do „włoszczyzny” na scenie zadziało i u progu XX w. Janina Korolewicz-Waydowa stwierdziła indyferentyzm warszawskiej publiczności wobec języka słyszanego ze sceny i nazwała to jej demoralizacją.

Czy groźba wynarodowienia była realna? Tak twierdzi Norman Davies, który, jeśli mnie pamięć nie myli, dawał polskiej wspólnotie narodowej jeszcze jakieś 200 lat. Znamienny wydaje się zapis ulicznej rozmowy, utrwalony przez A. Sygietyńskiego w *Pamiętniku z 1915* w pierwszych dniach okupacji niemieckiej, kiedy nad Warszawą pojawił się samolot rosyjski: „– Czyj aeroplan? – Nasz. – Kto strzela? – Nasi. [...] To pewna tylko, że lotnik moskiewski zrzucił z aeroplanu bombę na Warszawę [...] Jakaś pani na Nowym Świecie, słysząc relację naocznego świadka zawołała tonem zawiedzionego sentymentu: – Niepocziwy! [...] Warszawa po kilku już dniach okupacji niemieckiej przywdziała na siebie żałobę i przybrała minę nieutulonej w żalu wdowy po Moskalu”<sup>3</sup>. Truizmem byłoby spostrzeżenie, że elity (a do takich należeli krytycy muzyczni i teatralni) myślały na ogół inaczej, a uparcie walcząc z operą włoską nie byli oszołomami. Wiedzieli, że walczą w gruncie rzeczy z caratem.

Po tej dygresji przechodzę do kolejnego zarzutu dużego kalibru. M. Dziadek pisze, że wystrzegam się wartościowania repertuaru Teatru Wielkiego według kryteriów artystycznych, ponieważ – jak dodaje –

<sup>2</sup> Jeśli nie liczyć *Il psecatore di Palermo* Ludwika Grossmanna.

<sup>3</sup> Por. H. Sygietyńska, *Stary pan w czarnym, niemodnym surducie* (Antoni Sygietyński 1850–1923). Warszawa 2003, s. 85.

„wprowadzenie takich kryteriów mogłoby prowadzić do wniosków obrazoburczych [?!] – trzeba by na przykład napisać, że w Warszawie odbyły się w czasach rosyjskich premiery najwybitniejszych oper europejskich, spora liczba dzieł polskich zaś nie ostała się próbie czasu”.

Po pierwsze, myślę, że uwzględniłam wszystkie najważniejsze premiery z europejskiego skarbca operowego, począwszy od *Roberta Diabła* Meyerbeera, przez *Carmen* Bizeta, a skończywszy na *Wertherze* Masseneta. Nawiasem mówiąc, M. Dziadek spogląda na repertuar sceny TW przez różowe okulary. Do wyczerpania zasobu najwybitniejszych dzieł, które w tej epoce funkcjonowały w teatrach operowych Europy, brakuje niejednego tytułu. „Najwybitniejsze opery europejskie” bez Glucka i jedynie z dwiema wczesnymi pozycjami Wagnera – to chyba żart<sup>4</sup>.

Po drugie: oprócz wielu oper polskich nie zostało się próbie czasu ok. 35-40% utworów kompozytorów europejskich: mniejszej rangi, jak Ricci czy Massé, i renomowanych, jak Donizetti, a nawet Puccini (np. *Willidy*, czy też *Wily*, jak chce Piotr Kamiński).

Po trzecie: moim celem było zarysować obraz życia muzycznego Warszawy, takiego, jakie ono było. Wymieniam więc repertuar sceniczny i estradowy, który decydował o jego obliczu niezależnie od artystycznej rangi tegoż repertuaru. Unikanie wartościowania poszczególnych dzieł przyjmuję jako generalną zasadę nie – jak sugeruje Magdalena Dziadek – z powodu antyrosyjskich resentymentów. W kwestii wartościowania doskonale wyręczają mnie krytycy, których pisma w obfitości cytuję. W tym tak „obrazoburcze”, jak zachwyty nad *Faustem* Gounoda czy *Mefistofeilesem* Boito, chociaż nie zacieram ostrej krytyki np. oper Donizettiego, podejmowanej z pozycji poglądu na operę jako dramat z muzyką. Sądzę, że dla historii życia muzycznego wystarczy relacja o tym, co grano i dlaczego, jak grano (w całości, w kawałkach, wiernie czy ze zmianami), wreszcie – jak repertuar ówczesnie oceniano. Element mojej własnej oceny zawarty jest śladowo w wyborze odnotowanych premier czy pierwszych wykonania. Zbędne byłoby dodawać, że nie oceniam trafności (względnej przecież) cytowanych krytyk, np. nie wydziwiam z powodu odmawiania Brahmsowi umiejętności przetwarzania tematów.

Po czwarte: książka adresowana jest do czytelnika dostatecznie zorientowanego w historii kultury muzycznej, by nie trzeba mu było dopowiadać, iż nie sprawdziła się prognoza Sygietyńskiego, że *Goplana* Żeleńskiego „żyje i żyć będzie”, podobnie jak tyle razy otrąbiony koniec „offenbachiady” (spory korpus dzieł Offenbacha, na czele z *Opowieściami Hoffmanna*, stale utrzymuje się na scenie). Osobnego namysłu wymaga dziś twórczość operowa Moniuszki, której nośność powoli, lecz nieubłagane spada. W książce obowiązana byłam jednak do przedstawienia jej odbioru w XIX w., w szczególności jako wcielenia idei opery narodowej.

Wydaje mi się, że powinnam była podjąć próbę zrozumienia XIX-wiecznych postaw, jakiegokolwiek by one były i do jakiegokolwiek złowrogich konsekwencji by prowadziły (a prowadziły). Nic nie poradzę, że przeciwko nieszczęsnym Włochom wszczynano wściekłe kampanie, i próżno bym tuszowała postawy, które z taką jaskrawością się ujawniały. Nb. nie używam w ogóle pojęcia „kosmopolityzm repertuarowy”, co przypisuje mi recenzentka, chyba że znalazła go w jakimś cytacie. Nieufnie odnoszę się nawet do pojęcia „kosmopolitycznej publiczności”, nie bardzo wiedząc, kto się

<sup>4</sup> Do roku 1901 wystawiono jedynie *Lohengrina*, następnie *Tannhäusera*.

pod tą nazwą kryje<sup>5</sup>. W obu częściach książki zajmuję się tym, co miało najszerzy rezonans w prasie. W pierwszej – premierami oper polskich, którym niezależnie od tego, czy się podobały, czy nie, poświęcano bardzo wiele uwagi, a także operą włoską, przeciwstawianą przez XIX-wiecznych krytyków operze polskiej. Nb. zaślepienie krytyków „swojskością” miało swoje granice. Np. nie tylko Grossmann czy Hertz, ale również Münchheimer i Moniuszko miewali nieprzychylnie recenzje.

Opis sytuacji w operze warszawskiej, wg słów recenzentki, udało mi się jakoś „okiełznać”. Pomogła mi, jak już wspomniałam, nieoceniona książka Anny Wypych-Gawrońskiej, ale pokusiłam się też o garść samodzielnych konkluzji czy spostrzeżeń. Fakt, że za czasów Moniuszki było dużo premier i że był on kompozytorem hołubionym przez dyrekcję Warszawskich Teatrów Rządowych, powiązałam z koniunkturą polityczną („odwilż” po sewastopolskiej klęsce Rosji), czego Wypych-Gawrońska *expressis verbis* nie mówi zapewne z uwagi na brak źródłowego potwierdzenia związku tych faktów.

Tu pora na deklarację natury zasadniczej, odpowiedź na zarzut o upolitycznienie książki. Kontekst polityczny rozważań nad życiem muzycznym Warszawy przyjął z kilku powodów, z których jeden wydał mi się decydujący: to nie jest wymyślony przeze mnie sztuczny konstrukt myślowy czy prywatny punkt widzenia. To skrzecząca rzeczywistość. Zaniedbując polityczny wymiar, postąpilibyśmy jak ktoś, kto opisując życie w Warszawie w latach 1939-1945, unikałby terminów „okupacja”, „łapanka”, „rozstrzelanie”, „eksterminacja”. A przecież Królestwo Polskie, jakkolwiek by na to patrzeć, żyło także pod okupacją – czasem łagodniejszą, czasem mniej (że wspomnę o publicznych egzekucjach, a przecież i łapanki, i wywózki nie były nieznanne). Życie muzyczne, zgodnie ze zmiennym nasileniem działań represyjnych, to zamierało, to odradzało się.

Nie chcę przypominać M. Dziadek, że o politycznej roli opery rozpisują się literalnie wszyscy historycy teatru w Warszawie, bo nie mogło to ująć jej uwagi. Odejmiemy kontekst polityczny, a niewiele zrozumiemy z sytuacji, w jakiej przyszło żyć odbiorcom sztuki w XIX w., sytuacji politycznej, która nieuchronnie przekładała się na ich poglądy na muzykę. Pokolenie J. Sikorskiego (ur. 1813) trzykrotnie musiało patrzeć na rozstawione w różnych punktach miasta (m.in. na placu Teatralnym) szubienice: po powstaniu listopadowym, styczniowym, w latach Wiosny Ludów. Pokolenie Sygietyńskiego doświadczyło widoków egzekucji publicznych po rewolucji 1905. Obie generacje były świadkami krwawych starć demonstrujących tłumów z wojskiem. Myślałam, że gdy napiszę o tych szubienicach, wspomnę choćby o smętnym losie teatrów warszawskich po powstaniu styczniowym, kontekst polityczny wyda się oczywistością. Magdalena Dziadek wmawia mi, że „nie lubię ruskich”. Szkoda, że nie możemy zadać pytania o sympatię dla „ruskich” mieszkańcom XIX-wiecznej Warszawy, nie tylko działaczom podziemia, zesłańcom czy ich rodzinom, ale także niezaangażowanym w żadną działalność wywrotową urzędnikom, masowo usuwanym z administracji i kolei po powstaniu styczniowym. Może znów posłużę się słowami Sygietyńskiego z *Pamiętnika z 1915 r.*: „Nie wiadome, co będzie jutro – ale dziś gnębiciel, ciemżyciel, niszczyciel przewrotny a głupi jest już za rzeką, a może i za górą”<sup>6</sup>. Co prawda, jest jeszcze ta paniusia z Nowego Świata... W takich chwilach, jak lato 1915 r., stosowanie odpowiedzialności zbiorowej wydaje się poniekąd zrozumiałe. Być może jednak wcześniej było tak,

<sup>5</sup> Zwracam uwagę w książce na nieostrość tego pojęcia, aczkolwiek łatwo zauważyć, że zawsze miało ono wydźwięk negatywny. Krytycy konserwatywni kosmopolitami nazywali pogardliwie przedstawicieli pozytywizmu, nacjonalistów – plutokrację żydowską, ale te dwa znaczenia nie wyczerpują bynajmniej treści semantycznej nazwy „kosmopolita”.

<sup>6</sup> H. Sygietyńska, op. cit., s. 73.

że nienawidziło się Apuchtina, natomiast lubiło i szanowało Starynkiewicza. Z zasłużonym dla Warszawy prezydentem (kanalizacja!) kolegował się przecież Bolesław Prus, skądinąd przyjaciel Sygietyńskiego.

Polityczny aspekt funkcjonowania opery uwzględniła A. Wypych-Gawrońska na tyle wyczerpująco, że za okres od 1832 do 1880 r. żadnych informacji nie musiałam dodawać. Np. zwróciła uwagę na stopnie wojskowe (lub policyjne) prezesów Warszawskich Teatrów Rządowych i stwierdziła ograniczony zakres ich możliwości decyzyjnych, wskazując, że ostateczną instancją we wszystkich, nawet zgoła drobnych sprawach związanych z funkcjonowaniem teatrów był zawsze rządzący Królestwem Polskim namiestnik (później – generał-gubernator). Mój publicystyczny temperament, jaki został dostrzeżony przez M. Dziadek w recenzowanej książce, co zaliczam do pozytywnych elementów jej recenzji, skłonił mnie do stwierdzenia, iż taka sytuacja to dowód, że władze polityczne ręcznie sterowały polityką repertuarową i decydowały o tak żywo obchodzącej odbiorców kwestii, jak język spektakli operowych, słowem – zapewniały sobie pole manipulacji teatrami i zespołami tworzących go artystów.

Drugi powód nałożenia kontekstu politycznego na monografię życia muzycznego Warszawy to reakcja na notoryczne zaniedbywanie tegoż w wielu dotychczasowych pracach o polskiej kulturze muzycznej. Być może jest to reakcja na niegdysiejszą powinność widzenia każdego zjawiska w marksistowskiej perspektywie społeczno-politycznej. Albo bezrefleksyjne reprodukcje tradycji wypracowanej w czasach, gdy krytyka polityki caratu na ziemiach polskich była ograniczana przez cenzurę.

Zarzut rusofobii Magdalena Dziadek uzupełnia obserwacją, jakoby kontynuowała „tradycję Polaka patriotę”, a brzmi to jak policzek. Nadstawiam więc drugi i bęc! – czytamy, że opisywane wydarzenia opatrzyć komentarzem ideologicznym. Chyba jednak recenzentka myli go z politycznym. W tym momencie mam już nieodparte wrażenie, że ktoś tutaj siłą stroi mnie w moherowy beret. Przewyciężam w sobie pokusę retorsji i jadę dalej.

Nie jestem ślepa na syndrom narodowego cierpiętnictwa, bigoterii<sup>7</sup>, upodobania do żałobnej celebry, czczenia klęsk, nie zwycięstw, które to zachowania, produkt wieku XIX, przetrwały w części społeczeństwa do dziś. Z niejednym patetycznym głupstwem czy z „roztroptym pełzaniem” rozprawiono się już na przełomie XIX i XX w. – ale raczej w dziedzinie myśli społecznej i literatury. Dzieje kultury muzycznej to pod tym względem teren niemal dziewiczy. Zanim więc spojrzymy na nie okiem Gombrowicza lub – jeszcze lepiej – Bobkowskiego („Polska usiadła nam na mózgu [...] należymy do rasy ogłupionej ojczyzną, do kretynów chorobliwego patriotyzmu”<sup>8</sup>), nim przejedziemy się po muzycznej Warszawie *Lalką* Prusa, musimy zgromadzić fakty, które doprowadziły do owych rażących nas dziś zachowań i spróbować postawić się w sytuacji naszych nieznośnych przodków – cierpiętników i gloryfikatorów wymyślonych przymiotów tradycji szlagońskiej, zrozumieć źródła ich myślenia pod groźbą zafałszowania ważnego kawałka historii kultury. Zróbmy to przynajmniej w takim zakresie, w jakim tego dokonali np. historycy sztuki. Niewykluczone, że ten i ów zasłużyłby na epitet „Polaka patriotę”.

<sup>7</sup> Znalazła ona np. wyraz w opozycji kęgrów kościelnych wobec umieszczenia pomnika Moniuszki w kościele Wszystkich Świętych na Grzybowie. Na ten temat pisał Henryk Sienkiewicz (*Pomnik dla Moniuszki. 1875*. Cyt. wg: A. Melbechowska-Luty i P. Szubert, *Posągi i ludzie*, tom I cz. 2, s. 38–39).

<sup>8</sup> A. Bobkowski, *Szkice piórkiem*. Paryż 1957, t. II s. 270.

Niejeden autor biografii muzyków i in. prac z dziedziny kultury muzycznej XIX w. myśli właśnie *Lalką* Prusa. W *Lalce* – wiadomo: nie ma ruskich w Warszawie, nie ma pomników sławy rosyjskiej w walce z polskimi rebeliantami, w teatrach oficerowie rosyjscy nie zajmują pierwszych rzędów, nie ma Pałacu Staszica (pod pokratkowaną, przypominającą piec przebudowaną fasadą, zwieńczoną kopułą cerkwi, trudno się go zresztą domyśleć), Pałac Namiestnikowski mijamy, nie dostrzegając raczej pomnika Paskiewicza, chociaż stoi tam od 1870 r., skrzyżowanie Długiej z Miodową – nie widząc przebudowanego na cerkiew kolegium pijarów. Listę takich białych plam można by mnożyć. Wypełnił je w dużej mierze Piotr Paszkiewicz<sup>9</sup>. Píše on m.in.: „Dzięki usytuowaniu w eksponowanych punktach miasta i programowi ikonograficznemu, pomniki carskie miały ściśle określoną wymowę polityczną, były symbolem obcego panowania, pewności siebie i buty zaborcy”<sup>10</sup>. Czy podobnie emocjonalny tekst byłby w mojej książce darowany?

Wg recenzentki ubolewam nad „krzywdami, jakie wyrządził krajowej kulturze rosyjski okupant. Ubolewanie jest totalne i permanentne, nie wolne jednak od daleko idących uproszczeń, a nawet... demagogii”. Może najpierw ustalmy: wyrządził czy nie wyrządził? Nie ja wymyśliłam powiedzenie „noc Apuchtinowska”, to Janina Wiercińska w jednej z prac o Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych napisała, że Apuchtin, który sam się postawił na stanowisku prezesa Towarzystwa, w istocie sabotował jego działalność. Czy tego rodzaju fakty mam traktować z humorem czy przemilczać? Oczywiście krzywdy wyrządzone sztukom pięknym są bardziej widoczne niż w kulturze muzycznej, ale skutki zlikwidowania na przeciąg 30 lat uczelni muzycznej już w latach 40. spowodowały degrengoladę i spłylenie muzycznych potrzeb. Do dyskusji jest, czy stratę tę udało się w ogóle kiedykolwiek odrobić. Humor mnie opuszcza, kiedy czytam opisy ogołoconych z dzieł sztuki wnętrza Zamku, zawarte w sławnych *Listach do przyjaciółki przez Baronową X.Y.Z.*<sup>11</sup> pisanych w latach osiemdziesiątych. Królestwem rządził wówczas Josif Hurko i „Baronowa X.Y.Z.” o próby rabunku oskarża jego małżonkę. Warto też przytoczyć relację Sygietyńskiego z 1915 r.: „W Zamku pozostały tylko puste ściany. Rosjanie powywozili wszystko, nawet krzesła. A jeśli [...] nie wywieźli drzwi renesansowych, bogato rzeźbionych, wraz z podwojami, to tylko dlatego, iż, jak twierdzi świadek naoczny tej rabunkowej ewakuacji, młody architekt p. Mariusz Maszyński, nie zdążyli wyłupić ich z muru. A byłyby się zmieściły w jednym z tych pięciu wagonów, w których przedsiębiorca przewożowy, p. Puławski, wszystkie jak najstarannie opakowane meble, sprzęty i obrazy umieszczał”<sup>12</sup>. Nie wiem, ile wagonów zużyto do wywiezienia wszelkich ruchomości z Teatru Wielkiego, ale w „Nowej Gazecie” wkrótce po wycofaniu się Rosjan z Warszawy czytamy, że gmach został wypatroszony dosłownie ze wszystkiego: wywieziono całą bibliotekę nutową, dekoracje, kostiumy, rekwizyty, sprzęty. Wywieziono w głąb Rosji prywatną wytwórnię nagrań Syrena Records, jedną z większych w Europie. Sygietyński dodaje jeszcze zrabowanie (po raz kolejny) zbiorów biblioteki uniwersyteckiej, muzealnych i archiwalnych. Część zwrócono po traktacie ryskim. Nie wiem (na razie?), jaki los spotkał cenną kolekcję instrumentów, podarowaną przez Maurycego hr. Zamoyskiego orkiestrze TW w 1900, gdy dyrektorem był Emil Młynarski. Skrzypiec (Stradivarius) Henryka Wieniawskiego, które wedle relacji prasowych nieśli za trumną zmarłego wirtuoza Barcewicz i Górski w drodze na Powązki, do dziś nie udaje się odzyskać; znajdują się w Ermitażu. Czy w imię poprawności, o ile taka jest tu na

<sup>9</sup> Przed monografią *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1914*. Warszawa 1991, wydał on m.in. rozprawę *Carskie pomniki i architektura okazjonalna w Warszawie (1814–1915)*. „Biuletyn Historii Sztuki” 1990 nr 3-4.

<sup>10</sup> *Carskie pomniki i architektura okazjonalna...*, op. cit.

<sup>11</sup> [Antoni Zaleski], *Towarzystwo warszawskie. Listy do przyjaciółki przez Baronową X.Y.Z.* Oprac. i wstęp R. Kołodziejczyk, Warszawa 1971.

<sup>12</sup> H. Sygietyńska, op. cit., s. 75.

miejscu, należy zaniechać badań na temat strat w kulturze i krzywd jej wyrządzonych w okresie caratu? Może jednak pora pójść za przykładem historyków sztuki.

W porównaniu z mocno trzymanymi w rękach cugłami opery, organizatorzy i wykonawcy koncertów cieszyli się relatywną swobodą<sup>13</sup>. O żadnej jedności instytucjonalnej nie było tu mowy. Utrudnienia biurokratyczne i finansowe najczęściej nie miały podtekstów politycznych. Unikali ich ci muzycy, którzy występowali na zaproszenie Resursy Kupieckiej, Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, dyrekcji Teatru Wielkiego, salonów takich czy owakich, dam organizujących rauty dobroczynne, Klubu Ruskiego, wreszcie właścicieli Doliny Szwajcarskiej. Czasami zaś koncertowali w kościołach.

À propos: Magdalena Dziadek wytyka mi, że w części *Koncerty* omawiam muzykę kościelną, która nie należy do wydarzeń koncertowych. Zarzut po części słuszny, jednak granica między zwykłą oprawą muzyczną nabożeństwa a koncertem bywała płynna: zależało to od rodzaju muzyki i od poziomu wykonania. Omówione w książce prezentacje w kościele ewangelickim oratorium Mendelssohna *Eliasz*, przygotowane w dwóch ratach i prowadzone przez Moniuszkę, koncerty muzyki religijnej u św. Krzyża to z pewnością wydarzenia koncertowe – takie same jak w wieku XX wykonania dzieł sakralnych Pendereckiego. Że nie wspomnę o dwóch prezentacjach monumentalnej *Pasji* Józefa Elsnera, o których napisałam, by tak rzec, *pour lever de rideau*<sup>14</sup>.

Rzeczywiście „uszła zupełnie mojej uwagi [...] długoletnia działalność kapeli w archikatedrze św. Jana”, złożonej z wychowanków Instytutu Muzycznego<sup>15</sup>. Zdaniem autorki zebrane przez mnie informacje na temat tej uczelni nie są miarodajne, w dodatku „ciągle jest tylko mowa w związku ze szkołą o kryzysach i skandalach”. Nie ciągle i nie tylko. Skandale w działalności Instytutu są jednak wbrew pozorom ważną częścią jego historii, mówią wiele o panujących w nim nie zawsze zdrowych stosunkach, że wspomnę o konfliktach Kątskiego z Moniuszką czy rządzącej uczelnią radzie „czynowników”, na co oburzał się i czemu próbował zaradzić w 1891, względnie na początku 1892 r., Bałakiriew. Nie mogłam pominąć demonstracyjnego odejścia W. Żeleńskiego czy sprawy orkiestry uczniowskiej, z którą dyrygent i pedagog Instytutu Karol Rożalski występował w teatrzyku ogródkowym Eldorado. Były to wydarzenia na tyle głośne, że nie widziałam powodu, by je przemilczeć.

Niezbywalnym prawem autora monografii życia muzycznego jest wybór materiału, gdyż wszystkich wydarzeń omówić nie sposób w jednym i tak już opasłym tomie. Co do mnie, kierowałam się kryterium rezonansu prasowego danego koncertu czy spektaklu. Zarzut szczątkowego opracowania zwłaszcza w odniesieniu do „Lutni” koncertów dobroczynnych w ogóle, a roli Münchheimera w szczególności, uważam za przesadzony. Być może M. Dziadek

<sup>13</sup> M. Dziadek dziwi się, że nie ma w omówieniu koncertów przeciwstawienia „kosmopolityzmu” i „swojskości”. Nie ma, bo nie przyszło mi to do głowy. Muzyka europejska rzadko była postrzegana w kategoriach kosmopolitycznej. Bodajże taki zarzut (przypominam, że „kosmopolityzm” miał raczej nieprzyjemne konotacje) padł, gdy zarząd WTM zaprosił do jury konkursu kompozytorskiego Joachima Raffę.

<sup>14</sup> W dzieleniu historii na równe kawałki, np. od 1 stycznia 1850 do 30 grudnia 1899, nie widzę sensu. Pierwszą logiczną cezurą zamykającą wiek XIX, jeśli idzie o kulturę muzyczną, jest rok 1901, kiedy powstała Filharmonia Warszawska. A na dobrą sprawę wiek XIX trwał do 1914, z czym zgadza się wielu badaczy. Początek zaś można wyznaczać różnie. Naturalną cezurą może być wyjazd Chopina z Warszawy i upadek powstania listopadowego. Jednorazowe sondy w czasy bliższe i dalsze II połowie XIX w. nie oznaczają rozszerzenia materiału.

<sup>15</sup> Obstając przy prawie do wyboru materiału, rozumiem niedosyt recenzentki – sfinalizowała ona właśnie kilkuletnie badania nad historią tej uczelni. Przewidywałam, że podpadnę jej z tą garścią informacji, którą udało mi się zawrzeć w omawianej książce. Ale nie miałam jeszcze w ręku jej nowej pracy.

wolałaby więcej szczegółów, ja wolę wyciąganie z nich wniosków. Jak mi się wydaje, na podstawie mojej książki można sobie również wyrobić pojęcie o roli salonów muzycznych i znaczeniu Doliny Szwajcarskiej dla kultury miasta. Uwzględnienie szeregu koncertów oratoryjnych (wspomnianych wcześniej) całkowicie podważa zarzut, że spośród koncertów kościelnych wzięłam pod uwagę „jedynie kilka specjalnie nagłośnionych wydarzeń, jak np. koncerty upamiętniające pogrzeb pięciu poległych w 1830”. Nawiasem: recenzentka pomyliła się w jego dacie o 31 lat. To w 1861 r. (2 III) chowano ofiary starcia z wojskiem uczestników pierwszej manifestacji patriotycznej, a uroczystościom pogrzebowym towarzyszyło uroczyste nabożeństwo w kościele św. Krzyża. Twierdząc, że było to wydarzenie „specjalnie nagłośnione”, M. Dziadek sugeruje sztuczność tego zabiegu. Nie jest chyba świadoma, że w istocie trudno by było ów koncert wyolbrzymić. Wieść o demonstracji i o uroczystym pochówku obiegła całe Królestwo Polskie<sup>16</sup> i nie tylko. Zapewne nie za poduszczeniem zachodnich gazet w kondukcje żałobnym szły nieprzeliczone tłumy. Przy tym wydarzenie przybrało wymiar, co się zowie, historyczny, gdyż stało się okazją do pojednania Polaków i Żydów – i to w dwa lata po zacieklej „wojnie polsko-żydowskiej 1859”. Co więcej, demonstracje w 1861 r. miały swego „Janka Wiśniewskiego” – Michała Landy, Żyda, który miał zginąć (8 kwietnia), podnosząc z ziemi upuszczony przez innego manifestanta krzyż. No tak. Nagłośnił to Norwid w wierszu *Żydowie polscy. 1861*. Czy mogłam to wydarzenie pominąć? Albo nie poświęcić uwagi wykorzystaniu przez władze nabożeństwa i koncertu w rocznicę uroczystości ku czci „pięciu poległych” jako pretekstu do rozwiązania w 1865 r. zespołu opery polskiej? Wyrzuceni wówczas Julian Dobrski i Wilhelm Troschel, filary zespołu i ulubieńcy publiczności, nigdy już nie odzyskali szansy powrotu na scenę. Decyzja księcia Czerkaskiego zaważyła na życiu muzycznym na wiele lat, gdyż poziom opery trwale się obniżył, a jej personel nie miałby z czego żyć, gdyby Quattrini nie poratował go obsadzeniem w operetkach (o czym pisze Wypych-Gawrońska). Zatem było to wydarzenie dosyć ważne z punktu widzenia życia muzycznego i nie widzę powodu, by w obawie przed posądzeniem o rusofobię pisać o tym półgębkiem lub wcale. Zwłaszcza jeśli rozpatruję dzieje sceny operowej w perspektywie politycznej.

Polacy pod zaborami mieli wielką potrzebę uzewnętrzniania kultu swoich wieszczów – czterech, licząc w to Chopina – nie mówiąc o wielkiej liczbie bohaterów ogólnonarodowych. I nic na to nie poradzimy. Jak już stwierdzono w pracach z dziedziny historii sztuki, np. Aleksandry Melbechowskiej-Luty, władze rosyjskie czyniły wszystko, by im to uniemożliwić, a przynajmniej utrudnić<sup>17</sup>. Wspomniana autorka pisze, że w szczególności pomniki, ów najpowszechniej odbierany gatunek rzeźby, jeśli już powstawały, musiały szukać miejsca na cmentarzach i w kościołach (u Wizytek umieszczono pomniki Brodzińskiego i Czackiego, u św. Krzyża – jedyny do 1894 pomnik Chopina, zwany „filarowym”). Po dłuższych oporach Moniuszko ze swą, wprawdzie przyzwoicie odzianą, ale nazbyt kształtną w oczach ówczesnych bigotów muzą stanął w bocznej nawie kościoła Wszystkich Świętych. Zbyteczne przypominać, że pomniki były bardzo kosztownymi inwestycjami, a żeby się zwrócić do społeczeństwa o otwarcie kies, należało najpierw wystąpić do Petersburga o zezwolenie na ogłoszenie składki. Statua Mickiewicza jest potwierdzającym regułę wyjątkiem i z historii jej powstania (błyskawiczne zgromadzenie funduszy z chwilą zezwolenia na upublicznienie zbiórki) władze wyciągnęły naukę, że w przyszłości należy prowadzić działania pozorne – i tak się też zachowały w przypadku pomnika Chopina dłuta Wacława Szymanowskiego. Odsłonięto go dopiero

<sup>16</sup> Chociaż był to tylko wstęp do krwawej masakry kwietniowej, której ofiary liczono w setki.

<sup>17</sup> Por. m.in. A. Melbechowska-Luty, *Pomniki – „figury” zwodniczej pamięci*, „Konteksty” 2003 nr 1–2.



w 1926, a więc dopiero po odzyskaniu niepodległości, w ćwierć wieku po tym, jak Mikołaj II wydał na jego budowę zezwolenie. O utrudnieniach, na jakie napotykał Komitet Budowy Pomnika aż do 1915, można by napisać księgę<sup>18</sup>.

Gwoli prawdy trzeba stwierdzić, że w Rosjanach miesialiśmy sojuszników. I tak, pierwszy pomysł wzniesienia wolno stojącego pomnika Chopina wyszedł od Antoniego Rubinsteina w 1868 r.<sup>19</sup>, ochoczo ustosunkował się do tego projektu Cyprian Godebski, który w tej sprawie przyjechał specjalnie do Warszawy. Sprawa upadła na szczęblu namiestnika hr. Berga. Udało się tylko doprowadzić do realizacji zamówienia na popiersie Chopina. Odkuł je w białym marmurze warszawski rzeźbiarz Bolesław Syrewicz. Użyty materiał wskazywał, iż rzeźba przeznaczona była dla pomieszczenia zamkniętego. I w istocie idealnie pasowała do siedziby WTM, Sal Redutowych Teatru Wielkiego, z ich wysokim sklepieniem (wysokość rzeźby wraz z monumentalnym piedestałem – ca 2,5 m). Tylko, że po wystawieniu w 1872 r. w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych trafiła ona z nieznanymi mi przyczyn do Instytutu Muzycznego. Po projekcie Godebskiego (okazały pomnik w otoczeniu zieleni) została jedynie niewyraźna kopia rysunku.

Rosyjski kompozytor Bałakiriew, który wg słów radzieckiego badacza Kałmykowa „energicznie występował na rzecz polskiej kultury muzycznej, gnębionej przez kręgi władz imperium”<sup>20</sup>, wywołał w 1891 r. w Warszawie kampanię prasową w sprawie zaniedbanego miejsca urodzin Chopina. Pobudził do działania władze WTM, jakkolwiek były one winne nie tyle grzechu zapomnienia, ile raczej niewiary w sens jakichkolwiek działań na większą skalę ku upamiętnieniu Chopina, które przecież parę razy napotykały na barierę nie do przebycia. W końcu to w imieniu WTM Muchanow próbował uzyskać zezwolenie na pomnik wedle projektu Godebskiego, starania o pomnik podejmowano także w 1878 r., i to ktoś z Polaków (prawdopodobnie Grossmann) wskazał Bałakiriewowi publikację Napoleona Ordy z rysunkiem dworku w Żelazowej Woli, wydaną na początku lat osiemdziesiątych. Bałakiriew wiele trudu włożył, zanim uzyskał u władz dla WTM-u zezwolenie na zbieranie funduszy na rewaloryzację Żelazowej Woli i skromny pomnik. Tyle że nie wolno było ani upublicznić zbiórki, ani urządzać koncertów oficjalnie na ten cel przeznaczonych. Dopiero ponowna interwencja autora *Islamey* w Petersburgu odblokowała te zakazy. Jak wiadomo, nie są to moje fantazje, lecz informacje potwierdzone źródłowo.

Z kwerendy prasowej wynika niezbicie, że przed 1894 r. (data wstąpienia na tron Mikołaja II i uzyskania pewnych swobód kulturalnych) odbyło się mniej niż dziesięć koncertów upamiętniających chopinowskie rocznice. Sądziłam, że siedem, tyle bowiem znalazło rezonans w prasie. Nawet jeśli dodamy do tego przeoczony przeze mnie koncert w Instytucie Muzycznym („pierwszy z brzegu” wg recenzentki, w interesie czytelników proszę o następne), obraz ten nie ulegnie wielkim zmianom. Jeśli Magdalena Dziadek uważa, że przy ogólnie znanym uwielbieniu dla Chopina było to normalne lub też zgodne z wolą polskiego środowiska muzycznego, to obawiam się, że jest w błędzie. Nie wiem, jak by wytłumaczyła fakt, że w 10-lecie śmierci Chopina nie było w prasie na ten temat żadnej wzmianki, a „Ruch Muzyczny”, który w pierwszych latach istnienia o Chopinie pisał właściwie bez przerwy, zamilkł akurat w numerze z 19 października 1859.

<sup>18</sup> A. Kotkowska-Bareja w 1971 wydała, z konieczności w formie broszury, świetne opracowanie historii budowy pomnika.

<sup>19</sup> Informacje tę zawdzięczam p. Grzegorzowi Wiśniewskiemu.

<sup>20</sup> W. Kałmykow, *Pojezdki M. A. Bałakiriewa w Warszawę (1891, 1894)*, w: *M. A. Bałakiriew. Issledowanija i statii*. Leningrad 1961. Artykuł ten, zawierający m. in., listy Bałakiriewa (w większości uwzględnione niegdyś przez A. Laubego w miesięczniku „Muzyka”), uzyskałam dzięki uprzejmości p. Grzegorza Wiśniewskiego.

Jakoś nic jej nie mówią słowa recenzenta „Kuriera Warszawskiego” po pierwszym koncercie w rocznicę urodzin Chopina w 1873 r.: „Na dzień podobny wielki muzyk czekał u nas długo” ani wzięte z innego wydania tegoż dziennika stwierdzenie, że WTM „pierwsze u nas pomyślało o uczczeniu pamięci nieśmiertelnego muzyka”.

Zdaniem recenzentki ponosi mnie fantazja, nie mając więc nic do stracenia, dorzucę do jej ogródka kamyczek w postaci przypuszczenia graniczącego z pewnością, że może wcześniej ten i ów pianista myślał o rocznicowym koncercie, ale trzeba było dopiero wysokiego rangą urzędnika Sergiusza Muchanowa, na którego w takich sprawach wywierała wpływ jego małżonka<sup>21</sup>, by myśl została urzeczywistniona.

Nie mam pretensji, że M. Dziadek ironizuje w swej recenzji na potęgę – to skuteczny oręż. Szkoda, że dokonuje dość daleko idącej manipulacji moim tekstem, np. zawartym w podrozdziałach *Ograniczenia kultu kompozytorów polskich* (s. 694) i *Sprawa Żelazowej Woli i kult Chopina po wyjeździe Bałakiriewa* (s. 745), które wszak dotyczą różnych okresów. Z obawy, iż będę musiała spierać się o szczegóły i kawałki zdań, pominię większość zarzutów zawartych na stronie 3 recenzji. Odpierając je, musiałabym w dodatku dowodzić, że nie jestem wielbłądem w moherowym berecie lub z jakimś jeszcze gorszym logo u szyi. Ograniczę się do stwierdzenia, że władze trzymały w ryzach nie tylko kult Chopina, ale w pewnych okresach również Moniuszki. Tak np. ku żalowi Bałakiriewa nie udało mu się w 1891 r. obejrzeć na scenie TW żadnej opery „drugiego dyżurnego kompozytora narodowego”, jak go określa M. Dziadek, gdyż po prostu nie było ich wówczas w repertuarze.

Dzięki wizytom Bałakiriewa i uruchomieniu przezeń odpowiednich nacisków kult Chopina mógł się uzewnętrznić, wyjść, by tak rzec, w przestrzeń publiczną: do sal koncertowych i do parku w Żelazowej Woli. Zaznaczam, że chodzi mi nie o samo wykonywanie utworów Chopina, ale w ramach koncertów rocznicowych. Po jego interwencjach mogły się one odbywać bez przeszkód do roku 1895, potem nastąpiła przerwa i dopóki car nie wycofał z Warszawy kuratora Apuchtina (1897), zapis na koncerty rocznicowe trwał. Polecam Magdalenie Dziadek wspomnienie Henryka Opieńskiego z uroczystości w TW w stulecie urodzin Chopina, a więc długo po odejściu Apuchtina. Uwieńczono biust kompozytora jak się należy i rozbrzmiewała jego muzyka, ale wygłoszenie jakiegokolwiek tekstu, co przecież prosiło się na tego typu uroczystości, zostało uniemożliwione: procedura identyczna jak przy odsłonięciu pomnika Mickiewicza w 1898 r.

A co do potrzeby kwerendy nowszych prac nad cenzurą (z reguły dotyczą one piśmiennictwa), podejrzewam, że bardziej przydałyby się stare protokoły posiedzeń WKC, dokumenty z kancelarii generał(ów)-gubernatorów i sławetne cyrkularze. Albo chociaż jakieś Wiki-leaks, może jeszcze do odnalezienia w jakiejś prowincjonalnej prasie z zupełnie innej branży (tak np. źródłem informacji o staraniach o pomnik Chopina we wczesnych latach 70. jest... czasopismo krajoznawcze).

Nie sądzę, by kogokolwiek interesowała kwestia procesu powstawania mojej książki, którą recenzentka porusza na początku. Ale nie jest prawdą, że przerzuciłam zwrotnicę i z toru badań nad krytyką zjechałam na kulturę muzyczną. Na pomysł książki wpadłam całkiem niedawno, zbierając, w ramach pewnego projektu, materiały do kroniki muzycznej Warszawy. Nie jest ona hybrydą pracy o krytyce muzycznej z monografią kultury muzycznej miasta;

<sup>21</sup> Maria Kalergis. Także na jej prośbę poparł wniosek o powierzenie C. Godebskiemu projektu wolno stojącego pomnika Chopina. Dysponuję tu akurat potwierdzeniem źródłowym.

przynajmniej taką mam nadzieję. Obfitość cytatów z krytyki muzycznej nawet ze zwięzłymi uwagami na temat poglądów wybranych krytyków nie czyni z niej jeszcze historii piśmiennictwa krytycznego.

Przetykając narrację cytatami, chciałam ją ożywić i uniknąć jej sformalizowania. Zresztą nie wierzę, by wtłoczenie życia muzycznego w algorytm mogło przynieść pozytywny skutek (choć uśpienie czytelnika bez użycia farmaceutyków to już coś). W drugim akapicie recenzji M. Dziadek pisze, że o doborze cytatów decydowała ich atrakcyjność, „i to atrakcyjność widziana z wielu stron naraz (np. oryginalność poglądów wyrażonych przez krytyka, temperatura polemiczna czy też walory literackie tekstu)”. Odbieram to jako komplement. Każdy cytat odnosi się do jakiegoś wydarzenia i nie wierzę, że M. Dziadek wolałaby wybór tekstów nieporadnych, banalnych, nudnych i wtórnych.

Oprócz cytatów i zapisów kronikarskich w książce starałam się pomieścić szereg wniosków natury ogólnej. Przyłożyłam się do wyjaśnienia, dlaczego życie muzyczne przebiegało tak, a nie inaczej, skąd się brały i jak ewoluowały różne formy wydarzenia muzycznego, dlaczego miasto w pewnych okresach miało po dwa lub trzy koncerty dziennie, to znów wcale. Ubolewam nad tym, iż narracja części II rwie się chwilami, oparta jest bowiem na wyliczance dat, programów, nazwisk kompozytorów i wykonawców (gdybym mogła napisać książkę jeszcze raz, większość tego materiału przeniosłabym do aneksów).

W roku 2002 ukazała się monografia polskiej krytyki muzycznej w okresie 1890-1914, pióra M. Dziadek. Uznałam wtedy, że gdy wcześniej (w związku ze śmiercią mojego promotora Stefana Jarocińskiego) porzuciłam badania nad krytyką<sup>22</sup>, postąpiłam właściwie. Autorka ustawiła poprzeczkę wysoko i nie miałam ochoty próbować doskoczyć. Książkę Dziadek przeczytałam ze trzy razy, niezmiennie podziwiając erudycję autorki w wielu różnych dziedzinach, imponującą filozoficzną podwalinę rozważań. Prawda, że w niektórych kwestiach nie zgadzałam się z autorką. Ale ogólnie lektura jest tego rodzaju, że sięgając po nią, zawsze miałam ochotę zdjąć kapelusz. W ciągu ostatnich lat, nie tylko z przyczyny braku takowego, nie wracałam już do jej książki. Po prostu bałam się, że pisząc o życiu muzycznym Warszawy, będę musiała na nowo wstąpić w ów potężny interior, z którego nie wychodzi się w tej kondycji, w jakiej się weszło. Zaważył też wzgląd, że M. Dziadek opisała i zdiagnozowała tylko jeden z aspektów życia muzycznego.

Nie rozumiem zarzutu pominięcia „części informacji merytorycznych”, zawartych w książce M. Dziadek, jak również w monografii Anny Wypych-Gawrońskiej, i obciążenia czytelnika „obowiązkiem zapoznania się z dodatkowymi opracowaniami” (chyba że chodzi o niektóre prace podane w bibliografii przedmiotu, których treści nie uwzględniłam). Z pracy A. Wypych-Gawrońskiej zaczerpnęłam sporo informacji – jej przedmiotem jest przecież ważny fragment życia muzycznego. Autorkę tę cytuję gęsto, a w kilku przypadkach podejmuję polemikę – np. na temat Kurpińskiego – ale zawsze otwarcie. Owszem, odsyłam czytelnika do materiału informacyjnego zawartego np. w rozdziałach o strukturze zależności służbowych w Warszawskich Teatrach Rządowych, finansach czy remontach. A. Wypych-Gawrońska, zgodnie z założeniem swej pracy<sup>23</sup>, sumiennie przebadła te dziedziny. Dla profilu mojej

<sup>22</sup> Mój dorobek w dziedzinie badań nad krytyką sprowadza się do dwóch niewielkich artykułów, o których wolałabym raczej zapomnieć, tudzież dwóch monograficznych haseł o Józefie Sikorskim (w PSB i w *Encyklopedii Muzycznej PWM*, pod red. E. Dziębowskiej) i jego biografii źródłowej („Muzyka” 1997 nr 1).

<sup>23</sup> Autorka nie prowadzi narracji historycznej, lecz dokonuje systemowej analizy funkcjonowania opery, łącznie z jej finansami, sytuacją własnościową, strukturą administracyjną, personelem, repertuarem i wieloma innymi elementami.

książki nie są to informacje niezbędne (w każdym razie nie w takim zakresie), należało tylko dać czytelnikowi wskazówkę, gdzie może swą wiedzę o operze wzbogacić. Wg M. Dziadek podobny zabieg pominięcia części informacji merytorycznych zastosowałam również wobec jej książki. Nie podaje ona jednak, o jakie informacje jej chodzi, więc nie mogę się do tego zarzutu ustosunkować. Absolutnie nie mam świadomości, bym poza jedną kwestią (pojęcia tekstu autentycznego) podejmowała z nią polemikę. Mogę mieć w pewnych sprawach inne zdanie. Polemika wywiązałaby się wówczas, gdybym przywołała i podważyła jej tekst.

Cieszę się, że Magdalena Dziadek zauważyła moją książkę. Nie jest ona recenzentką, którą łatwo zadowolić. Ale tekst recenzji dał mi szansę dyskusji o sprawach nader ważnych i za to winna jestem autorce podziękowanie.