

Emigracja w perspektywie postkolonialnej. Wybrane problemy twórczości polskich kompozytorów emigracyjnych: Karola Rathausa i Ludomira Michała Rogowskiego¹

Profesorowi Michałowi Bristigerowi zawdzięczamy wiele nowych inspiracji i tematów, które ten nadzwyczajny uczony z właściwą sobie przenikliwością i intuicją wyszukał w bogactwie kultury europejskiej oraz światowej. Wątki, którym poświęcił obszerniejsze teksty bądź tylko je zarysował, wytyczyły kierunki badań następnym pokoleniom, kontynuującym te studia i potwierdzającym trafność wyborów Profesora. W krąg zainteresowań polskiej muzykologii Profesor Bristiger wprowadził m.in. polskich kompozytorów tworzących na obczyźnie, w tym Karola Rathausa² i Ludomira Michała Rogowskiego³, którym

¹ Tekst jest zmienioną wersją referatu przedstawionego na XXXIX Konferencji Muzykologicznej Związku Kompozytorów Polskich „*Ledwie pamiętam jak w kraju śpiewają*” (F. Chopin). *Kompozytor na obczyźnie*, Warszawa, 28-29 maja 2010.

² Michał Bristiger wystąpił na początku lat 80. z inicjatywą wydania specjalnego numeru „Res Facta” dedykowanego Karolowi Rathausowi. Jako pierwszy z polskich badaczy przeprowadził kwerendę w archiwum kompozytora w Queens College w City University of New York w Nowym Jorku i zwrócił uwagę środowiska muzykologicznego na osobę tego kompozytora, pianisty, twórcy muzyki teatralnej i filmowej, autora artykułów teoretycznych. Ponadto w ramach spotkań Stowarzyszenia De Musica wielokrotnie inicjował tematy związane z tym twórcą i doprowadził do wykonania kilku jego utworów w Warszawie. Zob. też M. Bristiger, *Rękopisy Karola Rathausa z teorii i praktyki muzyki filmowej*, „Muzyka” 1999, nr 4, s. 95-110.

³ Bristiger w latach 60-tych opisał podejmowane przez Ludomira Michała Rogowskiego ambitne próby znalezienia nowego języka dźwiękowego, opisane przez niego w broszurze *Muzyka przyszłości*, powstałej w 1919 i wydanej w 1922 roku. Zob. M. Bristiger, *L.M. Rogowskiego skale i idee muzyczne*, w: *Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata*, Z. Lissa (red.), Kraków

poświęcony jest niniejszy tekst. Ich dzieło przedstawione zostało w perspektywie postkolonialnej – a badaniu możliwości nowych ujęć Profesor od zawsze patronuje.

Postkolonializm nie jest terminem muzykologicznym, lecz zaczerpniętym z nauk społecznych. „Nowa muzykologia” próbuje bowiem zmierzyć się z perspektywami poznawczymi wykraczającymi poza samą analizę dzieła muzycznego, zaczerpniętymi z literaturoznawstwa, socjologii, filozofii, otwierając się na obszary wcześniej marginalizowane, takie jak recepcja, obszary muzyki pop i etnicznej, zagadnienie muzyki i władzy. Postulowane przez zwolenników „nowej muzykologii” badanie twórczości muzycznej powinno uwzględniać rozumienie społecznych, historycznych, politycznych i ekonomicznych uwarunkowań sztuki. Przesunięcie zainteresowań z analizy utworu muzycznego na poznanie jego kontekstu kulturowego pozwala muzykologowi odkryć nowe znaczenia dzieła muzycznego (nie powinno temu jednak towarzyszyć zaniechanie analizy muzycznej), choć wzbudza to nadal wiele kontrowersji. „Przeciwstawienie analizy *czystej* i analizy z interpretacją pozostaje u nas ważnym problemem do dnia dzisiejszego, nie do końca wyjaśnionym, co do swej istoty i swego sensu kulturowego” – podsumowuje Michał Bristiger⁴.

Jako przykład obecności nowego paradygmatu w Polsce mogą posłużyć tematy organizowanych w ostatnich latach konferencji muzykologicznych: *Muzyka – Erotyka – Kultura* (przy okazji Poznańskiej Wiosny Muzycznej), *Muzyka między naturą a kulturą* (XXXVII Ogólnopolska Konferencja Muzykologiczna ZKP) czy *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce* (symposium Instytutu Muzykologii UW)⁵. Wciąż jednak popularne w krajach anglosaskich istotne koncepcje i tematy nie doczekały się znacznego rezonansu, mam na myśli np. kwestię stosunku estetyki do etyki czy właśnie problematykę postkolonialną⁶. Tekstów poświęconych postkolonializmowi nie ma zbyt wiele w języku polskim, a jeszcze mniej jest aplikacji tej metody⁷.

Postkolonializm – ujmując w skrócie dość rozbudowaną teorię – to perspektywa, która umożliwia przeanalizowanie skomplikowanych zjawisk kulturowych związanych z kolonizacją (rozumianą jako wszelka forma dominacji) i usytuowanie ich w rozmaitych układach

1967, s. 446-456 (przedruk: M. Bristiger, *Myśl muzyczna: studia wybrane*, H. Sieradz (red.), Warszawa 2001).

⁴ M. Bristiger, *Głosy po lekturze przemówienia Reinholda Brinkmanna*, „De Musica” 2004, t. VII, http://www.free.art.pl/demusica/de_mus_7/07_12.html

⁵ *Muzyka – Erotyka – Kultura*, Ogólnopolska Konferencja Naukowa, Poznań 23-25 kwietnia 2002 zorganizowana przez Katedrę Muzykologii UAM i Związek Kompozytorów Polskich – Oddział w Poznaniu; *Muzyka między kulturą a naturą*, XXXVII Ogólnopolska Konferencja Muzykologiczna, Poznań, 20-22 października 2008, zorganizowana przez Związek Kompozytorów Polskich; symposium *Muzyka w ogrodzie – ogród w muzyce*, Instytut Muzykologii UW, 12-13 grudnia 2008.

⁶ Por. np. M. Jabłoński, *Wmyślanie się w muzykologię*, „Res Facta Nova” 2002, nr 5 (14), s. 57-108; *Idem, Przeciw muzykologii*, „De Musica”, 2006, vol. XII, http://free.art.pl/demusica/de_mu_12/12_03.html

⁷ Do wyjątków zaliczyć należy np. tekst Stephena Downesa *Cultural Affiliations and National Filiations: Textuality and History in Edward Said's „Secular Criticism” and Szymanowski's Poetics of „Pan-Europeanism”*, w: Karol Szymanowski w perspektywie kultury muzycznej przeszłości i współczesności, Z. Skowron (red.), Kraków 2007, s. 93-104. Wspomnieć również trzeba interdyscyplinarną konferencję Instytutu Sztuki PAN: *Perspektywy widzenia sztuki i tradycji kulturalnych w Polsce na tle dziejów Europy Środkowo-Wschodniej w XIX i XX wieku. Konsekwencje kolonializmu czy/i doświadczenie totalitaryzmu*, Warszawa, 27-28 listopada 2008.

odniesień: socjologicznym, antropologicznym, historyczno-muzycznym i wszelkich innych⁸. Punktem wyjścia jest przeświadczenie, że kolonizacja w poważny sposób wpływa na obraz rzeczywistości, jaki przedstawiają z jednej strony przedstawiciele kolonizatora, z drugiej zaś – twórcy reprezentujący narody i społeczności podporządkowane. Kultura zatem nie jest obszarem neutralnym ani pod względem politycznym, ani historycznym. Kolonizacja determinuje sposób artykulacji znaczeń oraz styl, wpływa na treściowe i formalne aspekty dzieła artystycznego. Celem badań postkolonialnych jest opisanie mechanizmów władzy obecnych w twórczości artystycznej. Lektura tekstów klasycznych już autorów postkolonialnych upewnia nas w przeświadczeniu, że w momencie ustania relacji kolonizator – kolonizowany nie nastąpiło natychmiastowe uwolnienie spod imperialnego wpływu, który pozostawiał bardzo często trwale ślady zarówno w warstwie materialnej, jak i duchowej⁹.

Zainteresowanie tą problematyką było następstwem opublikowania w 1978 roku pracy *Orientalism* Edwarda Saïda, syna palestyńskich emigrantów i profesora Uniwersytetu Columbia¹⁰, w której autor domaga się rewizji stereotypowego wyobrażenia człowieka Wschodu w kulturze Zachodu, które utworzone zostało przez przedstawicieli zachodnich imperiów kolonialnych. Stałym elementem tej teorii jest binarne widzenie świata w kategoriach: kolonizator – skolonizowany czy też imperium – peryferia, swój – obcy... W początkowej fazie studia nad postkolonialnością dotyczyły przede wszystkim państw i narodu, kwestii identyfikacji narodowej. Zjawiska te wielokrotnie opisywano przy użyciu innych metodologii, ale tym, co wyróżnia podejście badacza postkolonialnego, jest szukanie w opisach narodów czy grup projekcji poglądów autora tekstu, nieprzedstawiającego rzeczywistej kultury. W ostatnich latach w orbitę zainteresowań weszły problemy antropologiczne, przede wszystkim postrzeganie kategorii tożsamości postkolonialnej jako zjawiska hybrydyczności – tożsamości kształtującej się na przecięciu przeciwstawnych umiejscowień etnicznych, kulturowych, językowych czy religijnych¹¹.

Problem emigracji interesuje badaczy postkolonializmu, ponieważ jedną z dominant współczesnego doświadczenia jest właśnie doświadczenie emigracji (rzadko się zdarza, aby całe życie udało się przeżyć w jednym, oswojonym środowisku), a zatem doświadczenie obcości, postkolonialnego niezakorzenia, bycia w ciągłym niedookreśleniu, w ruchu. W tekście *Myśli o wygnaniu*¹² Saïd pisze o emigracji jako fascynującym temacie do przemyślenia, lecz traumatycznym przeżyciu dla osoby, która jej doświadcza. Pisząc o wygnańcu z kraju zniewolonego, zauważa, że posiada on umiejętność krytycznego

⁸ Szersze omówienie teorii postkolonialnej zob. L. Gandhi, *Teoria postkolonialna. Wprowadzenie krytyczne*, tłum. J. Serwański, Poznań 2008; D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, „Teksty drugie” 2006, nr 1-2 (97-98), s. 100-112; Idem, *Od Murzynka Bambo do Hansa Castorpa, czyli co postkolonializm może zaoferować poloniście*, w: *Literatura, kultura i język polski w kontekstach i kontaktach światowych*, M. Czermińska, K. Meller, P. Fliciński (red.), Poznań 2007, s. 683-693.

⁹ Por. np. E. Thomson, *Trubadurzy imperium. Literatura rosyjska i kolonializm*, tłum. A. Sierszulska, Kraków 1999.

¹⁰ E.W. Saïd, *Orientalism*, New York 1978. Książka *Orientalism* ukazała się dwukrotnie w polskim przekładzie: wyd. I tłum. W. Kalinowski, wstęp Z. Żygulski jun., Warszawa 1991; wyd. II tłum. M. Wyrwas-Wiśniewska, Poznań 2005.

¹¹ Zob. W. Bolecki, *Myśli różne o postkolonializmie. Wstęp do tekstów nie napisanych*, „Teksty Drugie” 2007, nr 4 (106), s. 7-13.

¹² E.W. Saïd, *Myśli o wygnaniu*, tłum. J. Gutorow, „Literatura na świecie” 2008, nr 09-10 (446-447), s. 40-58.

i łączącego różne ujęcia spojrzenia na wielospektową współczesność. Intelktualista na wygnaniu (*exilic intellectual*) zachowuje się niekonwencjonalnie, tworzy ferment¹³. Tendencja widzenia w emigracji potencjału transformacji dominuje na polu postkolonializmu zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i Europie. Said posługuje się motywem emigranta jako metaforą wolności – szukając w jego elastyczności ratunku przed uwięzieniem w systemie społecznych uprzedzeń. „Bycie poza miejscem” staje się nawet metaforą misji intelektualisty (nasuwa się skojarzenie z Witoldem Gombrowiczem).

Czy stosowanie wypracowanych na gruncie postkolonializmu narzędzi wobec dzieł polskich twórców emigracyjnych jest uleganiem pewnej modzie, czy też może okazać się wartościowe poznawczo? Czy muzyka polska poddaje się oglądowi w optyce postkolonialnej¹⁴? Pozornie teoria postkolonialna ma niewiele wspólnego z naszą rzeczywistością, bowiem Polska nie została podbita i nie była kolonią. Jednak rozbiory Polski i zniknięcie jej z mapy Europy można traktować jako formę kolonizacji. Z drugiej strony na Polskę patrzeć można również jako na imperium bądź też przynajmniej jako na podmiot polityczny narzucający swoje wpływy na większych obszarach kontynentu, przede wszystkim w okresie Rzeczypospolitej Obojga Narodów oraz w mniejszym stopniu w okresie międzywojennym (chodzi o Kresy Wschodnie)¹⁵. Polscy krytycy literatury zgodnie opowiadają się za przydatnością zastosowania wobec naszej literatury instrumentarium krytyki postkolonialnej, ponieważ widzą w tym szansę ponownego odczytania twórczości minionych dwóch stuleci, głębszego zrozumienia naszych dziejów relacji z sąsiadami.

Spróbuję odpowiedzieć na wcześniej postawiane pytania, rozważając problemy związane ze zjawiskiem emigracji, podejmowane w tekstach postkolonialnych. Chcąc zarysować możliwości zastosowania ujęcia postkolonialnego dla zbadania problemów twórczości muzycznej, posłużę się wyrazistymi przykładami diametralnie różnych polskich kompozytorów emigracyjnych I połowy XX wieku: Karola Rathausa (1895-1954) i Ludomira Michała Rogowskiego (1882-1954), których powody opuszczenia kraju i wybory artystyczne, jakich dokonali na obczyźnie, były zgoła odmienne. Ci dwaj twórcy w ostatnich latach doczekali się kilku opracowań, nie są to więc postaci w naszym środowisku nieznanne, dlatego pominię dłuższe wprowadzenie¹⁶.

¹³ *Idem, Representations of the Intellectual*, New York 1996, s. 64.

¹⁴ Pytanie to, w odniesieniu do literatury polskiej, sformułowali literaturoznawcy, których rozważania stanowiły cenną inspirację dla niniejszego tekstu. Por. np. D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, *op. cit.* Idem: *Od Murzynka Bambo do Hansa Castorpa...*, *op. cit.*; A. Fiut, *Polonizacja? Kolonizacja?*, „Teksty Drugie” 2003, nr 6 (84), s. 150-156; W. Bolecki, *op. cit.*

¹⁵ „Był w dziejach Polski okres historyczny, podczas którego to nie ona była terenem ekspansji, lecz sama taką ekspansję prowadziła. (...) to jej kultura zepchnęła na margines kultury miejscowe”. A. Fiut, *op. cit.*, s. 152.

¹⁶ Z polskich omówień twórczości Karola Rathausa i Ludomira Michała Rogowskiego zob. np. poświęcony Karolowi Rathausowi monograficzny numer „Muzyki” (1999, nr 4); J. Guzy-Pasiak, *Między Schrekerem a Schönbergiem – z zagadnień twórczości Karola Rathausa*, „Muzyka” 2007, nr 3, s. 101-122; E. Wójtowicz: *Ludomir Michał Rogowski. Sylwetka życia i twórczości*, Kraków 2009; J. Guzy-Pasiak, *Estetyka i polityka. O pozamuzycznych inspiracjach twórczości Ludomira Michała Rogowskiego*, „Muzyka” 2009, nr 3-4, s. 147-161.

Obaj kompozytorzy urodzili się i przeżyli młodość w czasie przed uzyskaniem przez Polskę niepodległości, więc ich świadomość narodowa ukształtowała się w warunkach niewoli, czego ślady odnaleźć można w ich późniejszej twórczości kompozytorskiej i publicystycznej. Obaj odbyli studia zagraniczne i odnosili sukcesy w różnych krajach europejskich. Swoich, nawet wieloletnich, zawodowych podróży zagranicznych nie odbierali w kategoriach porzucenia kraju. Ostatecznie Rogowski dobrowolnie opuścił kraj w 1926 roku, a Rathaus pod presją nazistów uciekł z Niemiec i Europy do Stanów Zjednoczonych w roku 1938, co stawia ich jako emigrantów w całkiem innym położeniu, abstrahując od uciążliwości, których obaj doznali na obczyźnie.

Posługując się terminologią postkolonialną, można przeanalizować kwestie związane z konsekwencjami pobytu polskich kompozytorów poza krajem ojczystym i widoczne w ich dziełach. Zagadnienia te, analizowane w piśmiennictwie niekiedy oddzielnie, częściowo się zazębiają, natomiast wszystkie dotyczą w jakimś sensie problemu tożsamości. Dariusz Skórczewski wyróżnił dziesięć podstawowych problemów w literaturze polskiej, możliwych do analizowania metodami krytyki postkolonialnej, niektóre z nich zostały podjęte w niniejszym tekście¹⁷.

Relacja kolonizator – kolonizowany

Karol Rathaus, urodzony w zaborze austriackim, kształcił się i rozpoczynał karierę w kręgu niemieckojęzycznym. Już w pierwszych latach swojej działalności kompozytorskiej odczuł boleśnie skutki polityki kulturowej prowadzonej przez nazistów od lat 20-tych w Niemczech. Jako zapowiedź widma późniejszych prześladowań niech posłuży fragment recenzji z 1924 roku, omawiającej najbardziej radykalne dzieło polskiego kompozytora, *II symfonię* op. 24. Alfred Heuss, liczący się w nazistowskich Niemczech krytyk muzyczny, napisał: „(...) orkiestra zagrała jakąś nieznośną, ultranowoczesną (...) symfonię Karola Rathausa, rodem gdzieś z Bałkanów (...). Muzyka Zulusów stoi bezwarunkowo wyżej”¹⁸. Podobne do przytoczonej wypowiedzi opinie sprawiły, że kompozytor stopniowo wycofał się ze swych tonalnych eksperymentów, a w obawie o własne życie uciekł z Niemiec. Trwająca kilka lat tułaczka Rathausa po krajach europejskich w poszukiwaniu warunków do życia i pracy zakończyła się ostatecznie emigracją do Stanów Zjednoczonych. W kategoriach postkolonialnych opuszczenie kraju rządzonego przez imperium jest interpretowane jako forma kulturowego oporu. Stosunek kolonizowanego do kolonizatora uległ ostatecznej radykalizacji w momencie wkroczenia wroga do Polski.

Atak Niemiec na Polskę zaowocował wykrystalizowaniem się świadomości Rathausa jako potomka ziemi polskiej, czego dowodzą inspiracje folklorem polskim w jego wojennej twórczości, dobór form, tekstów i tytułów utworów związanych z kulturą ojczystą. W warunkach nieistnienia polskiego narodu, twórcy narodowi podtrzymują swoimi dziełami jego egzystencję. Bardzo znamieny jest fakt, że w dotychczasowej twórczości kompozytor unikał ludowości, a wszystkie kompozycje z tekstem były opracowaniami

¹⁷ D. Skórczewski, *Od Murzynka Bambo do Hansa Castorpa...*, op. cit.

¹⁸ Alfred Heuss, cyt za: M. Schüssler, „... można dotrzeć do szerokiej publiczności za pomocą prostych, lecz wyłącznie artystycznych środków”, *Karol Rathaus i recepcja jego dzieł*, „Muzyka” 1999, nr 4, s. 19, przyp. 22.

liryki z kręgu niemieckojęzycznego. Przywiązanie do Polski poświadczają dzieła takie, jak: *Polonaise Symphonique*, napisany na zamówienie dyrygenta Artura Rodzińskiego i wykonany w 1943 roku w Carnegie Hall, transmitowany przez rozgłośnie radiową w Nowym Jorku „ku pokrzepieniu serc”; utwory fortepianowe *Mazurek* i *Polska polka* z 1941 roku oraz *Trzy polskie tańce* z 1942 roku (1. *Oberek*; 2. *Kujawiak – in memoriam Ignacy Paderewski*; 3. *Mazurek*); aranżacja hymnu *Gaude Mater Polonia* na chór czterogłosowy i fortepian z 1943 roku oraz *Sześć polskich pieśni ludowych*. Ponadto Rathaus udzielał się w pracach komitetu muzycznego (Music Committee) PIASA – Polskiego Instytutu Naukowego (Polish Institute of Arts and Culture of America), razem z Jerzym Fitelbergiem i Bronisławem Hubermanem. Dotychczas nie zwrócono uwagi na to czasowe ograniczenie – zamknięcie w ramach II wojny światowej – eksplozji patriotyzmu polskiego kompozytora.

Utrata miejsca zamieszkania jako konstytutywny składnik tożsamości postkolonialnej

Po utracie niepodległości Ojczyzny jej obywatele zmuszeni do emigracji szukają wzmocnienia własnej tożsamości, mitologizując utracone miejsca. Powrót do realnej czy też wymagowanej krainy dzieciństwa jest dla twórcy formą obrony własnej psychiki. Tworzenie przestrzeni imaginacyjnej w poetyce powrotu do miejsc rodzinnych jest dość oczywiste w przypadku literatury. Z prywatnej korespondencji Rathausa, pisanej w czasie pobytu za Oceanem, dowiadujemy się o jego silnej tęsknocie za Galicją¹⁹. Za formę muzycznej kreacji znanego kompozytorowi pejzażu brzmieniowego można uważać znacząco dużą liczbę powstałych w okresie 1939-1941 kameralnych miniatur, w tym stylizowanych tańców ludowych, utrzymanych w systemie dur-moll, pisanych w konwencji utworów, które mógł grać w pierwszych latach nauki w domu (np. *Polichinelle / Rigaudon* na fagot i fortepian, *W dawnym stylu* na klarnet B i fortepian, *Sarabanda* na klarnet basowy i fortepian, *Melodia pasterza* na obój i fortepian, *Pieśń Jesieni* na klarnet i fortepian, *Polska polka* na trąbkę i fortepian, *Trzy tańce polskie* op. 47 na fortepian i kilka fortepianowych mazurków). Spojrzenie na utwory tego okresu analogicznie jak na spotykaną w polskiej literaturze emigracyjnej próbę rekonstruowania domu jest – pozbawionym wartościowania obecnego w literaturze muzykologicznej – wytłumaczeniem pewnego uproszczenia jego muzyki.

Tożsamość kształtowana pod wpływem przemieszczenia

Badacze postkolonialni są zgodni co to tego, że emigracja wymusza określenie tożsamości. Nieuniknione jest odkrycie swojego prawdziwego znaczenia, które uległo zatarciu wskutek wygnania lub doznało uszczerbku w efekcie poddania rodzimej kulturze sytuacji opresji. W przypadku Rathausa wspomniany już okres zaangażowania – jako kompozytora i działacza – w sprawy polskie zakończył się wraz z zakończeniem II wojny światowej. Na to powiązanie propolskiej postawy z okresem wojennym nie zwrócono dotychczas uwagi. Kompozytor w następnych latach dał się następnie poznać jako zwolennik ruchu syjonistycznego, wyrażając poparcie dla mającego wkrótce powstać

¹⁹ Zob. D. Pirone, *Karol Rathaus. Amerykański rozdział*, „Muzyka” 1999, nr 4, s. 35-56.

państwa Izrael i wracając w ten sposób również do kwestii domu rodzinnego. Za przykład jego twórczości zaangażowanej niech posłuży muzyka do dwóch filmów dokumentalnych z 1945 i 1946 roku: *Histadruth / Gateway to Freedom* w reżyserii Paula Falkenberga oraz *Pieśń Izraela*.

Tożsamość hybrydowa

Tożsamość hybrydowa może powstać nie tylko w warunkach zniewolenia, ale też w następstwie emigracji, więc wówczas łączy się z poprzednim punktem. Do złożonego problemu identyfikacji Rathausa jako Polaka i Żyda oraz współistnienia w ramach jednej osobowości i działalności artystycznej różnych, odmiennych wpływów kulturowych, co zostało przedstawione w poprzednim ustępie, należałoby jeszcze dodać przenikanie kultury amerykańskiej. Przynależność również do nowej Ojczyzny, której dobre strony widział i entuzjastycznie opisywał polski twórca²⁰, zaznaczyła się zwrotem ku formom wokalnemu z tekstami amerykańskich poetów²¹ oraz troską o większą atrakcyjność brzmieniową utworów na różne składy instrumentów dętych, pożądaną w warunkach amerykańskich. Złagodzenie – w stosunku do europejskiego okresu – języka harmonicznego (włącznie z powrotami do systemu tonalnego) bywa interpretowane jako poddyktowane względami materialnymi, co wydaje się nadmiernym uproszczeniem, biorąc pod uwagę fakt, że wielu kompozytorów w Europie w latach 30. skłaniało się w swojej twórczości muzycznej wręcz ku populizmowi²².

Tworzenie tożsamości ponadnarodowej

Tożsamość ponadnarodowa obejmuje kraje słowiańskie oparta jest na solidarności ludów skolonizowanych i opozycji wobec cywilizowanego Zachodu. We wcześniejszych rozważaniach nie było miejsca dla Ludomira Michała Rogowskiego, emigranta, a nie wygnańca, który opuścił wolną wówczas Polskę, a przyczyn jego emigracji można by upatrywać w szczególnej sytuacji kraju po odzyskaniu niepodległości. Napięcie towarzyszące formowaniu się zrębów instytucji życia muzycznego przybierało formy nie zawsze możliwe do zaakceptowania dla wrażliwego muzyka. Rogowski – co jest istotne – wzrastał w zaborze rosyjskim, uchodzącym za najdotkliwszy, więc kompozytor wszelkimi środkami walczył o oblicze muzyki narodowej. Konsekwencją ucisku zaborcy był – z artystycznego punktu widzenia nadmierny – kult sztuki rodzimej u przedstawicieli kierunku narodowego, znany syndrom zespołu skolonizowanego. Fascynacja Rogowskiego folklorem, również kresów wschodnich, pochodzi z czasu przed opuszczeniem kraju, ale to dopiero na emigracji dojrzała jego koncepcja sztuki ponadnarodowej, na-

²⁰ Por. D. Pirone, *op. cit.*

²¹ Np. *Five Moods after American Poets* op. 57 na głos i fortepian (słowa: Edward Estlin Cummings, Dorothy Parker, Emily Dickinson, Thomas Stearns Eliot, Elizabeth J. Coatsworth); *Three Choral Songs* op. 70 na chór mieszany (słowa: Thomas Stearns Eliot, Edward Estlin Cummings, Carl Sandburg).

²² Zob. J. Guzy-Pasiak, *Karol Rathaus. The Transplanted Composer*, „Musicology Today” (w druku).

stąpiło dookreślanie własnej estetyki i stworzenie podstaw indywidualnej techniki kompozytorskiej.

Kompozytor przeniósł swe zaangażowanie ideologiczne na wyższy poziom, realizując wizję muzyki narodowej w ramach wspólnej muzyki krajów słowiańskich, co było typowym – w ujęciu teorii postkolonialnej – szukaniem hegemonu zastępczego przez twórcę należącego do narodu skolonizowanego. Dotychczasowa antyteza Europa – Polska została zastąpiona nową: europejsko-słowiańską, w której będącej w stanie rozkładu kulturze Zachodu przeciwstawiona jest niewinna, mająca swe źródła jeszcze w czasach przedchrześcijańskich, Słowiańszczyzna. Artysta wierzył, że to Słowianie mają „misję cywilizacyjną”²³. Pisał, że jesteśmy pierwszym narodem Wschodu, nie zaś ostatnim Zachodu. Słowianie – ujmując zagadnienie w kategoriach krytyki postkolonialnej – w ten sposób sami stają się dominującymi, opowiadają się po stronie tych „zdefiniowanych”. Kompozycją, w której jego idea słowiańska znalazła najpełniejszy wyraz, jest *IV Symfonia „Radosna”* z 1936 roku, oparta na wynalezionej przez kompozytora skali (tym samym inwencja twórcza została poddana dyktatowi „modalności” muzyki ludowej).

Twórczość kompozytorska, z której dla ilustracji wybrałam parę przykładów, kryje w sobie znaczne możliwości interpretacji dla badań postkolonialnych; ciekawy wydaje mi się zwłaszcza podwójny dyskurs skolonizowanego i kolonizatora, widoczny w estetyce i muzyce Rogowskiego. Rozważając decyzję Rogowskiego o emigracji, można posłużyć się jeszcze jedną kategorią postkolonialną – kolonializmem wewnętrznym. Martwił go brak zrozumienia, nawet ze strony najbliższej rodziny, która nie podzielała jego wiary w reinkarnację, ezoteryzm, okultyzm, teozofię i antropozofię. Narzekał na nieadekwatną ocenę jego muzyki we własnym kraju, czemu niejednokrotnie dawał wyraz. Po wyemigrowaniu do Dubrownika spędził resztę życia niemal w samotności, w celi klasztornej na obrzeżach miasta.

Zastosowanie teorii postkolonialnych w muzykologii, zwłaszcza w połączeniu z wynikami innych metod badawczych naszej dyscypliny, może przyczynić się do zmiany naszego rozumienia niektórych problemów rodzimej twórczości muzycznej. Metodologia postkolonialna mogłaby posłużyć, np. ukazaniu w nowym świetle związków pomiędzy polską twórczością artystyczną a rzeczywistością społeczno-polityczną w czasie rozbiorów czy w okresie porzobiorowym. Kwestie tożsamości narodowej, kulturowego nacjonalizmu i stylu narodowego rozważano już w wielu studiach muzykologicznych²⁴, lecz zmierzenie się z nimi z zastosowaniem nowej metody interpretacji byłoby

²³ W krzewienie idei Słowiańszczyzny zaangażował się niezależnie również rzeźbiarz Stanisław Szukalski, założyciel ugrupowania artystycznego „Szczep Rogate Serce”, propagujący pogląd o pierwotności języka polskiego wobec innych języków słowiańskich. Por. L. Lameński, *Stach z Warty Szukalski. Szczep Rogate Serce*, Lublin 2007.

²⁴ Z. Lissa, *O stylu narodowym w muzyce*, w: *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 146-180; Z. Helman, *Styl narodowy czy wartości uniwersalne – dylemat muzyki polskiej dwudziestego wieku*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, Anna Czekanowska (red.), Kraków 1995, s. 190-192; A. Jarzębska, *Ideologia postępu i nacjonalizm a koncepcje muzyki ponadnarodowej i narodowej*, „Forum Muzykologiczne” 2004, Warszawa, nr 1, s.11-21; M. Dziadek, *Ewolucja postaw kosmopolitycznych w polskiej kulturze muzycznej XX*

wartościowym rozszerzeniem znanego ujęcia. Tym bardziej że pisząc o muzyce polskiej, nie jesteśmy niemal w stanie rozpoznać jej jako zjawiska w czystej postaci, bez jej narodowego kontekstu²⁵.

Na problemy te, w odniesieniu do literatury polskiej, zwrócili już uwagę m.in. literaturoznawcy – Dariusz Skórczewski i Włodzimierz Bolecki²⁶, wskazując zarazem nowe możliwości, wynikające z eksplorowania obszarów mało dotąd poznanych bądź analizowanych innymi metodami. Bardzo istotne wydaje się, co podkreślają zwolennicy tej teorii, że „kategorie pojęciowe wypracowane przez postkolonializm pozwoliłyby zapewne ujrzeć wiele naszych utworów w optyce uniwersalnego doświadczenia ludzkości wszystkich niemal kontynentów ostatnich dwustu lat”²⁷.

Jolanta Guzy-Pasiak

Summary

Emigration in Postcolonial Perspective. Selected Problems Concerning the Compositions of Emigrational Composers: Karol Rathaus and Ludomir Michał Rogowski

The text analyses the possibilities of adoption of a post-colonial perspective in the studies of composer's works, with a provision that the culture is not a neutral zone neither in political nor historical sense. Colonization, broadly understood as any form of domination, exerts influence upon the contents and the form of art works, thus the purpose of post-colonial studies into the artistic output is to describe the mechanisms of power visible in that production.

Music, aesthetics and the history of two Polish composers in emigration in the first half of the 20th century, whose reasons to leave the country and the artistic choices made while abroad were quite different: Karol Rathaus (1895-1954) and Ludomir Michał Rogowski (1882-1954), were taken into account as examples of practical application of theory, more widespread in the field of social sciences and literary studies than musicology.

wieku, „Forum Muzykologiczne” 2004, Warszawa, nr 1, s. 22-28; M. Dziadek, *Europejczycy kontra... Europejczycy, estetyczne i ideologiczne uwarunkowania dyskusji o muzyce narodowej w latach 1890-1914*, w: *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej*, A. Matracka-Kościelny (red.), Warszawa 2002, s. 80-100; A. Czekanowska, *Do dyskusji o stylu narodowym*, „Muzyka” 1990, nr 1 (35), s. 3-17; P. Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998.

²⁵ Por. R. Taruskin, *Some Thoughts on the History and Historiography of Russian Music*, „Journal of Musicology” 1984, nr 3, s. 321-339; M. Frolova-Walker, *On Ruslan and Russianness*, „Cambridge Opera Journal” 1997, nr 9, s. 21.

²⁶ D. Skórczewski, *Postkolonialna Polska – projekt (nie)możliwy*, op. cit.; W. Bolecki, op. cit.

²⁷ D. Skórczewski, op. cit., s. 111.