

dr hab. Adam Poprawa
Instytut Filologii Polskiej
Uniwersytet Wrocławski

Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Agnieszki Roguskiej *Fortepian w kulturze i literaturze polskiej (od XIX wieku do dziś). Przegląd zagadnień*

Przedstawiona przez p. mgr Agnieszkę Roguską dysertacja zasługuje na miano przedsięwzięcia imponującego. W wyjaśniającym podtytule autorka zastrzega wprawdzie, iż zgłaszana rzecz jest „przełogiem”, czyli raczej jeszcze wstępnym rozpatrzeniem sprawy, aniżeli syntezą czy monografią – niemniej tych „przełogianych zagadnień” okazuje się sporo, poza tym ich omówienie wymaga rozeznania w wielu dyscyplinach humanistyki. Co więcej, doktorantka postanowiła zająć się dwoma stuleciami z okładem.

Zaczyna od refleksji na temat kulturowej (czy kulturalnej, jak niewątpliwie wołałby Kołakowski) i, szerzej, społecznej funkcji fortepianu. Rozróżnienie w pracy mgr Roguskiej jak najbardziej przydatne, gdyż zajmuje ją również instrument jako przedmiot, obiekt współtworzący czy nawet inicjujący złożony system międzyludzkich relacji. Wiek XIX, jak przekonująco i ze znanstwem pisze autorka, stanowi szczególny rozdział historii muzyki, oczywiście rozumianej znacznie szerzej niż wyłącznie historia kompozycji. Wtedy bowiem słuchająca publiczność znacznie się poszerza. Właśnie fortepian staje się meblem używanym w mieszczańskich domach, jeszcze później zaś powstają sale koncertowe przeznaczone wyłącznie do publicznego wykonywania muzyki dla większej ilości odbiorców. Od XX wieku na coraz bardziej masową skalę dostępne są wytwarzane w dużych nakładach rejestracje najróżniejszych kompozycji.

Od kościołów i arystokratycznych siedzib do rzesz mieszczańskich. Ten skrót historyczny jest dość uprawniony, zapytałbym jednak autorkę: a co z lipską Café Zimmermann? Owszem, zespół Bacha występował tam regularnie w pierwszej połowie wieku XVIII, mowa zatem o zjawisku spoza chronologicznych ram dysertacji, sądzę przecież, że da się kawiarnię Zimmermanna potraktować jako instytucję poniekąd zapowiadającą dziewiętnastowieczną socjologię muzyki.

Mgr Roguska zajmuje się również technologią fortepianu. Przedstawia zmiany w budowie mechanizmów instrumentu, zastąpienie mechaniki wiedeńskiej przez angielską,

omawia rodzaje fortepianów i, by tak rzec, ich estetyczno-meblarski wystrój. Komentuje także reklamy wytwórców tego przedmiotu na przełomie XIX i XX wieku.

Osobny rozdział traktuje o romantycznej kulturze fortepianu. Wieloaspektowo interpretuje dzieje instrumentu i przypisywane mu role w zmienionych warunkach politycznych Polski powojennej. Czas pisania pracy zbiega się z trwającym od dawna procesem słabnięcia roli fortepianu w życiu codziennym. Owszem, pozostaje instrumentem wykorzystywanym profesjonalnie, niemniej w domach prywatnych jest dziś raczej wyjątkiem. Muzyki słucha się z różnego rodzaju sprzętu; nawet osoby uczące się grać posiadają dziś w mieszkaniach raczej klawiatury elektroniczne niż choćby pianino.

W drugiej części pracy Agnieszka Roguska skupia się na wybranych przykładach literackich, niemal wyłącznie prozatorskich i dramaturgicznych. Opisuje zatem motyw fortepianu w *Sławie i chwale* oraz *Zmowie mężczyzn* Iwaszkiewicza, interesuje ją Witkacy i Choromański, a także *Fortepian* Szaniawskiego. Przywoływanych tekstów znalazło się oczywiście znacznie więcej, lecz nie jest to praca z założenia tematologiczna, czyli taka, której celem byłoby przebadanie możliwie pełnej ilości tekstów literackich z interesującym badaczkę motywem. Doktorantka wybrała rozwiązanie problemowe, postanawiając skupić się nieco dokładniej na wybranej egzemplifikacji, by za jej pomocą przedstawić tezę o zmiennej roli fortepianu w literaturze i kulturze od wieku XIX po czasy najnowsze.

Interpretacja motywów muzycznych jawi się jako praca filologiczna szczególnego rodzaju, wymaga bowiem kompetencji dodatkowych, muzykologicznych właśnie. Autorka jest praktykującą pianistką – i nie pozostaje fortepian jedynym instrumentem klawiszowym, na którym gra – tak więc czytelnik tej pracy ma gwarancję, że doświadczenie doktorantki nie ogranicza się wyłącznie do klawiatury komputerowej. Interpretuje zatem mgr Roguska relacje literacko-muzyczne, szukając w tekstach prozatorskich inspiracji sztuką kompozycji i odwrotnie. Niejednokrotnie przywołuje Głowińskiego i Hejmeja, badaczy będących w tej podwójnej dziedzinie autorytetami.

Powstała praca *par excellence* interdyscyplinarna, autorkę zajmują zarówno interpretacja dzieła literackiego i muzycznego, jak również historia kultury, socjologia, dzieje instrumentów. Zarazem przecież to, co stanowi mocną stronę tej pracy, odsłania od czasu do czasu swój rewers. Nieunikniony? Przy przyjętej przez p. mgr metody opisu raczej tak. Jeśli można, posłużę się pewną alegorią, nie do końca na serio, choć chciałbym, by ofiarą ironii stała się tu nie tyle autorka, ile preferowana przez nią metoda badań i przede wszystkim ich opisu. Tak tedy doktorantka sporo miejsca poświęca Debussy'emu i wielkim innowacjom muzycznym, które historia mu zawdzięcza, czyli impresjonizmowi. Jak można zasadnie domniemywać, p.

Roguska ceni muzyczne niedopowiedzenia, pozostawianie słuchaczowi wypełniania międzynutowej przestrzeni. Jeśli dyskurs naukowy można czytać z perspektywy muzycznej, to – oczywiście na prawach hiperboli – zaryzykowałbym nazwanie przedstawionej pracy epicką impresjonistyczną sonatą. Rzecz jasna, nie ma to nic wspólnego z tzw. stylem impresyjnym. Nie przypisuję również tej parogatunkowej kwalifikacji znaczeń ściślejszych, np. impresjonistycznego upodrzednienia tematu w sonacie. Idzie mi jedynie o przekazanie wrażenia czytelnika, który czasami wolałby większy stopień uporządkowania wywodu, bez powtórek i powrotów, nie tylko stylistycznych (w całej pracy nieraz pojawia się na przykład „szara godzina” jako pora rozpoczęcia wspólnego muzykowania). Mgr Agnieszka Roguska wybrała eseistyczny model doktoratu, i to było jej dobre prawo. Niejednokrotnie właśnie dzięki takiemu stylowi pracy pojawiają się w pracy intrygujące zestawienia.

„Wypowiedziane przez Artura Rubinsteina słowa o graniu koncertu dla jednej jedynej osoby dostrzeżonej wśród słuchającego go tłumu nie pozwalają zapomnieć o samotności człowieka żyjącego w wielkiej aglomeracji. Jak w baudelairowskim [sic!] sonecie *Do przechodzącej* przypadkowa więź między nie znającymi się ludźmi urasta do rangi niezwykłego zjawiska rozświetlającego mrok powszechnej obcości” (s. 46).

Autor nastawiony bardziej scjentyistycznie tak by nie napisał, uniemożliwiając sobie (i czytelnikowi) w ten sposób zobaczenia w jednej perspektywie pianisty, tekstu poetyckiego i egzystencjalnej kwestii relacji międzyjednostkowych.

W innym zaś miejscu zwraca autorka uwagę, iż podczas uroczystości socrealistycznych (świetna przy okazji analiza muzycznej struktury akompaniamentu i znakomite porównanie dziewiętnastowiecznego koncertu i powojennej propagandowej akademii) wykorzystywano czasem ten sam fortepian, ten sam egzemplarz, który przed wojną służył ziemiańskim rodzinom. Żeby zwrócić uwagę na taki detal (stający się tu zresztą społeczno-kulturalną metaforą), trzeba mieć wrażliwość literacką, co w tym wypadku znaczy: analityczną.

Ale są też i inne miejsca. Autorka omawia na przykład problem z wieku XIX. „Współistnienie dźwięku i słowa decydowało o klimacie salonowej szarej godziny. Wtedy równouprawnione były jakże różne czynności wpisujące się w kulturalne życie mieszczańskiej, szlacheckiej, inteligentkiej rodziny: muzykowanie, czytanie na głos, modlitwa, rozmowa, deklamacja, śpiew” (s. 96). Tu już rekapitulacja została przesadnie zagęszczona, zapewne dzięki nagromadzeniu terminów socjologicznych z jednej strony i (para)gatunkowych z drugiej.

Prefiguracji fortepianu jako przedmiotu gromadzącego wokół siebie ludzi dopatruje się autorka w ognisku jednoczącym mieszkańców prehistorycznych jaskiń. Zgoda, takiej paraleli

nie powstydziliby się świetny skądinąd Jacob Bronowski, nie wiem jednak, czy najlepiej funkcjonuje ona w pracy doktorskiej.

Przydałoby się też dokładniejsze przygotowanie przedstawianej dysertacji pod względem redakcyjnym. Nie miejsce tu ani czas, by punktować te uchybienia, nie mogę jednak pominąć milczeniem ich obecności.

Chciałbym się natomiast odnieść do wybranych fragmentów, uprzedzając, że uwagi będą zróżnicowane, od kwestionujących do wymiany poglądów i propozycji możliwych uzupełnień.

Pisze tedy autorka o dwudziestowiecznym wykonawcy, „zmuszonym do dawania wielkich koncertów stanowiących warunek *sine qua non* kariery pianisty” (s. 45). Lecz pozostaje wielki wyjątek Glenna Goulda, który dość wcześnie zrezygnował z koncertów, skupiając się – i to w sposób wybitnie nowatorski – na nagraniach studyjnych. To niewątpliwie istotny przykład kultury muzycznej XX wieku.

W innym miejscu mówi p. Roguska o „nieco większych orkiestrach” (s. 49) wykonujących przed XIX wiekiem kompozycje religijne. Najprawdopodobniej różnie z tym bywało, o czym świadczą spory i praktyki wykonawcze artystów zajmujących się muzyką dawną. Historycznie poinformowane wykonania, ze z należytym stylistycznym dystansem powtórzą niezgrabny anglicyzm upowszechniający się od paru lat, są zazwyczaj wykonaniami historycznie domniemanymi.

O dużej uwadze i orientacji autorki świadczy przywołanie filmu *Lecą żurawie* (1957) Kałatozowa, w którym pojawia się fortepian. Dokładniejsza interpretacja idei tego dzieła nie była oczywiście zadaniem doktorantki, niemniej jego wymowa jest bardziej radykalna; nie sądzę więc, aby mówienie o „usprawiedliwieniu zdrady radzieckiego inżyniera i żołnierza ochotnika” (s. 81, podkr. A. P.), której miałyby się dopuścić Weronika, było uzasadnione.

Pisze doktorantka: „Mieszkańska powściągliwość ceni klarowny system wartości, w muzyce wyrażony fakturą homofoniczną, a fortepian, niezbyt ceniący sztukę fugi, rości sobie prawo do miana najważniejszego, jeśli nie jedyne instrumentu dziewiętnastowiecznego salonu” (s. 123). Niezupełnie. Po pierwsze bowiem, znana jest admiracja Chopina dla *Das Wohltemperierte Klavier*. Po wtóre, Beethovenowska *Sonata fortepianowa nr 29 B-dur*, op. 106 (*Hammerklavier*), z olśniewającą fugą – jest chyba mocnym argumentem antyhomofonicznym?

W innym miejscu, w odniesieniu do Chateaubrianda mgr Roguska stosuje peryfrazę „autor *Spowiedzi dziecięcia wieku*” (s. 129). Pomyłka, tę powieść napisał oczywiście Alfred de Musset.

Gdy autorka omawia parodie *Marsza żałobnego z Sonaty b-moll* (op. 35), nie zaszkodziłoby przywołać również zaskakującego porównania z *AAAmeryki* Białoszewskiego. Autobiograficzny bohater uczestniczy w wycieczce pod Niagarę. „Ubierają nas w czarne płaszcze do kostek, z kapturami. Pełen statek czarnych kapturów i płaszczy. Wyglądamy jak gromada kościotrupów z *Marsza żałobnego* Chopina. Albo jak statek jadący na wyspę umarłych”.

P. Roguska dopatruje się „potępienia jazzu w *Wilku stepowym* Hermanna Hessego” (s. 179). W powieści nie jest to jednak tak jednoznaczne. Owszem, Harry dostrzega – w zestawieniu z muzyką klasyczną – prostotę czy nawet prymitywizm jazzu, ale zarazem ten rodzaj muzyki go pociąga. W zakończeniu zaś obok Mozarta, na równych prawach, oczekuje tytułowego bohatera saksofonista Pablo.

Wśród dramatów młodopolskich pojawiają się *Mieszczanie* Gorkiego (s. 218), który, jak wiadomo, był pisarzem rosyjskim.

Pisze doktorantka, iż „fortepian historyczny to jeden z ostatnich instrumentów poddanych wiwisekcji wykonawstwa historycznego” (s. 374). Owszem, ale bo też czas obchodzi się z dawnymi fortepianami znacznie gorzej niż ze starszymi nawet instrumentami smyczkowymi. W każdym razie co najmniej od lat 90. XX wieku pojawiają się nagrania z historycznymi fortepianami (lub kopiami), by wymienić Beethovenowską kolekcję Gardinera i Levina.

Jak zostało tu już wspomniane, nie jest to praca tematologiczna, zgłaszanie więc przykładów pominiętych może zostać uznane za przesadę. Jeśli jednak wymienię tu trzy tytuły, to w przekonaniu, że bardzo by się autorce w jej pracy przydały.

1) Norwid i trzykrotnie zapisana przezeń anegdota o pewnym amatorze sztuki pianistycznej. W liście do Władysława Bentkowskiego z 1867 roku brzmi tak:

„Przypominam sobie szlachcica, który mówił, że lubi i muzykę. »Bo to« (powiada mi) »jak sobie wrócę z pola, i sobie sięde, i Maciej mi obuwie z-zuje, to ja sobie siedzę i nogi moczę, a żona mi gra na fortepianie Chopina – a ja sobie tak lubię słuchać, mocząc nogi«”.

Autorka, sceptycznie odnosząc się do totalnej krytyki Adorna i innych przerażonych radiowym czy płytowym obiegiem, bystrze przypomina, że i muzykowania dziewiętnastowieczne pozostawiać mogły wiele do życzenia. A Norwidowski szlachcic dodatkowo komplikuje wszelkie definitywne ustalenia dotyczące kultury muzycznej tamtego stulecia.

2) Doktorantka wnikliwie interpretuje dramat Szaniawskiego *Fortepian*, intrygująco i zasadnie przywołując przy tej okazji Adorna. Upomniałbym się jeszcze o *Profesora Tutkę*

wśród melomanów, purnonsensowe opowiadanie z fortepianem, a przecież istotnie (i polemicznie) nieobojętne wobec pierwszej połowy lat 50., kiedy powstało.

3) P. Roguska zajmuje się będącym przedmiotem jej dociekań instrumentem także w kulturze popularnej, w tym białym fortepianem. Przyznam więc, że bardzo mi zabrakło w jej pracy analizy słynnego teledysku z *Imagine* Lennona, gdzie biel zyskuje jeszcze dodatkowe znaczenia, całość zaś nie jest wolna od autoironii.

Szczegółowsza część recenzji ma być również dowodem lekturowego zaangażowania recenzenta i niejednokrotnie podziwu dla oczytania i pomysłowości autorki. Chce się przecież dyskutować z tym, co już posiada istotny ładunek poznawczy. W całej zaś pracy p. mgr Agnieszka Roguska wykazała się dużą erudycją, uzyskaną dzięki wielu interdyscyplinarnym tekstom poznany przed lub w trakcie przygotowania dysertacji. Wiedza ta została przekonująco wykorzystana. Praca z naddatkiem spełnia wymogi doktoratu.

Wnoszę o dopuszczenie autorki do dalszych etapów postępowania kwalifikacyjnego.

Wrocław, 31 maja 2017

