KAROL SZYMANOWSKI

WYCHOWAWCZA ROLA KULTURY MUZYCZNEJ

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

WYCHOWAWCZA ROLA KULTURY MUZYCZNEJ W SPOŁECZEŃSTWIE

KAROL SZYMANOWSKI

WYCHOWAWCZA ROLA KULTURY MUZYCZNEJ W SPOŁECZEŃSTWIE

Z PRZEDMOWĄ

ZBIGNIEWA DRZEWIECKIEGO

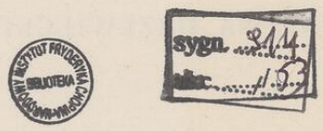
WSM

KRAKÓW

POLSKIE WYDAWNICTWO MUZYCZNE

1949

Druk ukończono w lutym 1949
Papier bezdrzewny kl. III — 70×100 — 100 g
Nakład 2.000 egzemplarzy





Copyright 1949 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Cracow, Poland
PWM 272 M-34464
Drukarnia Przemysłowa w Krakowie

JANUSZOWI

MIKETCIE

na pamiątkę

wspólnej pracy

dla wspólnej idei

ze szczerą przyjaźnią

poświęca

AUTOR

P R Z E D M O W A

*Nowe wydanie *) społeczno-artystycznego credo Karola Szymanowskiego spełnić winno dwojaką rolę. Z jednej strony wykaże ono jak przenikliwie, chociaż w odmiennych warunkach historycznych, ujmował Karol Szymanowski posłannictwo twórcy w życiu kulturalnym narodu i jak wielkie znaczenie przywiązywał do społecznej roli muzyki, w sposób, którego przejmującą aktualność dopiero dzisiaj daje się należycie ocenić, w dobie całkowitej przebudowy struktury życia i państwa, stwarzającej odmienny od nakreślonego przez autora w 1930 r. obraz bytu i dążeń świata pracy. Z drugiej strony wypowiedź ta obala niesłuszne mniemanie, jakoby wielki kompozytor, zamknięty dumnie w „wieży z kości słoniowej", tworzył abstrakcyjne dzieła, nie tylko niezrozumiałe dla współczesnych, ale i nie liczące się z linią rozwojową muzyki polskiej, idącą od Chopina, którą on właściwie pierwszy najgłębiej odczuł i poprzerywane przez swych poprzedników ogniwa powiązał, splątane nici — rozwikłał.*

Nie wkraczając w dziedzinę ewolucji, jakiej podlegała twórczość i poglądy Szymanowskiego, będące przedmiotem

*) Praca Szymanowskiego była dotąd publikowana trzykrotnie: w numerze listopadowym 1930 roku „Pamiętnika Warszawskiego", w formie oddzielnej broszury w wydawnictwie J. Mortkowicza (1931) i wreszcie w numerze 10/11 „Kwartalnika Muzycznego" z roku 1931. Obecnie jest wyczerpana. Pracę tę pisał Szymanowski z przerwami w 1928 i 1930 roku, przed objęciem stanowiska rektora Akademii (formalnie Wyższej Szkoły Muzycznej) jako nadbudowy ówczesnego Konserwatorium Warszawskiego, w wyniku reformy, jaką realizował Naczelnik Wydziału Literatury, Teatrów i Muzyki Min. W. R. i O. P. Janusz Miketta. Stąd dedykacja.

zapowiedzianej obszernej monografii, pióra dr Stefanii Łobaczewskiej, której ukazania świat muzyczny z niecierpliwością oczekuje, należy podkreślić jeszcze dwa momenty.

Pierwszy — to niezwykły zakres zainteresowań Szymanowskiego. Był on, na podłożu swej epoki, postacią na miarę renesansową. Nie tylko artysta życia, lecz myśliciel, filozof, społecznik, poeta, literat i esteta, nauczyciel i przewodnik młodzieży twórczej, odkrywca talentów muzycznych i literackich, współtwórca reformy szkolnictwa muzycznego, której realizacja stała się faktem dokonanym dopiero obecnie. W treści i formie „Wychowawczej roli kultury muzycznej w społeczeństwie" czytelnik łatwo dostrzeże te szerokie horyzonty myślowe, jakie obejmował umysł wielkiego kompozytora i piękno ich językowego podania, które dorównuje największym polskim artystom słowa.

Najistotniejszym jednak momentem tej pełnej przekonywającej siły wypowiedzi Szymanowskiego, która spotkała się z absolutną obojętnością ówczesnych „czynników państwowych", jest rozgraniczenie rodzajów muzyki w sensie jej konstruktywnych i destrukcyjnych wpływów kulturowo-społecznych.

W chwili obecnej, gdy próbuje się syntetycznie nakreślić drogi rozwoju nowej twórczości, głos Szymanowskiego, jako wypowiedź i credo największego polskiego kompozytora po Chopinie, winien być z należną uwagą i rozwagą wysłuchany.

Zbigniew Drzewiecki

Listopad 1948 roku

WYCHOWAWCZA ROLA KULTURY MUZYCZNEJ W SPOŁECZEŃSTWIE

Tytuł niniejszej pracy określa dokładnie jej zakres, charakter i zasadniczą tendencję. Możliwe jest, że się mylę, jednak o ile mi wiadomo, dotychczas żaden z polskich pisarzy muzycznych nie ujął głębiej zagadnienia muzyki na płaszczyźnie społecznej: nikt nie pokusił się o ugruntowanie podstaw oraz określenie granic, kierunków i sposobu bezpośredniego jej oddziaływania nie pod kątem widzenia subiektywnej wrażliwości jednostki, lecz w olbrzymich wymiarach społecznego zapotrzebowania i nieuniknionej — dodatniej czy też ujemnej — uczuciowej reakcji mas na jej lotny, wnikliwy, wszechogarniający żywioł. Użyłem tu z rozmysłem tego słowa: istotnie muzyka jest dziś żywiołową siłą, przenikającą bez trudu w najgłębsze nawarstwienia ludności, zaspokajającą w najszerszym zakresie estetyczny głód mas, co jest tym bardziej godne uwagi, iż dzieje się to bez względu na jej istotną, estetyczną wartość, czyli prowadzi do zasadniczych nieporozumień i niepożądanych niejednokrotnie wyników. W istocie, daremnie byśmy poszukiwali w dziedzinie innych sztuk pięknych tej powszechności i bezpośredniości oddziaływania, jaka jest właściwa muzyce. To jedno powinno by już spowodować, aby wyrozumowany stosunek do muzyki zajął należne mu miejsce w naszej świadomości kulturalnej. Tymczasem ze smutkiem należy to stwierdzić: jesteśmy jeszcze bardzo dalecy

od sprecyzowania jakiegokolwiek bądź stanowiska w stosunku do tego zagadnienia, w najbardziej syntetycznym jego ujęciu. Muzyka — zdawało by się — pozostaje wciąż uczuciową, prywatną sprawą poszczególnej jednostki, jej cechą subiektywną, poniekąd przypadkową, tak jak na przykład większa czy mniejsza wrażliwość na piękno natury, czy też zamiłowanie do tego czy innego sportu, — cechą subiektywną, nie obowiązującą do niczego, pozostającą jak gdyby na marginesie tak zwanego „ogólnego wykształcenia".

Czyż nie jest to w istocie objawem charakterystycznym, iż przeciętnie kulturalny i wykształcony człowiek ma zazwyczaj bodaj elementarne wiadomości z dziejów literatury i plastyki, umiejąc w razie potrzeby sklecić niezgorsze zdanie o Buonarottim, Sofoklesie, Szekspirze czy Velasquezie. Wiadomości te mniej lub więcej pogłębione należą już w zasadzie do obowiązującego bagażu myślowego kulturalnej jednostki. Natomiast, po cóż tu mówić o opiniach muzycznych tego typu „wykształconych" ludzi, skoro na kartach dzieł najpierwszych naszych pisarzy, kiedy fantazja zawiedzie ich na manowce muzyczne, roi się od analfabetycznych okropieństw, których by się powstydził uczeń pierwszego roku Konserwatorium! Głębokie zamiłowanie i podziw dla naszego piśmiennictwa powstrzymuje mnie od cytowania *in extenso* odnośnych ustępów i nazwisk ich autorów.

Owo powszechne niemal ignorowanie i lekceważenie spraw muzycznych jest zastanawiające i niezrozumiałe, wobec niewątpliwego faktu, iż w zakresie społecznym muzyka wywiera dziś nierównie większy wpływ niż literatura i plastyka, narzuca się więc nieunikniona konieczność wyciągnięcia z tego stanu rzeczy odpowiednich wniosków, zwłaszcza dla jednostek, poczuwających się do odpowiedzialności za rozwój kultury artystycznej kraju.

Należy tu zaznaczyć, iż — zdaniem moim — w obecnym układzie stosunków społecznych, gdzie żaden objaw duchowej, twórczej

energii narodu nie może być przeoczony, przeciwnie: winien być zużytkowany celowo i świadomie w sprawie ogólnego podniesienia poziomu kulturalnego i to w najszerszym zakresie społecznym, — narzuca się jako nieunikniony postulat pewna koordynacja działań na tym polu, i to nie tylko przedstawicieli poszczególnych gałęzi sztuk pięknych, lecz również myśli naukowej i inicjatywy społecznej. Dlatego pragnąłbym szczerze, by uwagi moje zawarte w tej pracy wyszły poza zawodowy krąg muzyków i działaczy muzycznych, dla których zapewne niejedna z wypowiedzianych tu myśli stała się od dawna truizmem, nie wymagającym żadnych uzasadnień; chciałbym, by przemówiły one również do szerszych kół tych prawdziwie kulturalnych i poczuwających się do społecznego obowiązku jednostek, dla których sztuka nasza była dotychczas jedynie źródłem mniej lub więcej głębokich estetycznych doznań, nie wychodziła jednak poza zaklęty krąg subiektywnego do niej stosunku. Owo szczerze tu wyjawione pragnienie stało się przyczyną, iż w toku mych rozważań, w poszukiwaniu mocnych podstaw dla zasadniczej mej idei, częstokroć byłem zmuszony wkraczać na tereny, leżące bądź o miedzę od właściwego mi pola pracy, a więc w dziedzinę literatury i plastyki, bądź dalej nawet, sięgając na przykład często do faktów historycznych. Pewne ich swoiste oświetlenie wywoła być może niejeden odruch sprzeciwu. Tym lepiej jednak! Stanie się to może powodem szerszej dyskusji nad sprawą, którą dotychczas w dziejach myśli polskiej przemilczano z podziwu godnym uporem, a której waga stała się dziś rzeczą oczywistą. Stosunek obiektywny do jakiegokolwiek faktu z dziedziny duchowej kultury narodu nie może ograniczać się jedynie do kolejnego i pozbawionego logicznej ciągłości naświetlania poszczególnych jego przejawów, jak to ma miejsce w tak zwanej „krytyce" (jeżeli chodzi o publicystyczną, jakże nieraz żałosnej!). Nie wystarcza również szersze ujęcie przedmiotu na płaszczyźnie historycznej, będącej w zasadzie systematy-

zowaniem dokonanych już faktów. Nieuniknione jest tutaj podejście do „zagadnienia żywego", ujętego w organicznym procesie jego „stawania się", w tych jego zmiennych a twórczych formach, z jakimi mamy p r a k t y c z n i e do czynienia. Ujęcie więc całej sprawy w sposób syntetyczny a jednak giętki, sprężysty, zgodny z narzuconymi przez chwilę obecną wymogami, jest zasadniczym celem niniejszej pracy.

*

Przede wszystkim więc idzie tu o ustalenie jak najszerzej ujętych podstaw całej mej ideologii muzycznej, o znalezienie istotnego punktu oparcia tej tajemniczej sfery w której sztuka — w danym razie muzyka — jest organicznie związana z życiem całego narodu, społeczeństwa a nie tylko poszczególnych klas czy jednostek. Pragnąłbym wykazać przede wszystkim, iż indywidualna twórczość artysty nabiera istotnie wysokiego lotu, odbiwszy się poprzednio od tej jedynie pewnej odskoczni, jaką jest s p o ł e c z n a kultura artystyczna, poza tym iż w dziwnie pogmatwanej linii rozwoju naszej twórczości muzycznej (w przeciwieństwie do literatury na przykład) wyczuwa się wyraźnie brak tej odskoczni, co sprawiło, iż muzyka nasza zawisła niejako w próżni, nie wywołując rezonansu w szerszych warstwach społeczeństwa, chociażby za tragiczną nieraz cenę obniżenia lotu. Na ewentualne zarzuty, iż pogląd mój jest zbyt idealistyczny, iż prawdziwie wielka sztuka jest prywatną sprawą indywidualnego talentu, a więc w pewnej mierze szczęśliwym przypadkiem, postaram się w następstwie znaleźć nieodparte zdaniem moim argumenty.

Na wstępie muszę zaznaczyć, iż pomimo szczupłego stosunkowo naszego dorobku na tym polu, mało kto ma tyle obowiązków wdzięczności w stosunku do w ł a s n e j muzyki, jak właśnie społeczeństwo polskie. Wystarczy tu wspomnieć jedno tylko wielkie imię: Fryderyk Chopin.

Istotnie, w tym jedynym chyba przypadku można by — być może — mówić o nieoczekiwanej, łaskawej interwencji jakiejś siły wyższej, bowiem wzrósł On nagle, jak fantastyczny, niewysłowionej piękności kwiat na szarym, beznadziejnym ugorze naszego ówczesnego życia. Był on istotnym darem niebios, zesłanym nam w najcięższej godzinie niedoli. Wziął na swe wątłe barki olbrzymi trud stworzenia muzyki polskiej i wypełnił go sam, własnymi rękoma, nie odziedziczył bowiem n i c p o n i k i m, wzrósł w próżni i tak do dziś dnia pozostał, jako wyniosła, samotna kolumna.

Jest istotnie coś czarodziejskiego w tym fakcie, iż zjawił się on nagle w chwili, gdy był nam h i s t o r y c z n i e najbardziej potrzebny. Bowiem — brzmi to być może paradoksalnie — właśnie o jego p o l i t y c z n e j roli chcę tu mówić: z dala od kraju, skazany na dozgonne przebywanie w obcym, chociaż — na szczęście — rozumiejącym jego wielkość środowisku, był on zapewne największym Ambasadorem Polski, jaki kiedykolwiek istniał, — Ambasadorem, który przez całe stulecie, najpiękniejszym i z r o z u m i a ł y m d l a w s z y s t k i c h j ę z y k i e m mówił całemu światu o naszej niezłomnej woli życia, zadając kłam posępnym pogłoskom o nieodwołalnej, ostatecznej katastrofie. Wszędzie docierało to Imię, wieczyście związane z imieniem Polski. Ileż to milionów ludzi, na najdalszych krańcach oceanów, dowiadywało się o jej tragicznym a jednak nieugiętym istnieniu, t y l k o i j e d y n i e być może, dzięki tej n i e w y s ł o w i o n e j lecz w y ś p i e w a n e j, najpiękniejszej w świecie Apologii!

Dziś pozostała po nim garść prochów na dalekim, obcym cmentarzu i jego dzieło, szczupłe w rozmiarach, nieśmiertelne w treści. Dzieło to jest też dotychczas niewątpliwie jedyną prawdziwie wielką Polską Muzyką. Stanęło ono na tej niezmiernej wyżynie dzięki owej właśnie p o w s z e c h n e j z r o z u m i a ł o ś c i języka, którym się wypowiadał geniusz Fryderyka Chopina.

Do głębi serca nawet własnego narodu dotrzeć może artysta jedynie drogą stwarzania wszechludzkich wartości, w inny sposób pojęta odrębność rasowa, zakreślenie ciasnych granic sferze najtajemniejszych ludzkich wzruszeń, lokalny utylitaryzm sztuki, który niestety w pewnym stopniu spaczył olbrzymi talent Stanisława Moniuszki, mści się zawsze na bezwzględnej wartości dzieła, wiążąc je ze ściśle określonym momentem dziejowej rzeczywistości i czyniąc je nieraz niezrozumiałym i bezwartościowym dla najbliższych nawet pokoleń. Tym się tłumaczy niewątpliwy fakt, iż nam — dzisiejszym — wydają się znacznie bliższymi Bach i Mozart na przykład, niż Schumann lub Berlioz, pomimo iż obiektywnie rzecz biorąc, nikomu nie przyjdzie na myśl podawać w wątpliwość ich wielkich talentów. Istotnie bowiem, prawdziwa wartość dzieła sztuki zdaje się zależeć nie tylko od potencjalnej siły indywidualnego talentu, ale w znacznej mierze i od wyrozumowanego stanowiska, jakie artysta zajmuje w stosunku do najogólniej pojętego zagadnienia sztuki.

Dlatego też muzyka Chopina posiada nie tylko wartość „samą w sobie", lecz zawiera również niewyczerpane możliwości dalszego rozwoju, stojąc jak drogowskaz na przełomie dwóch epok i wskazując niechybny, niewątpliwy kierunek, w którym nam dalej iść należy.

O żywotności tej muzyki, o jej zadziwiającej współczesności niejednokrotnie już mówiłem; jeżeli dziś wspominam o tym, to jedynie dlatego, by z całą stanowczością stwierdzić, iż muzyka odegrała w dziejach naszych tak wielką i dobroczynną rolę, iż należy się jej słusznie od narodu, społeczeństwa, wreszcie — *last not least* — od państwowości naszej największa wdzięczność, opieka i poparcie.

Oczywiście nie potrzebuje tej opieki i poparcia muzyka Chopina, postawmy więc na jej miejscu Muzykę Polską w ogólności,

BIBLIOTEKA INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

a zwłaszcza dalszy jej najpomyślniejszy rozwój, godny wielkiego, wolnego narodu.

Nie wiem, czy jesteśmy narodem bardzo czy też średnio muzykalnym, z bogactwa i piękności naszego folkloru należało by raczej wnosić, iż wprost nie umieliśmy w dostatecznej mierze wyzyskać wrodzonej — powiedzmy: potencjalnej — naszej muzykalności, nadając jej wyższą formę: społecznej kultury muzycznej. Należy jednak przyznać, iż w najcięższych przedwojennych czasach, kiedy to gorzkim i daremnym nieraz wysiłkiem opłacało się najmniejszą zdobycz w dziedzinie naszej kultury duchowej, inicjatywa społeczna w stosunku do rozwoju muzyki nigdy zupełnie nie zmilkła, przeciwnie: zdawała się nawet nabierać rozpędu w miarę zbliżania się przełomowych lat. Jeżeli zaś nie wydała dość bujnych plonów, to w znacznej części należy to złożyć na karb beznadziejnej często walki, jaką dobre chęci i energia społeczna musiała staczać z bezduszną, upartą, zmechanizowaną przemocą wroga.

Dziś inicjatywa ta istnieje i rozwija się nadal, z tą radosną różnicą, iż w państwowości ma już nie wroga, lecz naturalnego opiekuna i rzecznika. Tu z konieczności nasuwa się zasadnicza kwestia, w jakim stopniu ingerencja państwa w sprawach duchowej kultury narodu, zwłaszcza zaś w dziedzinie sztuki, jest pożądana? Zdaniem moim jest ona nie tylko potrzebna, ale konieczna, i to właśnie w tej dziedzinie, gdzie chodzi o sprawę podniesienia poziomu kultury artystycznej całego społeczeństwa, w najszerszym tego słowa znaczeniu. Najśmielsza inicjatywa społeczna nie zdołałaby bez pomocy państwa zrealizować planów zakrojonych na tak olbrzymią miarę.

Otóż, jeżeli chodzi o muzykę, to w pierwszych latach naszego samoistnego bytu, my — jej przedstawiciele — powiedzmy to sobie szczerze — ze smutkiem zmuszeni byliśmy stwierdzić, iż jak

gdyby zapomniano nie tylko już o nas samych, lecz co gorsza o naszej s p r a w i e, — sprawie, której poświęcamy całą naszą energię, ciężką i nie zawsze wdzięczną pracę całego życia. Stało to w jaskrawej sprzeczności z powołaniem do życia organu państwowego, którego jedynym zadaniem było stworzenie najpomyślniejszych warunków dla bujnego rozwoju kultury artystycznej kraju. Zdawało się, jak gdyby zachowano nadal „przedwojenne" stanowisko w stosunku do muzyki, — stanowisko, traktujące ją jako łagodny narkotyk, przeznaczony niegdyś dla usypiania czujności pewnych warstw społecznych, jak słodką leguminę, o którą zbyteczne by było się troszczyć w epoce zażartych walk o powszedni chleb politycznego bytu narodu.

Zapomniano wówczas, że muzyka to potężna broń w walce z ciemnotą i barbarzyństwem mas, to istotny pokarm duchowy, zawierający największą bodaj ilość odżywczych witamin i najłatwiej przy tym przenikających w najgłębsze warstwy ludności. Tam gdzie plastyka jest najczęściej rudymentem niemal, ciekawostką etnograficzną, gdzie literatura niemal nie istnieje wcale, tam muzyka jest wiecznie żywą, działającą siłą, chociażby w pierwotnej formie pieśni ludowej.

Otóż żywotność pieśni, czy mówiąc ogólnie: muzyki ludowej, jest zjawiskiem bezwzględnie dodatnim; to jakby z głębi serca rasy wiecznie bijące źródło żywego natchnienia, jakby wydarte z łona gór złomy marmuru, oczekujące tylko wysiłku twórczej ręki, zdolnej nadać im wiecznotrwałe kształty prawdziwego dzieła sztuki.

Lecz o powszechnej, nigdy niezaspokojonej, organicznej, że tak powiem, potrzebie muzyki świadczy poza pieśnią ludową inna forma muzyki, w dosłownym tego słowa znaczeniu „popularnej".

To muzyka miast, miasteczek, muzyka wdzierająca się dziś już nawet przemocą na wieś, by swym pospolitym, cynicznym zgiełkiem przygłuszać i niszczyć pierwotną czystość pieśni ludowej; muzyka

restauracji, szynku czy karczmy, co właściwie na jedno wychodzi, przeważnie import zagraniczny najgorszego gatunku, deprawujący smak, wykoszlawiający zdrowy instynkt artystyczny (tak nieomylny w ludowej pieśni), a jednak paradoksalnie odpowiadający jakimś istotnie realnym artystycznym, to znaczy d u c h o w y m, potrzebom szerokich mas.

Zachodzi tu nieobliczalna w fatalnych swych skutkach omyłka: istotny głód artystycznych wrażeń masy te, w braku jakiegokolwiek wyrozumowanego kryterium, zaspokajają łakomie, łapczywie byle czym, a raczej gorzej: trującą wprost strawą, ponieważ nie ma rąk, które by im podały odżywczy pokarm prawdziwej sztuki. I tu jest zasadniczy punkt wyjścia moich rozważań: stajemy wobec niewątpliwego faktu, iż w życiu dzisiejszym społeczeństw m u z y k a s t a n o w i o l b r z y m i ą, s t a l e d z i a ł a j ą c ą s i ł ę; jest czymś zgoła niezbędnym i to w znacznie większym stopniu niż plastyka i literatura, rozlewa się bowiem szeroką falą wśród wszystkich warstw społeczeństwa, nie wymagając w tak wysokim stopniu indywidualnej kultury umysłu. Siła ta jednak może działać w dwóch biegunowo przeciwnych kierunkach: może być ona elementem destrukcyjnym, niszczącym instynktowną artystyczną wrażliwość, lub też konstrukcyjnym i to w najistotniejszym tego słowa znaczeniu, co w następstwie postaram się wykazać.

Chodzi więc o to, by żywiołową siłę muzyki skierować w odpowiednie łożysko, ujarzmić jej niesforny pęd, tak jak się ujarzmia na oślep pędzące wody wartkiej rzeki i zmusza je do obracania kół młyńskich, wykonywających owocną, pożyteczną pracę.

Niestety, nie ulega wątpliwości, iż nie istnieje żadna ludzka czy nadludzka moc, która by zdołała zniszczyć zły posiew, wyplenić doszczętnie ohydny chwast „popularnej muzyki". Jest to zło konieczne, jedno z tysiąca innych, z którymi nie upora się nigdy największa cywilizacja, najsubtelniejsza kultura. Jest jednak w ludz-

kiej mocy przeciwstawiać w miarę możności tej sile deprawującej siłę twórczą, organizującą, istotnej sztuki.

Tu znów, w formie nie ulegającego dla mnie żadnej wątpliwości pewnika, muszę zaznaczyć, iż nie ma chyba większego fałszu, większego zakłamania się, powiem nawet: większej nieuczciwości w stosunku do „maluczkich", jak szeroko u nas, dawniej zwłaszcza, przyjęta biblijna — że tak powiem — zasada „stosowania wiatru do wełny jagnięcia" większości naszych imprez artystyczno-popularnych. To obdarowywanie mas jakimś nikomu niepotrzebnym surogatem, wmawianie w nie, że to są istotne wartości, pod pozorem, że ta pół-sztuka jest zrozumiała i dostępna, — to pewnego rodzaju filantropijne oszustwo, które z całą bezwzględnością niszczyć należy, — oszustwo, wypływające z niewątpliwego poczucia, że istotne wartości to święte tabu, wieczysta własność pewnych społecznych kulturalnych klas, mających jedyne, niezaprzeczone do nich prawo, polegające na ich rozumieniu. Tymczasem wystarczy przysłuchać się rozmowom strojnego tłumu, wychodzącego z Teatru Wielkiego lub Filharmonii po wykonaniu jakiegoś istotnie wielkiego dzieła, by dostatecznie się przekonać, jak dziwnie wygląda to zrozumienie i oparte na nim prawo wyłączności. Natomiast przykładów przeciwnych mógłbym wiele przytoczyć, choćby tak liczne w Niemczech robotnicze czy rzemieślnicze Gesangvereine, wykonywające dzieła Bacha lub Beethovena. Zresztą należy stwierdzić z radością, iż i u nas kultura śpiewu chóralnego, dzięki energii i talentom coraz liczniejszych organizatorów, zaczyna się wśród szerszych mas coraz bujniej rozwijać, w czym — jak dotychczas — zdaje się przodować Wielkopolska.

Otóż, byłoż by możliwym przypuścić, iż w cytowanych powyżej, jak i w wielu innych przykładach owe zespoły o bardzo demokratycznym charakterze były pozbawione zupełnie artystycznego poczucia i polegały jedynie na większej lub mniejszej sprawności

dyrygenta-pedagoga? Iż jest on jak gdyby poskromicielem dzikich zwierząt, wykonywających na jego skinienie szereg automatycznych ruchów? Wszakże to absurd. Wykonanie byłoby zasadniczo niemożliwe, gdyby każdy z członków zespołu, w miarę studiowania dzieła na próbach, nie znalazł subiektywnej, najbardziej intymnej drogi do istotnej jego treści, na swój sposób, mniej lub więcej naiwny, nie zrozumiał go i po swojemu nie ocenił. Wszak w malutkim swym zakresie jest jego współtwórcą i odpowiada za całość.

Na razie tyle o roli czynnej tzw. „szerokich mas" w poważnych produkcjach muzycznych. Teraz jeszcze słówko o ich roli biernej: otóż pewien bardzo wybitny kapelmistrz niemiecki z młodszej generacji opowiadał mi niedawno, iż nigdy nie przeżywał tak silnych wzruszeń, jak na koncertach, które daje dla wielkich mas robotniczych w centrach przemysłowych Zagłębia Ruhry i Westfalii, — koncertach o najbardziej poważnych i bezkompromisowych programach. Zwierzał mi się, iż nigdy w żadnej Filharmonii berlińskiej nie ogarnia go tak silne poczucie odpowiedzialności za to, co z siebie, ze swego talentu, entuzjazmu daje temu szaremu tłumowi, zalegającemu poza jego plecami nieskończone szeregi krzeseł, ustawione *ad hoc* w jakiejś fabrycznej hali. Słuchacze ci, niezarażeni snobizmem, jałowym estetyzowaniem, nieuzasadnioną wiarą w formułki, słuchają zarówno symfonii Beethovena, jak *Święta wiosny* Strawińskiego, starając się wchłonąć to olśniewające bogactwo, szukając instynktownie najprostszej i najkrótszej drogi do istotnej treści tych tak różnych dzieł. Pozorny brak wyrozumowanego kryterium, przeciwstawiającego sobie z nałogu tradycją już uświęcone estetyczne kanony, zmusza ich do intuicyjnego wyczuwania specyficznej wartości tak biegunowo różnych dzieł jak te np., które wyżej przytoczyłem. Godnym też podkreślenia jest fakt, iż na zapytanie moje, czy na zasadzie swego długoletniego doświadczenia zdołał się zorientować, jaki styl, np.: klasyczny, romantyczny czy no-

woczesny, najbardziej pociąga tych słuchaczy, odpowiedział mi, że zdołał to stwierdzić jedynie w poszczególnych wypadkach, całe zaś audytorium reaguje dodatnio raczej na istotną wartość utworu niż na wybitne znamiona stylowe. Stwierdził też, że burżuazyjna publiczność ze sfer zachowawczych jest pod tym względem znacznie więcej pozbawiona intuicji, nie mogąc bowiem wyjść poza zaczarowane koło danego stylu, *a priori* odrzuca samą możliwość powstania jakichś nowych wartości, na innych wznoszonych płaszczyznach. Nie można chyba znaleźć lepszego argumentu przeciw legendzie o niezrozumiałości nowej muzyki, a zarazem przeciw zakorzenionej u nas zasadzie „wiatru stosowanego do wełny jagnięcia".

Niewątpliwie może mnie spotkać zarzut, że cytuję tu fakty (nie wszystkie zresztą) tyczące się narodu, w którym kultura muzyczna jest tradycyjna i istotnie stoi na bardzo wysokim poziomie. Zgoda! Lecz czy to się stało za sprawą Ducha Świętego? Jakiejś nadziemskiej łaskawej interwencji? Nie sądzę. Były niewątpliwie poza tym jakieś pracowite, nieumęczone ręce, które od lat i lat tę wielką istotnie kulturę, cegła po cegle, piętro po piętrze, wznosiły do dzisiejszych wyżyn. Bądźmy sprawiedliwi: były tam przed 1870 r. jakieś królestwa i księstwa, mniejsze nieraz od niejednego naszego województwa, z malutką śliczną stolicą pośrodku, w której królowie i książątka więcej się przejmowali sprawą wystawienia na scenie Hofteatru *Fausta* na przykład niż zawiłymi politycznymi kwestiami. Taki Weimar np., gdzie niegdyś po salach pałacu przechadzał się uwielbiany Hofrat, sam Johann Wolfgang Goethe, a później berło muzyczne dzierżył Franciszek Liszt, kpiąc sobie z przerażenia spokojnych bürgerów i forsując co się zmieści pierwsze sceniczne dzieła ówczesnego groźnego futurysty, niejakiego Ryszarda Wagnera. Był wówczas również pewien król-obłąkaniec, który w przecudnym swym szaleństwie okradł niemal skarb własnego państwa, by przyczynić się do wzniesienia na wzgórzu, w bliskości ślicznego sennego miasteczka, teatru-świątyni, z którego miała na świat cały promieniować wielka sztuka tegoż groźnego futurysty.

Poza tymi możnymi panami istniały tam również tysiące anonimów, osiadłych po wszystkich zapadłych Krähwinklach ogromnego kraju, przeróżnych Orgel-Musik- i Schulmeistrów, gromadzących wokół siebie wszystkich szewców, krawców, kowali i rzeźników, by w dzień Gesangvereinfestu wykonać publicznie Mszę *h-moll* Bacha, czy *Mesjasza* Händla.

Z tej to mrówczej, zapobiegliwej pracy, nieustannych wysiłków i starań, z przekonania o powadze i państwowym nawet znaczeniu świetnie zorganizowanej akcji powstał wspaniały gmach kultury muzycznej Niemiec. My jej nie posiadamy, raczej — jeżeli posiadamy — to w o wiele mniejszym stopniu, i być może istotnie takie koncerty, o jakich wyżej mówiłem, dziś są jeszcze przedwczesne. Lecz któż zaprzeczy, że to, co dziś już jest możliwe w jakimś Essen czy Bochum, nie będzie możliwe za tyle a tyle lat, poświęconych również mrówczej, zapobiegliwej pracy, przepełnionej poczuciem ważności zadania, — a więc w bliskiej być może przyszłości, — w Dąbrowie Górniczej lub Sosnowcu? To jest właśnie ten wielki obowiązek, spoczywający na barkach naszych — dzisiejszego pokolenia muzyków, których sam los postawił na progu Niepodległości i powołał wraz z innymi do wznoszenia w naszym zakresie podwalin narodowego, społecznego i państwowego życia. Sam los kazał nam również bacznie wpatrywać się w przyszłość i nie oglądać się poza siebie: to, co ma istotną wartość w przeszłości, pozostanie na zawsze wartością bez naszego współudziału. Poza tym mamy wszystko do zrobienia, wszystko obok siebie, przed sobą. Nie jesteśmy konserwatorami rzeczy już istniejących, nie mamy wiele — my muzycy — do konserwowania. Wszystko musimy stworzyć wysiłkiem, pracą własnych rąk. Lecz praca ta jest tak wielka,

tak ważna, że — jak to już podkreśliłem — mamy prawo domagać się zrozumienia jej wagi od państwa i oczekiwać jak najdalej idącej opieki i pomocy.

Tu muszę dać wyraz wrodzonemu mi optymizmowi i stwierdzić, że od kilku już lat w odnośnych organach państwowych zaznacza się coraz większy przełom na korzyść naszych idei. Punkt widzenia muzyki-narkotyku zaczyna coraz wyraźniej ustępować poglądowi na nią jako na odżywczą, twórczą witaminę. W ostatnich zwłaszcza czasach mnożą się w sposób oczywisty te pomyślne dla nas objawy. Najbardziej radosnym tego dowodem jest dokonany już fakt otwarcia Wyższej Szkoły Muzycznej w Warszawie. Stanie się ona tym z dawna upragnionym ośrodkiem prawdziwego wykształcenia muzycznego, polegającego nie tylko na artystycznym opanowaniu twórczej czy odtwórczej sztuki muzycznej, lecz i na pogłębionej, obiektywnej o niej wiedzy. Bowiem na tej podwójnej podstawie tylko może się mocno wesprzeć istotna artystyczna kultura społeczeństwa. Spontaniczne wybuchy twórczości genialnych jednostek zgasłyby jak płomień w bezpowietrznej przestrzeni, gdyby nie znalazły istotnego oddźwięku w głębokim zrozumieniu i umiłowaniu sztuki wśród najszerszych warstw ludności.

*

Mówiłem dotychczas o konieczności największego wysiłku, dążącego do podniesienia poziomu naszej kultury muzycznej i wiążącego ją niejako z bezpośrednim interesem państwa. Jakże jednak dowiodę teraz k o n i e c z n o ś c i istnienia tej kultury z państwowego punktu widzenia? Czy istotnie państwo nie może w swym politycznym i narodowym bycie obejść się zupełnie bez niej? Na to pytanie częściowo już odpowiedziałem, wykazując poprzednio, że muzyka w dzisiejszym życiu ludzkości jest olbrzymią, samoistnie działającą siłą, mogącą wywierać wpływ zarówno destrukcyjny jak

i konstrukcyjny. Stąd wypływa niewątpliwie logiczny wniosek, iż nie ma, a raczej nie powinno być takiej siły, której by państwo nie było obowiązane wciągnąć w orbitę swych działań i skierować na odpowiednie tory w ogólnym planie swych prac i zabiegów, mających na celu rozwój kulturalnego swego autorytetu. Tu muszę nawiasem zwrócić uwagę, że większe zainteresowanie, powiedzmy nawet pewien „protekcjonizm", którym zazwyczaj każda państwowość otacza literaturę piękną, ma źródło w tym, iż literatura, poza swą wartością czysto estetyczną, samą swą treścią myślową wykazuje bezpośrednie punkty styczne z ogólnym interesem państwa; obnaża niejako swą użyteczność lub szkodliwość, czym zmusza niejednokrotnie państwo do pewnej interwencji, co z punktu widzenia czystej twórczości może być nawet uważane za tamę, krępującą jej naturalny rozwój. Inaczej ma się rzecz z muzyką: czysto estetyczne jej walory (przypadkowo tylko związane z treścią myślową, w dziełach dramatycznych lub religijnych) działają bezpośrednio na tajemniczą sferę ludzkiego wzruszenia i kryteria, rozróżniające jej większą czy mniejszą wartość, nie wychodzą w zasadzie nigdy poza sferę czystej estetyki, oczywiście w najgłębszym tego słowa znaczeniu. Jeżeli chodzi o praktyczną stronę całej sprawy, to pozostaje niezaprzeczony fakt, iż muzyka o wielkiej wartości, przez osobliwy swój patos, wpływa niewątpliwie na wysubtelnienie i zwiększenie wrażliwości ludzkiej, czyniąc ją zdolną do głębszego uświadomienia sobie etycznej istoty życia, podczas gdy muzyka bezwartościowa wywiera działanie wprost przeciwne, okazując niejako najbliższy i najłatwiejszy do osiągnięcia cel, poza którym czyha beztreściwa codzienność życia; jest to więc jakby krótkie spięcie, wyzwalające bez żadnego pozytywnego rezultatu całą potencjalną energię wzruszeniowości ludzkiej.

W związku z powyższym pragnąłbym teraz odpowiedzieć na drugą część pytania, mianowicie: na czym polegają owe konstruk-

cyjne elementy muzyki z punktu widzenia interesu państwa. Tu muszę zacząć od szeregu historycznych truizmów, niewątpliwie dobrze znanych moim czytelnikom, nieuniknionych jednak, bym mógł oprzeć ową odpowiedź na łańcuchu wiążących się z sobą logicznie wniosków.

Przede wszystkim więc, zdaniem moim, dzieje ludzkości to właściwie dzieje jej sztuki. Jest to jakby tajemne światło, oświecające od wewnątrz istotne znaczenie życiowych faktów, zachodzących pomiędzy ludźmi, społeczeństwami, narodami, a więc powiedzmy: znaczenie poszczególnych historycznych rzeczywistości. W badaniach historycznych, gdy wszelkie dociekania polityczne, socjologiczne, czy ekonomiczne zawiodą, zdarza się często, że klucz daje ówczesna sztuka. Jakieś wpływy sztuki egipskiej na pierwociny sztuki greckiej rzucają nagle snop światła na ówczesny stan polityczny obu krajów. Wyrafinowane rysunki w grotach kamiennych sygnalizują nam istnienie jakiejś cywilizacji w tak zamierzchłej pomroce wieków, iż poza tymi rysunkami nie dosięgnąłby tej głębi żaden najmniejszy promyczek naszej wiedzy o przeszłości. Lecz wspomnijmy o czymś bliższym nam: któż przyszłemu jakiemuś dziejopisowi zdoła więcej powiedzieć o istotnej naszej historii w pierwszej połowie XIX w., niż trzech wielkich poetów i jeden wielki muzyk?

W otchłaniach dziejów owija się sztuka początkowo jak bluszcz wokół twardego nieustępliwego pnia wierzeń religijnych, a następnie wokół pałaców władców. Wreszcie w średniowieczu greckim wyzwala się zwolna z tych podwójnych więzów; staje się samodzielną, staje się sprawą narodu całego, co jak najusilniej podkreślam: demokratyzuje się niejako i odtąd w szeregu wzlotów i upadków będzie wiernie towarzyszyła losom człowieka na ziemi tak, jak to czyniła zawsze religia z jednej, nauka z drugiej strony, już jednak na równych z nimi prawach. Teatr Dionizosa u stóp

Akropolu, teatr, mogący pomieścić całą niemal ludność ówczesnych Aten, to po wsze czasy najgłębszy symbol tego wyzwolenia. W tym to teatrze urodziła się zapewne i muzyka, jeżeli jeszcze niezupełnie w tym znaczeniu, w jakim my ją dziś pojmujemy, to niewątpliwie jednak już jako objaw *par excellence* artystyczny, to znaczy poza obrzędowością religijną z jednej strony, jak również poza ludową spontaniczną twórczością z drugiej. Wprawdzie mało o niej wiemy, możemy ją zaledwie wyczuwać najgłębszym instynktem, najpewniejszą intuicją pomiędzy wierszami *Orestei*, *Króla Edypa* czy *Bachantek*; istniała ona jednak z pewnością jako wszechogarniający liryzm sztuki, głęboki wyraz bezpośredniej reakcji twórczego ducha narodu wobec zagadnienia piękna.

Centrum kulturalnego świata przesuwa się zwolna ku zachodowi; jednak ani wszechpotęga państwowości rzymskiej, ani imperializm cezarów nie zdołał całkowicie zagarnąć sztuki na swój wyłączny użytek. Co prawda mało znów wiemy o ówczesnej muzyce, lecz sztuka nadal pozostaje dobrem ludu; świadczą o tym ruiny Forum — pałace przepełnione najpiękniejszymi marmurami, mozaikami i rzeźbą były własnością ludu, gdyż lud ich żądał, były jego organiczną potrzebą.

Znów przewraca się karta historii, następuje największy w dziejach ludzkości przewrót; sztuka znów ukrywa się jak gdyby wyłącznie we wnętrzach świątyń, lecz nie wpływa to w sposób zasadniczy na dalsze jej dzieje. Bóg wypełnia na długie wieki całą psychiczną treść ludzkości; po raz pierwszy w dziejach zdarza się, iż liturgia nie jest wielką reprezentacją pewnej uświęconej kasty wobec szarego tłumu, sceniczna rampa znika i po raz pierwszy ów tłum wciągnięty jest bezpośrednio do dramatycznej akcji wobec Boga. I tu na ratunek zjawia się muzyka; na początku skrzepła, surowa w swych prymitywnych formach, by wreszcie po wielu wiekach, po szeregu wzlotów i upadków wybuchnąć natchnionym hym-

nem wydartym z najgłębszych wzruszeń s e r c a l u d u w muzyce Pier Luigi Palestriny.

Jednak w owym długim różańcu wieków dzieją się inne sprawy; tu i ówdzie, poza wszechmocą Kościoła, rozpalają się i gasną ogniska innej muzyki, nie mającej nic wspólnego z obrządkiem. Błądzą po drogach i bezdrożach włóczęgi różne, waganty, rybałty z lutnią w ręku, śpiewające sprośne nieraz, a nieraz czułe piosenki. W kaście rycerskiej wybucha nagle gorąca miłosna pieśń Trubadurów i Minnesängerów. W międzyczasie zdołała owa pieśń i obyczaj ludowy wtargnąć nawet do Kościoła, by w dramatyczno-religijnych misteriach zająć poczesne miejsce. Plączą się i rozplątują nici, zapowiadając w przyszłości jakiś stanowczy przełom; pomimo to jednak nie jest jeszcze muzyka sprawą powszechną; sączy się wciąż jeszcze dwoma strumykami, łącząc się tu i ówdzie, rozchodząc, nie będąc w stanie znaleźć wspólnego łożyska.

Monumentalna wizja przybytków boskich czy świeckich jest nadal jeszcze istotnym źródłem najgłębszych wzruszeń. A więc Gotyk pnący się wzwyż ku niebu tysiącem swych cyzelowanych wież nie jestże zaklętym w kamieniu wyrazem najgłębszych wzlotów ducha, a zarazem symbolem wspólnoty pracy społecznych rąk?

Następuje nowy przełom: gorący, ożywczy wiatr, wiejący z otchłani wieków, nawoływanie największych czcicieli życia w jego plastycznych niewątpliwych kształtach: Włoskie Odrodzenie. Zdawało by się pozornie, że owa olbrzymia rewolucja w dziedzinie duchowych wartości życia to dzieło ówczesnych możnowładców — mecenasów, papieży czy książąt — Juliuszów II czy Lorenzów Medici. Jednak tym istotnym m e c e n a s e m był niewątpliwie sam włoski lud. On to stał się sprawcą, iż sztuka nie chowała się jedynie we wnętrzu groźnych książęcych pałaców, na ich wyłączny użytek i że nie była jedynie wyrazem religijnych wzlotów, zaklętych w pięknie kościołów. On to był sprawcą, iż wyszła ona na ulicę, na

świeże ożywcze powietrze, wywołana potężną wrażliwością mas na piękno kształtów, potrzebą cieszenia się tym pięknem. Przypomnijmy sobie chociażby wzruszającą historię ustawienia Perseusza w loggii Lanzich, walkę Celliniego z Bandinellim, całą dosłownie ludność Florencji, biorącą gorący udział w tym sporze o najistotniejsze artystyczne wartości, wylegającą następnie na ulice i na place Signorii w porywie entuzjazmu na widok nowego dzieła sztuki, zdobiącego rodzinne miasto. Można by przytoczyć tak wiele analogicznych faktów z owej epoki. Nie ulega wątpliwości, iż dwa stulecia, od połowy XV do połowy XVII w., we Włoszech zwłaszcza, były w dziejach ludzkości ostatnią wielką epoką plastyki, jako sprawy ogólnej, narodowej, jako istotnego wykładnika instynktu i estetycznego głodu mas. Nie ulega również wątpliwości, iż w następstwie zaczyna ona ustępować ze swego górnego, a raczej — powiedzmy — s z e r o k i e g o stanowiska, arystokratyzuje się niejako, coraz więcej zwęża sferę bezpośredniego swego wpływu na masy, co oczywiście w niczym nie zmniejsza istotnej, „samej w sobie“ wartości tych lub owych powstałych w następnej epoce dzieł. Jednak straciwszy kontakt z bezpośrednią wrażliwością mas, traci ona w znacznej mierze charakter s t y l u, w historycznym tego słowa ujęciu, staje się niemal sprawą indywidualnego wysiłku i osiągnięcia i nawet w sferze budownictwa, po krótkim wszechwładztwie Baroku, coraz to zniża lotu, dochodząc po długim szeregu stylów-efemeryd do barbarzyńskich niemal objawów złego smaku na przełomie XIX i XX w.

Na opuszczone przez plastykę tereny zaczyna wlewać się coraz to szerszą falą muzyka. Na poparcie tego twierdzenia wystarczy minimum przykładów. Wszakże już w epoce Odrodzenia zaczyna ona zdobywać coraz samodzielniejszą egzystencję. Wychodzi zwolna z kościołów, gdzie długa, surowa dyscyplina wytworzyła już wysoki wykonawczy poziom i oto w atmosferze odzyskanej wolności

spotyka się z muzyką świecką, która ze swej strony przestaje być bezpretensjonalną, improwizowaną ludową piosenką i obleka się w coraz to wyraźniejsze artystyczne kształty. Dzieje się to dzięki nowemu czynnikowi, mającemu odtąd decydujący wpływ na dalszy rozwój naszej sztuki. Oto dzięki rozwijającej się wciąż technice budowy instrumentów z jednej strony, z drugiej zaś dzięki coraz większemu ich artystycznemu opanowaniu stwarza się nowy typ muzyka, który się stanie w przyszłości odtwórcą-wirtuozem. Na nim to mocno się oprze możliwość tworzenia artystycznej muzyki, możliwość wyzwalająca twórcze, potencjalne talenty, borykające się dotąd z techniczną niedoskonałością instrumentu.

Odtąd rozwój muzyki wzbiera jak wiosną wyzwolona z lodowych oków rzeka; skrzypce i klawesyn we Włoszech i we Francji, organy, następnie fortepian w Niemczech, wszystko to staje na usługi kompozytorów, w coraz większej technicznej doskonałości. Doskonałość ta umożliwia coraz to bogatszy skład zespołów, powoli powstaje orkiestra w naszym współczesnym pojęciu; wówczas możliwości twórcze stają się wprost bezgraniczne. Muzyka obleka się w coraz to nowe kształty, coraz to pogłębia, uniezależnia możliwości wyrazu. Wyzwala się od konieczności służenia jakiejkolwiek pozamuzycznej idei, chociażby tak wzniosłej jak religia. Powstaje Oratorium, dzięki swej dramatycznej treści luźny tylko mające związek z Kościołem. Stąd już jeden krok tylko do Opery, która w XVII w. zaczyna bujnie kwitnąć. Poszczególne konstrukcyjne elementy form muzycznych są stopniowo ujmowane w krzepkie, jasne definicje, dające im możność ciągłego dalszego rozwoju. Mnożą się formy bądź solistycznej (wirtuozyjnej), bądź zespołowej muzyki. System temperatury wreszcie uogólnia, unifikuje jakby język muzyczny, utrwalając na długo niezawodny fundament pod system tonalny i harmoniczny. Pojawia się wreszcie na horyzoncie naszej sztuki gigantyczna zaiste postać, absolutny afirmator artystycznie wyzwolonej muzyki, Johann Sebastian Bach, który skupiwszy jak w soczewce w swym olbrzymim dziele wszystkie dotychczasowe wysiłki, nadał mu jakiś niezmierny, nieznany przedtem blask i świetność, stając się w ten sposób punktem wyjścia dla wszystkiego, co miało potem nastąpić. Jego dzieło stało się epoką, erą; przedziwna tajemnica bezpośredniego oddziaływania na słuchacza odkryła — zdawało by się — nowy jakiś nieznany ląd, gdzie muzyka definitywnie stała się sprawą społeczną. Zdawało by się, iż wypełnił on dziełem tym jakąś olbrzymią pustkę; pustką tą była coraz bardziej wzmagająca się tęsknota człowieka, k a ż d e g o c z ł o w i e k a za muzyką, wyrażającą jego najgłębszą treść duchową. Jakkolwiek wielki ów twórca sam był skromnym organistą, służką elektora saskiego i na jego to zamówienie pisał swe najpiękniejsze kantaty i chorały, to jednak tworzył je właśnie dla każdego człowieka na ziemi, wykazując w sposób oczywisty jak niezastąpiony i odżywczy jest ten jego nieziemski pokarm, jak odtąd powinien on być powszechnie dostępny. Od tej daty muzyka staje się z kolei wszechludzką sztuką, ona to nadaje specyficzne zabarwienie, tajemniczy blask duchowej historii człowieka. Odtąd też dzieje muzyki są jej triumfalnym pochodem i nieustannym zdobywaniem na własność najodporniejszych nawet redut — ludzkich serc.

*

Po długiej wędrówce przez wieki znów oto jesteśmy u siebie w domu, zbadawszy po drodze, jaką to zawiłą linią zdążała nasza sztuka do ostatecznej swej intronizacji we współczesnym życiu. Pomijam fakty muzyczne na przestrzeni XIX stulecia, jako zbyt dobrze wszystkim znane, chcę tylko zwrócić uwagę na wewnętrzny mechanizm dziejowy, który właśnie zdecydował o dzisiejszej powszechności muzyki. Nie ulega wątpliwości, iż sama ideologia romantyzmu, — ideologia *par excellence* rewolucyjna, zrodzona z my-

śli o ostatecznym wyzwoleniu człowieka, o wyniesieniu ponad sztuczną hierarchiczność istotnej jego twórczej wartości, rozszerzająca w ten sposób do najdalszych granic świadomości poczucie bezpośredniej rzeczywistości, była nieomal mimo woli najwierniejszym sojusznikiem owej supremacji muzyki. Twórczość artystyczna w ogólności stała się wówczas symbolem wywyższenia człowieka. W epoce jednak, kiedy się burzyło tamy, strzegące groźnie odwiecznych przywilejów pewnych hierarchicznych klas, rzecz prosta, iż poza owe zburzone tamy przenikał automatycznie niemal żywioł najbardziej lotny, najbardziej i najgłębiej wnikliwy. Tym żywiołem była właśnie muzyka. Rzecz godna uwagi, iż u najwybitniejszych twórców muzycznych epoki romantyzmu owa idea „wszechpojednania" w transcendentalnym żywiole muzyki zaznacza się najwyraźniej. Zakończenie IX-tej symfonii Beethovena nie pozostawia pod tym względem żadnych wątpliwości. Absolutna niemożliwość osobistego porozumienia się pomiędzy Bethovenem a Goethem polegała na tym, iż specyficzny liberalizm Goethego zrodził się w jego genialnej głowie, rozumiejącej, jak żadna inna wówczas, istotną wartość człowieka, rewolucyjność zaś Beethovena wyrastała wprost z serca (nawiasem mówiąc, pomijając dość często głowę) jako najczystsza, niewyrozumowana miłość do człowieka. Rewolucyjność zaś Wagnera ma zbyt wiele biograficznych nawet uzasadnień, by o niej dłużej mówić. Tak czy inaczej, w owej właśnie epoce, poza „patosem muzyki", stanowiącym w Grecji np. o jej wszechuogólniającym charakterze, skrystalizował się ostatecznie „etos muzyki", regulujący jej stosunek do poszczególnego człowieka, nawiązujący bezpośrednią łączność pomiędzy „odbierającym" a „dającym" i tegoż absolutną odpowiedzialność — odpowiedzialność tworzącego artysty wobec najszerzej pojętego „audytorium".

Odpowiedzialność jest to bardzo wielkie słowo, lecz na nim

opiera się właśnie cała waga sprawy, o której mówię. Z nim tylko może wejść muzyka w sferę systemu sił, regulujących losy człowieka na ziemi.

W tym momencie naszych rozważań zbliżyliśmy się już znacznie do zupełnie pozytywnego ujęcia całej sprawy; zastanówmy się jednak jeszcze chwilę nad tym uprzywilejowanym stanowiskiem, jakie zajęła muzyka właśnie we współczesności i to w przeciwieństwie do innych sztuk. Co do plastyki to już poprzednio starałem się scharakteryzować jej powolne wycofywanie się ze stanowiska wszechuogólniającej sztuki. Zajęła ona i do dziś dnia zajmuje stanowisko niejako arystokratyczne, zagłębiające się w rozwiązaniu do ostatnich granic wysubtelnionych zagadnień stylu, świadczących niewątpliwie o olbrzymim kapitale intelektualnej kultury, lecz zarazem zrywających dobrowolnie z bezpośrednią wrażliwością mas, nie tylko już w dziedzinie poszczególnej wartości, lecz nawet w samej sferze żywiołu plastycznego. Ciekawy jest fakt, iż w architekturze dopiero po wojnie daje się zauważyć jakieś niedość jeszcze skrystalizowane dążenie do syntezy w wielkim stylu i to oparte na nowej zupełnie płaszczyźnie tak charakterystycznego dla cywilizacji współczesnej industrializmu.

Pomijamy również teatr (dramatyczny). Pomimo swej niezaprzeczonej powszechności i niewątpliwego istnienia elementu specyficznej teatralności, waha się on jednak wciąż pomiędzy czysto literacką wartością tekstu, a tym, co bym nazwał ożywioną plastyką. Ta ostatnia, nawiasem mówiąc, zaczyna znajdować coraz doskonalszy wyraz w filmie, nie dochodząc jednak jeszcze do godności wielkiej sztuki.

Pozostaje literatura piękna. Należy tu zaznaczyć, iż zajmowała ona na całej przestrzeni dziejów ludzkości wyjątkowe stanowisko. Była ona — może z wyjątkiem Grecji, gdzie stała się w wielkiej epoce tragików istotnie dobrem ogółu, — zawsze niejako najbliższa

i najdalsza człowiekowi: najbliższa dlatego, iż opierając się mocno na logicznym wiązaniu pojęć, mogła w sposób najdoskonalszy i najbardziej pozytywny wyrazić istotną treść danej rzeczywistości; najdalsza zaś, ponieważ do jej specyficznego liryzmu, to zn. elementu *par excellence* artystycznego, można dotrzeć jedynie poprzez groźne nieraz barykady jej myślowej treści. Notabene, im większa wartość danego dzieła, im bardziej syntetyczny, wszechuogólniający jego charakter, tym bardziej skomplikowany jest system myślowych rusztowań, strzegących jego istotnej, lirycznej treści. Zacytujmy tu kilka tytułów dzieł z rozmaitych epok, dzieł o bezwzględnej, najwyższej wartości, a więc np.: *Hamlet, Faust, Samuel Zborowski, Król Duch,* niektóre dramaty Wyspiańskiego (przypadek chciał, iż zacytowałem tu same niemal teatralne dzieła, myśląc jednak wyłącznie o ich poetyckiej treści, świadczy to jednak wymownie, iż teatr, pomimo publicznego charakteru swej działalności, musi ulegać pewnym ograniczeniom, gdy chodzi o sprawę szerzenia kultu prawdziwej sztuki wśród szerszych warstw ludności). Wytwarza się tu niejako błędne koło, z którego trudno znaleźć wyjście, ponieważ dotarcie do istotnego jądra wielkiej literatury prowadzi tylko drogą najsubtelniejszej indywidualnej kultury, to zn. iż literatura ta z wielką trudnością i ostrożnością może być zużytkowana jako rozsadnik tejże kultury.

Nie należy oczywiście sądzić, by i wielka prawdziwie muzyka otwierała na oścież swe wrota na pierwsze zawołanie; i jej najgłębszej treści strzegą szańce, które zdobyć można jedynie indywidualnym wysiłkiem i wolą. W przeciwieństwie do plastyki, a zwłaszcza do literatury pięknej, podejście do istotnych muzycznych wartości polega na tym, iż wysiłek ów bierze początek nie w czysto intelektualnym poznaniu, omija niełatwe nieraz do zdobycia dialektyczne barykady, nieuniknione w poezji i dramacie, wypływa raczej z najgłębszego instynktu, z apriorycznie danej wrażliwości na sam żywioł dźwiękowy, której minimum kultury intelektualnej może już służyć za mocne oparcie.

Trudno tu roztrząsać zawiłe zagadnienie psychologicznego pochodzenia poczucia muzycznego, jako zjawiska powszechnego. Filozofia romantyczna w poszukiwaniu rozwiązania problemu dążyła ku mglistym metafizycznym wyżynom (Schopenhauer). Nietzsche w poetycznym przeciwstawieniu sobie elementów, dionizyjskiego i apollińskiego, wskazał zdaje się drogę, na której w sposób mniej może poetyczny, zupełnie jednak rzeczowy, daje się stwierdzić zasadnicza różnica pomiędzy zjawiskiem muzyki z jednej, a plastyki i poezji z drugiej strony. W istocie nie ulega zapewne wątpliwości, iż muzyka w zalążku swym, to znaczy w najprymitywniejszej formie zawołania, okrzyku, odpowiadającego danemu stanowi uczuciowemu, zdaje się być najpierwotniejszym źródłem wyrazu, tj. wyjawienia treści owego stanu uczuciowego. W takim ujęciu sprawy jest więc ona w swej zalążkowej formie zjawiskiem, o wiele zapewne poprzedzającym powstanie i skrystalizowanie się również powszechnego zjawiska, o jakim jest mowa. Dopiero intonacja słowa (w pieśni) — nadanie mu poetyckiego wyrazu — i rytmizacja gestu w tańcu (nierozerwalnie związanego z muzyką) — nadanie mu wyrazu plastycznego — mogły się stać z kolei tą urodzajną glebą, na której miały w przyszłości wzrosnąć uniezależnione już od muzyki poezja i plastyka jako zjawiska samodzielne. Jednak o istotnej artystycznej wartości każdego dzieła sztuki stanowi jedynie ów specyficzny pierwiastek liryczny, zdradzający niezmiennie swe muzyczne pochodzenie. W takim ujęciu całej sprawy, staje się jasnym, iż w zasadzie każdy poszczególny człowiek jest właściwie urodzonym muzykiem, bowiem muzyka jest niejako niezmienną funkcją pewnych psychologicznych właściwości, stałym (w miarę wzrostu kultury — coraz doskonalszym) wyrazem jego indywidualnego liryzmu. Świadczy

o tym do dziś dnia niezaprzeczona powszechność ludowej pieśni. Różniczkowanie stopnia tej zasadniczo ogólnej muzykalności, dochodzące wreszcie, jak i w innych sztukach pięknych, do przeciwstawienia sobie jednostkowego twórczego typu pasywnemu w istocie rzeczy audytorium, pojawia się dopiero w miarę wzrastania ogólnego poziomu kultury danej grupy ludzkiej, przy czym owa potencjalna niejako „muzyczność" u nizin drabiny społecznej pozostaje zazwyczaj nadal niezmieniona. Charakterystyczne jest jednak, iż dzieła muzyczne, w przeważnej swej większości dla realizacji swej wymagają udziału zespołów (orkiestry, chóru) i tu — w dobitny sposób — objawia się nam owo pierwotne, przedwieczne pochodzenie muzyki, jednoczącej całe grupy ludzkie dla spełnienia akcji — w świetle pierwocin dziejów człowieka na ziemi — niemal niepojętej, znajdującej się bowiem poza obrębem wszelkiego doraźnego utylitaryzmu.

Bezinteresowność jest kardynalnym warunkiem, jedyną psychologiczną podstawą, na której mogło wzróść to zadziwiające zjawisko, jakim jest w duchowym życiu człowieka wszelki objaw sztuki. W bezinteresowności tej tai się właśnie ów etos wszelkiej czynności artystycznej, o którym poprzednio mówiłem: oddanie się idei, stojącej poza bezpośrednią użytecznością. Otóż owa bezinteresowność w zaraniu historii człowieka objawiła się jedynie w muzyce. Rudymentarna plastyka na każdym kroku zdradza swą doraźną użyteczność, na przykład w budownictwie, a nawet — nazwijmy to użytecznością wyższego rzędu — w jakże nieraz ciekawych i oryginalnych pierwotnych upostaciowaniach bóstw: fetyszach, totemach, będących jednak tylko objawem instynktu religijnego, a więc wyrażających w zasadzie ideę pozaartystyczną, chociaż przemycających niejako w poszczególnych wypadkach, mimo woli niemal, istotne artystyczne walory. Toteż poczucie plastyczne jako element autonomiczny, nie zaś użytkowy, może się pojawić

i zrealizować jako dzieło sztuki dopiero po zdobyciu najprymitywniejszego chociażby kapitału intelektualnego, określającego wyrozumowany stosunek do rzeczywistości (elementarne naśladownictwo kształtów widzianych w naturze jest już zalążkiem wyrozumowanego stosunku do rzeczywistości) i to nawet bez względu na to, iż w pewnych warunkach plastyka może się stać, jak o tym mówiłem poprzednio, sztuką o charakterze powszechnym, odbijającą w sobie najwierniej istotną treść danej dziejowej epoki (Grecja, Gotyk, Włoskie Odrodzenie). To samo dało by się powiedzieć o literaturze pięknej, z tym jednak zastrzeżeniem, iż w znacznie jeszcze większym stopniu niż plastyka, opiera się ona na mocnym fundamencie intelektualnego poznania świata. Obie zaś, to znaczy plastyka i literatura piękna, w samym swym założeniu przeciwstawiają w sposób kategoryczny indywidualną twórczą jednostkę pasywnej w zasadzie masie, opierając się w ten sposób na mocnej podstawie swoistego arystokratyzmu, poza obrębem którego znajduje się już tylko miejsce na bezradny, mętny dyletantyzm.

Nie jestże to wiele mówiącym objawem, iż w wielkich historycznych epokach, których wybitną cechą były wolnościowe idee, wyzwolenie człowieka z hierarchicznych więzów, narzuconych i utrwalonych przez pewien układ sił dziejowych, na pierwsze pozycje automatycznie niemal wysuwa się zawsze muzyka? (Tak wiele dla nas znaczące powiedzenie o „działach ukrytych wśród kwiatów" w muzyce Chopina bynajmniej nie jest tylko piękną poetycką metaforą). Cały romantyzm XIX stulecia nie pozostawia pod tym względem żadnych wątpliwości. Najbardziej jednak zadziwiającym dowodem mego twierdzenia jest fakt, iż istotne dzieje muzyki, w tym znaczeniu w jakim ją dziś pojmujemy, są nierozerwalnie związane z Chrześcijaństwem.

Z zestawienia powyższych faktów dopiero wynika z całą wyra-

zistością, dlaczego muzyka, wśród innych sztuk pięknych, jest tą właśnie siłą, której przeznaczeniem jest budzić i kształtować drzemiące w każdej, najpierwotniejszej nawet duszy ludzkiej tęsknoty i dążenia do życia na wyższym poziomie świadomości. Ten jej d e m o k r a t y c z n y charakter pozwala jej z łatwością przenikać w największe głębie społeczne, tam gdzie nie dotrze już żaden promyk najbardziej idealistycznej i wzniosłej poezji, ani najpiękniejszej wizji świata, zaklętej w genialnym malarskim czy rzeźbiarskim dziele. Nie narzuca ona bowiem z z e w n ą t r z owego wizjonerskiego obrazu świata, zrodzonego w bogatej i złożonej wyobraźni artysty i utrwalonego już na zawsze w nieruchomy, niezmienny kształt; zdawało by się raczej, iż płynnym swym żywiołem, czarodziejską mocą stwarzania coraz to nowych i nowych form wyzwala ona zawartą już *in potentia* niejako w każdej duszy ludzkiej zdolność tajemnych wzruszeń, każdego słuchacza przemienia w współtwórcę i niepowstrzymanym ruchem swym, wciąż nowym „stawaniem się" porywa z sobą i j e d n o c z y audytorium we wspólnym przeżywaniu nieziemskich niemal, a tak realnych i uchwytnych zdarzeń.

W tym j e d n o c z e n i u całych grup ludzkich we wspólnym przeżyciu wyraża się właśnie druga jej zasadnicza cecha, obca — w tak wysokim stopniu przynajmniej — innym sztukom pięknym. Cecha ta wnosi z sobą mistyczny niemal pierwiastek szczególnej jakiejś o b r z ę d o w o ś c i, obala czarem swym zapory, dzielące z fatalną siłą w szarej codzienności życia poszczególne jednostki, zamknięte w kamiennych murach egoistycznych spraw i doraźnych korzyści, wyznaczając im spotkanie na wysokim poziomie wspólnych doznań, pozbawionych w najwyższym stopniu jakiegokolwiek utylitaryzmu. Już same nawet zewnętrzne formy ostatecznej realizacji dzieł muzycznych w ciągu stuleci kultury skrystalizowały się definitywnie w kształcie wielkich zbiorowisk ludzkich, zapełniających w określonym czasie specjalnie na ten cel przeznaczone gmachy, by wspólnie się łączyć pod znakiem tajemnego, wyzwalającego czaru muzyki.

Jednak ów j e d n o c z ą c y jej pierwiastek objawia się nie tylko w stosunku do pasywnego w zasadzie audytorium. Organicznie związany z samym żywiołem muzyki charakter jego zaznacza się stokroć jeszcze wyraziściej w samym fakcie wykonania dzieła muzycznego, które, by móc znaleźć realny oddźwięk w olbrzymim rezonatorze społeczności, wymaga pośredniego ogniwa, obcego (z wyjątkiem teatru) innym sztukom pięknym, ogniwa, stanowiącego jakby łącznik pomiędzy tworzącym artystą a jego audytorium. Łącznikiem tym — poza artystą-wirtuozem, którym w poszczególnych wypadkach może być i sam twórca danego dzieła, — są przeważnie w y k o n a w c z e z e s p o ł y, tj. mniej lub więcej liczne zgrupowania muzyków, organizujących orkiestry, chóry, kwartety etc. (Zauważmy tu w nawiasie, iż w praktycznych formach, jakie dziś przybrała nasza kultura muzyczna, zespoły chóralne w przeważnej ilości nie są bynajmniej zrzeszeniami fachowych śpiewaków, zdobywających w ten sposób byt swój materialny; powstają one najczęściej dzięki indywidualnym zamiłowaniom do muzyki poszczególnych członków zespołu, co jasno wykazuje całą bezinteresowność owych zamiłowań. Zwracamy tu uwagę na ten tak znamienny szczegół). Poza owym pośrednim ogniwem cały tajemniczy świat wzruszeń muzycznych pozostałby oczywiście martwą literą, szeregiem czarnych, niezrozumiałych znaczków na białym papierze. Nie ulega wątpliwości, iż zespół taki powstać może jedynie pod wpływem wyżej wspomnianego j e d n o c z ą c e g o pierwiastka w muzyce; w danym wypadku jednak, sam przez się nie byłby on wystarczający. Na ratunek pojawia się tu t r z e c i a z a s a d n i c z a c e c h a m u z y k i, którą jest jej siła organizująca. W istocie: wszakże dzieło muzyczne, będące w zasadzie a b s o l u t n ą

jednością w najgłębszym swym wyrazie, w praktyce jest jednak złożonym kompleksem wielu poszczególnych elementów, których odpowiednie zestrojenie dopiero, uwarunkowane podleganiem jakiejś indywidualnej, organizującej woli (w danym wypadku: kapelmistrza), umożliwia wyjawienie owej zasadniczej jedności. Ze swej strony zaś, każdy z owych licznych elementów (mówiąc pozytywnie: możliwie doskonałe wykonanie oddzielnych partyj) opiera się całkowicie na indywidualnej odpowiedzialności każdego poszczególnego uczestnika.

Wychodząc z powyższego założenia, możemy śmiało wywnioskować, iż muzyczne zrzeszenie zespołowe jest niejako pierwowzorem, komórką wszelkiej społecznej organizacji, z tą jednak kategoryczną różnicą, iż w zasadzie przyświeca mu cel bezinteresowny. Biorąc tak za punkt wyjścia mikrokosmos zespołu muzycznego i mijając po drodze poszczególne zrzeszenia, łączące w sobie pod wspólnym hasłem coraz to liczniejsze grupy jednostek, dochodzimy wreszcie do najwyższej, wszechogarniającej organizacji, jaką jest współczesne państwo. Tu wypowiem myśl, paradoksalną z pozoru, nie pozbawioną jednak zdaniem moim słuszności: sądzę oto, iż pomiędzy owym mikrokosmem zespołu muzycznego a mikrokosmem państwa — w jego najbardziej idealistycznym ujęciu — podobnie jak pomiędzy budową atomu a budową systemu słonecznego, zachodzą niewątpliwe analogie. Chodzi o to, iż bezwładna w zasadzie i bezkształtna miazga narodu (jak gdyby nieuszeregowany, dowolny kompleks dźwięków) nie wyszłaby nigdy ze stanu owego bezwładu, gdyby nie tajemniczy proces stopniowej krystalizacji idei jedności, stojącej w zasadzie poza a raczej ponad bezpośrednim interesem jednostki. Krystalizacja ta w ostatecznym swym wyniku daje absolutną organizację, zamknięty w sobie ustrój państwowy, który, przeciwstawiając się w zasadzie poszczególnej jednostce, jest jednak w istocie — wobec otrzymanej od niej

moralnej sankcji władzy — jej logicznym dopełnieniem, — tak jak kapelmistrz jest dopełnieniem każdego członka zespołu. Ponadto każdy ustrój państwowy (chodzi tu nam o jego istotę, a nie o jego polityczny charakter) obdarzony jest w stosunku do jednostki atrybutem bezwzględnego nakazu w imię owej górującej nad całością idei. Otóż bezpośrednim zadaniem tak pojętej państwowości, podobnie jak w procesie wykonywania dzieła muzycznego, jest zestrojenie poszczególnych elementów — niejako zharmonizowanie ich — w celu osiągnięcia owej idealnej jedności, ujawnienia jej najgłębszego kulturalnego wyrazu, który, potencjalnie utajony w rasowych właściwościach danego narodu, dochodzi do głosu wówczas dopiero, gdy proces krystalizacji ponadosobistej idei osiągnie już dostatecznie krzepkie formy w ramach indywidualnie pojętej organizacji państwowej. Istotnie też, uzmysławiając sobie dzieje ludzkości w ich systematycznym ujęciu, nie wychodzimy w zasadzie nigdy poza kategorie pojęć owych poszczególnych, jak gdyby zamkniętych w sobie jedności, a raczej tego, co nazwaliśmy powyżej ich kulturalnym wyrazem, o którym z całą słusznością powiedzieć by można, iż jest on jak gdyby estetyką historii.

Poza najszerszym zakresem owych pojęć, skrystalizowanych już w naszym własnym odczuciu piękna historii, poza skomplikowanym, a jakże porywającym obrazem wzlotów i upadków, wzajemnych oddziaływań i uzależnień owych oddzielnych jedności, tak wzniosłe a tragiczne dzieje człowieka na ziemi byłyby zupełnie niemal niezrozumiałe, przedstawiałyby się nam bowiem jako bezkształtna mgławica poszczególnych egoizmów, bezcelowego trwonienia uzdolnień i porywów w ciasnym kręgu doraźnych korzyści, nie byłyby twórczym procesem stopniowego wyzwalania się i oblekania w coraz to nowe i doskonalsze formy duchowego życia człowieka, a pozostałyby na zawsze tym, czym były w swym mglistym

zaraniu: bezmyślną grą nieulegających żadnym tamom i nakazom pierwotnych instynktów, żałosną, nieprzeniknioną gęstwą bezpłodnych, przypadkowych czynów, — podobnie jak muzyka, poza obrębem kształtującej, twórczej woli, nie byłaby niczym innym jak kakofonicznym chaosem nieskoordynowanych, dowolnych dźwięków... Zaznaczam też, iż owa r e w o l u c y j n o ś ć muzyki, o której poprzednio mówiłem, nie przeczy bynajmniej jej zasadniczym o r g a n i z a c y j n y m cechom, jest ona funkcją, właściwą jej płynnemu żywiołowi, wyzwalania się z przeżytych już, bezużytecznych form, w poszukiwaniu nowych wciąż wcieleń.

*

Sądzimy, iż w powyższych rozważaniach zdołaliśmy ostatecznie ustalić nierozerwalną nić, łączącą najdoskonalszą w autonomicznym swym ustroju komórkę, jaką jest muzyka we współczesnej duchowej kulturze, z całością organizmu, którym jest naród ujęty w formy świadomej swych celów państwowości. Trzy zasadnicze jej cechy, któreśmy tu odnaleźli w najgłębszej jej istocie, — cechy wypływające z samego faktu jej istnienia — to znaczy: jej p o w s z e c h n o ś ć, siła j e d n o c z ą c a i o r g a n i z u j ą c a w imię bezosobistego, wyższego celu, nie sąż istotnie tą realną podstawą, na której może się bezpiecznie wesprzeć system wychowania społecznego w najogólniejszym znaczeniu tego słowa?

Należy przyznać, iż ów *sui generis* społeczny utylitaryzm sztuki — w danym wypadku: muzyki (bowiem wyznajmy wreszcie, iż istnieje on naprawdę, jednak tylko w znaczeniu nieustannego dążenia ku bardzo wzniosłym celom: dobra ogółu, jako jeden z czynników wzmagających duchową wagę jego życiowych wartości) — otóż przyznajmy, że ów idealny utylitaryzm jest rzadko kiedy dostatecznie oceniany przez powołane do tego czynniki. Być może ulegają one złudzeniu, iż indywidualne kształcenie jednostki, w odpowiednio do tego celu przystosowanej naukowej szkole, rozwiązuje całkowicie zawiłe zagadnienie wychowania społecznego. Jednak zastanówmy się głębiej nad tą sprawą: szkoła taka w zasadzie wytwarza tylko pewną zawartość myślową, i to z natury rzeczy w dość ograniczonym zakresie; wytwarza w pewnym stopniu wyrozumowany stosunek do świata, daje pojęcie o jego rzeczowej treści, pozbawione jednak — że tak powiem — uczuciowego wyrazu i barwy. Poza tym wszelka ścisła nauka to jak gdyby długi dialektyczny gościniec, prowadzący poprzez nieskończone szeregi sylogizmów ku odległym, nigdy w gruncie rzeczy dostatecznie nie zbadanym celom. W najszerszym nawet zakresie swych absolutnych, autonomicznych wartości nigdy nie określa ona bezpośrednio naszej e t y c z n e j postawy wobec rzeczywistości, bowiem nawet tak zwane „nauki moralne“ (z wyjątkiem dogmatycznej etyki religijnej) — pominąwszy już ich względną niedostępność — to wszakże znów nic innego jak szereg sylogizmów, kształcących raczej umysł niż serce.

Widzimy więc, iż nieuniknione zresztą — jako najbardziej pozytywna podstawa wychowania społecznego — kształcenie naukowe nie wypełnia całkowicie swego zadania. Zmuszeni więc jesteśmy zwrócić się ku innemu jeszcze czynnikowi, który byłby zdolny nadać kulturze duchowej społeczeństwa ów uczuciowy wyraz i barwę, a — zdaniem moim — również i pewną e t y c z n ą postawę wobec niej i to w bardzo subtelnej sferze odczuwań. Mówimy oczywiście o sztuce. Mógłby mnie niewątpliwie spotkać tu zarzut, iż w zasadzie pierwiastek etyczny nie leży niejako u najgłębszych, genetycznych podstaw sztuki, jako zjawiska s a m e g o w s o b i e; zarzut ten jednak — jak sądzę — miałby tylko pozory słuszności. W istocie bowiem zjawisko sztuki p r a k t y c z n i e nie może być ujmowane w oderwaniu od bezpośredniego swego oddziaływania na otoczenie, w tej bowiem — uniezależnionej od podłoża społecznego —

formie jest ono fikcją, symbolem pojęciowym, mającym tylko teoretyczne znaczenie (osławione swego czasu i dość naiwne hasło „Sztuka dla Sztuki"). W samym fakcie istnienia sztuki w zorganizowanym społeczeństwie zaznaczają się wyraźnie dwa zasadnicze momenty o niewątpliwie etycznym charakterze; po pierwsze: subiektywny stosunek tworzącego artysty do właściwego zagadnienia sztuki, jako sfery działań w zasadzie b e z i n t e r e s o w n y c h, wobec których zmuszony on jest określić własne swoje stanowisko; po drugie: stosunek tegoż artysty do ogółu, opierający się na absolutnej jego odpowiedzialności. Praktycznie więc rzecz biorąc, jest to zupełnie obojętne, iż pierwiastek etyczny jest niejako z j a w i s k i e m w t ó r n y m, objawiającym się dopiero w miarę kształtowania się komórki społecznej, osiągającej w miarę wzrostu kultury coraz to doskonalsze, syntetyczne formy. W muzyce zaś specjalnie ów moment etyczny zaznacza się jeszcze dobitniej, z powodu konieczności istnienia owego ogniwa pośredniego w postaci zespołów wykonawczych, które — jak poprzednio staraliśmy się wykazać — stanowią w ustroju swym jakby idealny pierwowzór wszelkiej społecznej organizacji.

Spróbujmy tym razem zanalizować działanie muzyki nie pod kątem widzenia jej wartości absolutnej „samej w sobie", lecz z punktu widzenia jej „utylitarnego" niejako zastosowania, jako czynnika wychowawczego, w najszerszym, społecznym zakresie. Sięgnijmy tu do przytoczonych poprzednio przykładów, a więc do jakiegoś zespołu chóralnego złożonego z robotników lub rzemieślników i zastanówmy się nad procesem psychologicznym, zachodzącym w świadomości przeciętnego ich uczestnika. Codzienne jego życie — nieskończony szereg bezbarwnych, szarych dni, podobnych sobie jak krople jesiennego deszczu — wypełniony jest nieustanną, wyczerpującą pracą i troską o zdobycie środków nędznej egzystencji. Rzadkie strzępy wolnego czasu poświęcone odpoczynkowi, rozrywce, to najczęściej szynk, kieliszek, jakiś mechaniczny fortepian, bębniący „popularne" kawałki. W taki to żałosny, karykaturalny sposób przedstawia się na ogół „dionizyjski" pierwiastek przeciętnego, robotniczego bytu. Na „apollińskie" cieszenie się apriorycznym, cudzym, z zewnątrz idącym p i ę k n e m poematu czy obrazu braknie woli, impulsu, wyrobionego smaku, a nade wszystko dostatecznego umysłowego przygotowania; i tu więc dąży się po linii najmniejszego oporu, poszukując owego piękna w groszowym, kryminalnym romansie, w ohydnym oleodrukowym „landszafcie". Co prawda, obecnie spieszy tu jeszcze — z wątpliwą często pomocą — obraz filmowy. W ten mniej więcej sposób, oczywiście poza poszczególnymi wyjątkami, wyczerpana jest niejako najogólniejsza zawartość „duchowego życia" przedstawiciela klasy robotniczej. (Pomijamy tu ewentualną jego przynależność do jakiejś zawodowej organizacji, mającej na widoku bezpośrednio utylitarne cele, a więc znajdującą się z natury rzeczy poza obrębem obchodzących nas tutaj spraw). Być może dałem tu zbyt schematyczny obraz takiej przeciętnej egzystencji, niestety jednak wydaje mi się on niezbyt dalekim od prawdy. A wszakże nie ulega chyba żadnej wątpliwości, iż w nieprzeniknionej głębi jego istoty drzemią jednak nieuświadomione impulsy, dążenia i tęsknoty ku jakimś nieokreślonym bliżej, w y ż s z y m poziomom życia, właściwe każdej zdrowej duszy ludzkiej, oczekujące tylko przebudzenia na skutek w e w n ę t r z n e g o, czy też nawet z e w n ę t r z n e g o nakazu. Trudno się tu zresztą zastanawiać, jaki motyw psychologiczny zadecydował ostatecznie o przyłączeniu się jego do śpiewaczej drużyny, może zwykły instynkt naśladownictwa lub też mętne jakieś pojęcie o arystokratycznym niejako wywyższeniu takiego zrzeszenia ponad anonimową, szarą, robotniczą masę. Dość, że z chwilą tą związany jest rewolucyjny niemal przewrót w jego prymitywnych pojęciach o istotnych życiowych wartościach. Zastanówmy

się tu przede wszystkim nad tym, iż w świadomości robotnika praca jego — i jakże często niestety! — może się stać istotnie przekleństwem życia. Na idealistyczną apologię pracy możemy sobie pozwolić my, którym przynosi ona w wyniku bezpośrednie zadowolenie naszych twórczych instynktów; nie mówię tu nawet o pracy artystycznej, klasycznej niejako pod tym względem, lecz o każdej pracy, w której odpowiednie intelektualne przygotowanie, oparte na wyrobionym charakterze i woli czynu, pozwala na swobodne obracanie się w zakresie naszych możliwości i osiągania niewątpliwych, jakże nieraz bezcennych wyników: Np. lekarz uzdrawiający ciężko chorego, adwokat wygrywający słuszną sprawę, działacz społeczny, nauczyciel i tylu, tylu innych. O ile jeszcze zdołalibyśmy odszukać ów pierwiastek twórczego zadośćuczynienia w fakcie np. precyzyjnego, doskonałego wykonania cząstki skomplikowanej maszyny, to jakimże cudem znajdziemy go tam, gdzie zadaniem życia, połączonym z gorzkim trudem, a często z groźnym niebezpieczeństwem, jest np. wydobycie ze straszliwej, ciemnej otchłani bryły węgla, której ostatecznym przeznaczeniem jest spalenie się w cudzej, sytej kuchni? Jakimże istotnie dialektycznym fałszerstwem staramy się zdobyć prawo, by na tym nieskończenie ponurym, beznadziejnym poziomie życia żądać od Lenory, Supernaków czy Dusiów *) jakiegokolwiek poczucia odpowiedzialności wobec najwyższych zagadnień życia? Nie pozostaje wszakże nic innego, jak spieszyć z pomocą nagromadzonych od wieków w wyłącznym naszym posiadaniu skarbów, stwierdzających samą możliwość istnienia owych zagadnień. Sądzę bowiem, iż nie poczucie prawa, lecz poczucie obowiązku stanowi dopiero o możliwości wpływania na harmonijny rozwój duchowego wyrazu społeczeństwa. W tej sferze jedynie możemy się poczuwać

*) Że zacytuję tu niemal symboliczne już postacie z tak niezwykłej powieści J. Kaden-Bandrowskiego.

nawet do prawa moralnego imperatywu, to znaczy w sferze systemu działań naszych, zmierzających ku przepojeniu światłem ponadosobistej idei atmosfery pracy, nie przynoszącej z sobą żadnej twórczej radości.

Może się to wydać paradoksem niemal lub — co gorzej — objawem naiwnego zgoła społecznego idealizmu, iż wobec przytoczonego powyżej tak ponurego obrazu mówię wciąż z uporem o muzyce, tej pozornie najbardziej abstrakcyjnej, oderwanej od bezpośredniości życia grze naszej wyobraźni, niemal jak o jakimś panaceum, leczącym najboleśniejsze społeczne rany; jednak z równym uporem będę zawsze twierdził, iż nie będąc zapewne panaceum, jest ona jednak jednym z najlepszych przeciw nim środków, bowiem w działaniu swym nie jest bynajmniej taką abstrakcją, jakby się to mogło zdawać, gdyż ona to właśnie — wśród innych sztuk pięknych, w najwyższym stopniu posiada ów zadziwiający dar bezpośredniego wyzwalania instynktu twórczego, będącego w gruncie rzeczy jedyną możliwą postawą psychologiczną wobec samego faktu życia.

Powrócimy tu bowiem jeszcze do dalszej historii owego przeciętnego uczestnika robotniczego chóru. Otóż przestąpiwszy próg swej organizacji, znajduje się on znów w atmosferze p r a c y i — co najbardziej zdumiewające — pracy nie przynoszącej bezpośredniego zysku, co właśnie decyduje o zasadniczej psychologicznej zmianie stanowiska jego co do wartości pracy w ogóle. Stawia go ona jednak znów wobec z góry idącego nakazu, znów wymaga odpowiedzialności za dokładne jej wykonanie w zakresie przypadającej mu w udziale roli, znów wreszcie zmusza do szeregu wysiłków, mających na celu opanowanie choćby najprymitywniejszej techniki tak nowego w jego życiu zadania. Wydawałaby się mu ta praca nonsensem zapewne, jakimś nieporozumieniem, gdyby nie jej całkowite usprawiedliwienie, na początku głęboko ukryty istotny jej sens,

objawiający się stopniowo, w miarę coraz to doskonalszego wykonywania dzieła na próbach. Oto z pierwotnego niezrozumiałego chaosu wyłania się coraz to wyraziściej przejmujące widmo P i ę k n a, górującego nad szarą codziennością, nad mrówczymi zabiegami życia, Piękna, przynoszącego z sobą wreszcie ową tajemną, niezwykłą radość wyzwolenia drzemiącego na dnie duszy t w ó r c z e g o i n s t y n k t u.

Wreszcie przychodzi świąteczna chwila publicznego wykonania dzieła. Ów — niejednokrotnie już tu wspomniany — tajemniczy pierwiastek „obrzędowości", w tak wysokim stopniu właściwy muzyce, łączy ostatecznie we wspólnym przeżyciu wykonawców i słuchaczy. Ostatecznie już osiągnięty kształt Piękna, zaklętego w dziele, wspiera się mocno zarówno na indywidualnej odpowiedzialności każdego z uczestników jak i na ich zbiorowej woli łączności i zharmonizowania wspólnych wysiłków, dążących ku jednemu celowi. Czyż nie tai się tu najgłębszy symbol stosunku jednostki do ogółu?

Tutaj muzyka — nie jako bijące odtąd na zawsze już źródło najczystszej i najbardziej przejmującej radości, lecz jako wielka wychowawczyni człowieka — spełnia swą dobroczynną rolę. Otworzyła mu oczy na zaczarowany, jedynie twórczy świat p o n a d o s o b i s t e j i d e i, związanej nierozerwalnie z wszelkim przejawem piękna. Odtąd odszuka je on już wszędzie, a więc i w najgłębiej pojętej myśli patriotycznej, to znaczy myśli o celowym wysiłku osiągnięcia owej idealnej jedności, w której się tai najwyższy duchowy wyraz i moc świadcząca o właściwej kulturze Narodu, będącej sumą milionów poszczególnych wysiłków, ożywionych świadomością owej ponadosobistej idei. Nie tyczy się to tylko subiektywnych zdobyczy jednostki. Jednocząca i organizująca siła muzyki posiada tę moc, iż połączywszy mocnym węzłem wspólnych doznań przygodną grupę ludzi, którzy spotkali się na płaszczyźnie wspólnego wysiłku, mającego na celu objawienie jej magicznego piękna, utrwala ów węzeł w nierozerwalny kształt tajemniczego porozumienia, wskazuje i inne cele, inne wielkie sprawy, mogące równie pewnie wesprzeć się na tym samym osiągniętym już poziomie wspólnego porozumienia. Towarzysze z jednego szeregu, spod wspólnego znaku z pewnością poznają się w rozproszonym tłumie i podadzą sobie bratnie ręce, gdy będzie chodziło o inne, równie jednak wzniosłe osiągnięcia i triumfy. Bowiem wrota wiodące ku wyższemu szeregowi prawd i wartości zostały czarodziejską mocą muzyki na zawsze już otwarte.

W taki to sposób tworzy się owa najszlachetniejsza społeczna komórka, której genezą było pozornie tylko e s t e t y c z n e hasło, która jednak — w miarę wspólnej pracy — wypełnia się najczystszą etyczną treścią.

Że tylko na takim podłożu społecznym może się do najwyższych poziomów wznieść indywidualna twórczość artysty, nie ulega żadnej wątpliwości. Bowiem nie może on przemawiać w pustce, śpiewać wśród grobowego milczenia i obojętności, tak jak nie może wzlecieć ptak na te wyżyny, gdzie skrzydłom jego braknie oporu powietrznych warstw. Wszakże zrozumienie i entuzjazm dla jego pracy to siła wciąż na nowo zapładniająca jego twórczość.

W zakończeniu niniejszej pracy, chciałbym jeszcze dać wyraz najbardziej istotnym mym pragnieniom i poczuciom: oto — by w przyszłości, gdy Duch Polski w atmosferze bezwzględnej, z krwawym trudem odzyskanej Wolności zabrzmi na świat cały mocnym, najbardziej harmonijnym akordem swoistej narodowej kultury, by wówczas nam muzykom polskim dane było stwierdzić z dumą i radością, iż w owym idealnym zespole narodowej mocy nie brakło i naszych wysiłków, prac i spełnionych wreszcie marzeń.

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.

一
研

BIBLIOTEKA TIFC
NARODOWY
INSTYTUT
FRYDERYKA
CHOPINA
914
C

KAROL SZYMANOWSKI

WYCHOWAWCZA ROLA KULTURY MUZYCZNEJ W SPOŁECZEŃSTWIE

Z PRZEDMOWĄ

ZBIGNIEWA DRZEWIECKIEGO



KRAKÓW
POLSKIE WYDAWNICTWO M
1949