

Wobec społecznego i kulturowego fenomenu *Chopinowskiego Igrzyska*

DOI: 10.14746/rfn.2020.21.10

Polscy historycy, socjologowie, kulturoznawcy i antropolodzy rzadko sięgają po tematy związane z kulturą muzyczną. Składa się na to kilka przyczyn, których diagnoza wykracza poza ramy niniejszego eseju. Niewątpliwie, wobec braku syntetycznego opracowania¹, analiza społecznego i kulturowego fenomenu najstarszego konkursu pianistycznego na świecie jest bardzo potrzebna. Zdaje się jednak, że autorzy *Chopinowskiego Igrzyska*², wśród których znalazł się tylko jeden muzykolog, nie skorzystali z pomocy osoby „z pianistycznej branży”, posiadającej pogłębioną orientację w zawikłanych nurtach hermetycznego środowiska pianistycznego. Tymczasem taka większa interdyscyplinarność grona redakcyjnego z pewnością pozytywnie wpłynęłaby na kształt publikacji. Z drugiej strony, być może właśnie ten czynnik zaowocował odważnym podejściem autorów do „trudnych

tematów”, takich jak wątek wpływów politycznych na wynik Konkursu przeprowadzonego w 1949 r. (s. 124), sprawa Elżbiety Tarnawskiej z 1975 r. (s. 213)³, kontrowersje związane z niedofinansowaniem polskiego szkolnictwa artystycznego (s. 328), sukces Yulii Awdiejewej w XVI edycji (s. 374n) i „mafiami konkursowymi” (s. 336), czy wreszcie zagadka wrogiej postawy jednego z jurorów wobec zwycięzcy ostatniego Konkursu, Cho Seong-jin (s. 407), których próżno szukać w publikacjach „środowiskowych”.

Chronologiczny porządek syntezy jest zupełnie naturalny. Książkę rozpoczyna wstęp, następnie zawarte są rozdziały dotyczące Konkursów przedwojennych autorstwa Pawła Majewskiego, który opracował również lata dziewięćdziesiąte (1990, 1995), oraz zakończenie. Pierwszy etap powojennej historii

¹ W dotychczasowych publikacjach związanych z historią Konkursu poruszano przede wszystkim kwestie natury organizacyjnej i estetycznej. Zob.: S. Wysocki, *Wokół Konkursów Chopinowskich*, Warszawa 1986; *Międzynarodowe Konkursy Pianistyczne imienia Fryderyka Chopina w Warszawie 1927–1970*, red. J. Prosnak, Warszawa 1970; *Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927–1995*, red. B. Niewiarowska, I. Jarosz i in., Gdańsk–Warszawa 2000; S. Dybowski, *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Warszawa 2005.

² A. Arendt, M. Bogucki, P. Majewski, K. Sobczak, *Chopinowskie Igrzysko: Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina 1927–2015*, red. P. Majewski, Warszawa 2020.

³ Szkoda jedynie, że autorka nie pokusiła się o poświęcenie tej trudnej sprawie głębszej analizy lub nie skontaktowała się bezpośrednio z Elżbietą Tarnawską. Sobczak zauważyła: „[Tarnawska – M.B.] opowiadała, iż nieprzychylna atmosfera towarzyszyła jej od początku imprezy, choć nasiliła się po awansie do finału, a za jej wytworzenie odpowiedzialne były dwa środowiska: studentów Uniwersytetu Muzycznego i uczniów liceum muzycznego przy ul. Zygmunta Krasińskiego. Mówiono, że jej postępy w Konkursie są zasługą profesora z Moskwy i politycznego nakazu” (s. 213). To interesująca obserwacja, która dotyczy ówczesnego środowiska AMFC oraz ZPSM im. Karola Szymanowskiego. Można ją również odnieść potencjalnie do całego polskiego środowiska pianistycznego. Środowiskowa zawieść to temat trudny, z którym niewątpliwie warto się zmierzyć.

wydarzenia przeanalizowała Ada Arendt, dekadom lat siedemdziesiątych (1970, 1975) i osiemdziesiątych (1980, 1985) przyjrzała się Kornelia Sobczak, zaś ostatnie cztery Konkursy przebadął Marcin Bogucki. Mimo iż we wszystkich rozdziałach obecne są rekonstrukcje faktograficzne, dotyczące m.in. liczby uczestników, składu jury, regulaminu, grona laureatów etc., niełatwo dostrzec nici problemowe, które spajałyby całą publikację. Autorzy kolejnych rozdziałów trafnie zdiagnozowali wybrane przeobrażenia społeczne i kulturowe zachodzące między kolejnymi Konkursami, jednak podczas lektury doskwiera brak wskazania ich głębokich przyczyn oraz ukazania pewnej procesualnej ciągłości – „długiego trwania” pianistycznego turnieju w pamięci społecznej⁴. Zda się, że najważniejsze w dobrej interpretacji dzieła muzycznego jest to, co dzieje się „pomiędzy nutami”. *Per analogiam*, najważniejsze w historii Konkursu Chopinowskiego wydaje się to, co działo się pomiędzy kolejnymi edycjami. Nie sposób „domknąć” to wyjątkowe wydarzenie w przedziale trzech tygodni, skoro tak naprawdę trwa ono przez pięć kolejnych lat.

Jako główny cel publikacji autorzy wskazali „szczegółowe zrelacjonowanie dyskusji i kontrowersji toczących się wokół kolejnych edycji Konkursu Chopinowskiego oraz innych jego niemuzycznych aspektów na podstawie zarówno publikacji prasowych, jak i zachowanych dokumentów archiwalnych, do tej pory w większości nieprzebadanych”, zastrzegając, że książka „nie jest tylko antologią”, bowiem „zawiera próby interpretacji” (s. 7). Rzeczywiście, badacze skupili uwagę przede wszystkim na prasie, którą trudno uznać za wyczerpujące źródło do badania społecznego i kulturowego fenomenu Konkursu. Sami autorzy dostrzegli postępujące w PRL „odklejenie prasy od rzeczywistości”, jak również istotną kwestię stopniowego spadku poziomu i marginalizację roli krytyki muzycznej od połowy lat osiemdziesiątych począwszy⁵, wobec czego tak duża koncentracja na tym

typie źródeł może dziwić. Muzyczne recenzje z jednej strony dają dostęp do emocji, z drugiej – ich autorzy nie stronią od przesady i skrajnego subiektywizmu. Ponadto pojawiają się w nich często nieścisłości faktograficzne, co dodatkowo utrudnia historykowi zadanie. Jedynie Marcin Bogucki zastrzegł dystans wobec krytyków, zaznaczając, że niektórym diagnozom Janusza Ekierta nie należy do końca ufać (s. 326), a Adam Rozlach i Marek Dyżewski podczas komentowania wyników Konkursu przeprowadzonego w 2010 r. „posługiwali się manipulacją” (s. 376). W kontekście rozmowy o źródłach do poznania historii warszawskiej olimpiady pianistycznej nie można również zapomnieć o „cichym konflikcie” między „obozem krytycznym” (muzykolodzy i teoretycy) a „obozem praktycznym” (pianiści), który to konflikt dodatkowo komplikuje sprawę. Wobec obszernej kwerendy prasowej (do której trudno się odnieść przez wzgląd na niezrozumiały brak bibliografii⁶), dziwić może marginalne wykorzystanie obszernych zasobów archiwalnych Biblioteki Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, szczególnie źródeł audialnych, wizualnych i audiowizualnych, które przecież wydają się najbardziej frapujące z perspektywy kulturoznawczej. Oczywiście reprodukcja techniczna dzieła niszczy „benjaminowską aurę”, jednak wciąż nagrania dają pełniejszy dostęp do konkursowych emocji niż relacje prasowe.

Książkę otwierają dość enigmatyczne postulaty metodologiczne: autorzy postanowili przebadać Konkurs Chopinowski jako „pewien fenomen” (s. 8), dotykając „nieuchwytnych w tekście źródłowym jakości” (s. 9). Deklarują, że ich celem „nie jest formułowanie ocen estetycznych” (s. 7), podczas gdy forsowane przez Pawła Majewskiego jako kluczowy problem badawczy napięcie między *intentio auctoris* a *intentio lectoris* jest w swej naturze właśnie estetyczne. Zdecydowanie bardziej przekonujące jest wyróżnienie opozycji *artyzmu* i *wirtuozerii* w dalszych partiach tekstu (s. 38). Zastanawiająco dużo miejsca we wstępie poświęcono dywagacjom nad „idealnym kształtem” Chopinowskiego dzieła, podczas gdy co

⁴ Za wyjątek, z pewnymi zastrzeżeniami, uznać można niektóre rozdziały Ady Arendt oraz rozdział Kornelii Sobczak o Konkursie w 1970 r.

⁵ Ów spadek poziomu łączyć należy z powolnym zanikiem aktywności zawodowej starszego pokolenia krytyków, do którego należeli Ludwik Erhardt, Bogusław Kaczyński, Józef Kański, Władysław Malinowski, Bohdan Pocię, Jan Weber i inni. Jerzy Waldorff dostrzegł go już w 1990 r. Zob. *Opowieści Jerzego Waldorffa. Wielka gra*, rozmowę przeprowadził M. Kubik, „Express Wieczorny” 29 IX–1 X 1990 nr 189, s. 3.

⁶ Brak bibliografii uderza jeszcze bardziej w zestawieniu z precyzyjnie skonstruowanym indeksem. Niezrozumiały jest również brak ilustracji, który staje się dokuczliwy w kontekście analizy konkursowych plakatów. Przyczyn tego zjawiska upatrywać należy najpewniej w problemach związanych z prawami autorskimi.

najmniej kilkoma z opisywanych problemów zajął się już kilkadziesiąt lat temu Roman Ingarden⁷.

Autorzy zapowiadają we wstępie wykorzystanie pojęć takich, jak „rytuał” i „widowisko”, a także klasycznych dychotomii: „piśmienne” – „oralne” oraz „tekstowe” – „zjawiskowe”. Wejrzenie w arkana Konkursu Chopinowskiego z perspektywy aparatu pojęciowego antropologii religii jest niewątpliwie potrzebne, stąd odrobinę zaskakiwać może deklaracja o „półzartobliwym” nastawieniu Pawła Majewskiego wobec tego pomysłu (s. 12). Próbę spojrzenia na Konkurs rozumiany jako „rytuał przejścia” młodych pianistów podjęła jedynie Ada Arendt, odwołując się do Arnolda van Gennepa (s. 171)⁸. Kwestii zmian rytuałów publiczności uczestniczącej w tym szczególnego rodzaju spektaklu dotknęła także Kornelia Sobczak w kontekście VIII Konkursu (s. 182n)⁹, chociaż wydaje się, że autorka nie doceniła wagi jego wizualnego fenomenu. Nie podjęto natomiast na kartach *Chopinowskiego Igrzyska* ważnej próby analizy rytuałów odprawianych przez pianistów oraz ról tych rytuałów w historycznej perspektywie konkursowego „performansu społecznego”¹⁰. Na uwagę zasługują nieśmiało wysiłki autorów, podjęte w celu sklasyfikowania Konkursu w poczcie „widowisk kulturowych” jako manifestacji pamięci zbiorowej (s. 230). Paweł Majewski w pierwszych partiach książki dostrzegł ważność „różnic historycznych w proksemice i kinezyce konkursowej”, wskazując, że „zachowania publiczności, wykonawców i jurorów, ich rozmieszczenie w przestrzeni Filharmonii [...] wnoszą wkład do zrozumienia ewolucji Konkursu” (s. 106), jednak trudno uznać sposób ich przedstawienia przez autorów za wyczerpujący.

Badania nad kultem artystów nie stanowią w kontekście pianistycznym *novum*¹¹. Interesujące wydaje

się spojrzenie na proces „przebóstwienia” laureatów kolejnych edycji, wraz z ich różnorodnymi fizjonomiami i gestykami, oraz globalne osłabienie ich „siły kultowej” poczynawszy od lat siedemdziesiątych, być może związane z postępującym „odczarowywaniem” świata muzycznego przez fonografię i nowe technologie. Zjawisko to wciąż wymaga szczegółowego opracowania. Frapujące w tym kontekście wydają się uwagi Ady Arendt o nadaniu Chopinowi charakteru totemu lub idola (s. 114) oraz „formach nekromantycznych”, jak również o związanym z nimi lękiem przed profanacją (s. 115). Warto także zwrócić uwagę na pojęcie „czasu świątecznego” (s. 154, 203). Szkoda, że autorzy nie podjęli refleksji nad użytecznością takich pojęć, jak „fetysz” czy „utowarowienie” w odniesieniu do najstarszej olimpiady pianistycznej.

W odniesieniu do gier statusowych przywołana została postać Pierre’a Bourdieua. Analizując zjawiska na polu sztuki¹² nie można marginalizować wpływu pola władzy – co przydarza się niekiedy autorom (np. s. 14). Do koncepcji pola sięgnął pośrednio Marcin Bogucki, wspominając o jurorskim „budowaniu własnego autorytetu” (s. 407), jak również o „zagrywkach rynkowych” poszczególnych aktorów świata sztuki (s. 318). Polu sztuki przyjrzała się także Kornelia Sobczak w rozdziale poświęconym X Konkursowi (1980), określając Chopinowskie Igrzysko jako „przestrzeń napięcia między «strażnikami» pianistycznych norm – jurorami – a ich krytykami, re-interpretatorami i odbiorcami” (s. 225). Autorka, dostrzegając dominującą rolę jurorów, stawia jednocześnie ryzykowną tezę o zagrożeniu ich estetycznej władzy, które niesie ze sobą popularyzacja Konkursu (s. 261). Zauważa, że młodym wykonawcom zależy na kwestionowaniu norm, a ważnym i aktywnym świadkiem tego „procesu negocjacji” jest publiczność, definiowana „nie tylko jako melomani zebrani w sali koncertowej, lecz również wszyscy ci, którzy śledzą konkursowe zmagania za pośrednictwem mediów” (s. 225). Formy tego procesu są jednak zmienne historycznie. Myśl tę podjął dopiero w podsumowaniu Paweł Majewski, konstatując, że Konkurs stanowi również „pole napięcia pomiędzy ideałem czystości intencji artystycznych

⁷ Zob. R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Kraków 1973. W swoim zbiorze esejów traktujących o tożsamości dzieła muzycznego Ingarden odwołuje się zresztą explicite do dzieła Chopina.

⁸ Zob. A. van Gennep, *Obrzędy przejścia*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

⁹ Przy okazji IX Konkursu wspomina natomiast o słuchaczach, którzy „siedzą po turecku, na podłodze sceny, pod ścianami, zaburzając *decorum* i konwenanse odbioru muzyki poważnej w szacownej Filharmonii” (s. 207).

¹⁰ Na przykład w ujęciu Goffmanowskim – zob. E. Goffmann, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. P. Śpiewak, Warszawa 2008.

¹¹ Por. K. Hamilton, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford 2008; D. Hildebrand, *Pianoforte: A Social*

History, London 1989; *Nineteenth-century Piano Music*, red. R.L. Todd, London 1990.

¹² Por. P. Bourdieu, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.

uczestników a rozgrywkami statusowymi, takimi jak [...] przejawiane przez niektórych pianistów tendencje „gwiazdorskie», które wywołują podejrzenia o chęć wylansowania się za wszelką cenę, również kosztem artyzmu wykonawczego” (s. 412)¹³. Paradoks polega jednak na tym, że opisywane przez autora „tendencje gwiazdorskie” mogą stanowić jednocześnie „czyste intencje artystyczne”, bowiem każdy pianista decydujący się na udział w Konkursie bierze udział w rozgrywce statusowej. Nie można jednak analizować jej wyłącznie w kategoriach pejoratywnej, pragmatycznej kalkulacji, tworząc sztuczną opozycję „teatralnego gwiazdorstwa” i czystej sztuki, tym bardziej, że działania i gesty quasi-teatralne nabierają w zorientowanej na obraz kulturze doniosłego znaczenia.

W strukturze publikacji zabrakło przestrzeni dla komparatystyki, a przecież niemal stuletnia historia wielkiego pianistycznego turnieju wpisuje się w procesy zdecydowanie wykraczające poza obszar kultury polskiej; trudno patrzeć na postępującą internacjonalizację i globalizację Konkursu wyłącznie z perspektywy „własnego podwórka”. Przede wszystkim na kartach książki brakuje odwołań do fenomenów innych wielkich konkursów pianistycznych, jak np. Królowej Elżbiety w Brukseli, Czajkowskiego w Moskwie czy Van Cliburna w Fort Worth. W *Chopinowskim Igrzysku* trudno również znaleźć spojrzenia na Konkurs z perspektywy ścieżek karier jego laureatów¹⁴. Nad interesującą kwestią sukcesów pianistów radzieckich w pierwszych Konkursach pochylił się jedynie Paweł Majewski, wskazując na pewien „szczególny splot okoliczności historycznych” (s. 93)¹⁵, oraz Marcin Bogucki, który poświęcił ustęp karierze zwycięzcy XIV Konkursu (s. 330).

Nawet trudności związane z niewielką liczbą zachowanych źródeł do historii Konkursów w dwudziestoleciu międzywojennym nie usprawiedliwiają

dobitnie „antologicznego” charakteru pierwszej części książki. Mimo tendencji do opatrywania cytowanych fragmentów jedynie skromnym komentarzem¹⁶, Paweł Majewski dość wyczerpująco scharakteryzował w pierwszych rozdziałach wątki narodu, rasy i polskości, kluczowe dla opowieści o pierwszych edycjach wydarzenia. Można tu dostrzec istotny paradoks: pierwsze konkursy instrumentalne klasyfikowane były jako „instytucje nowoczesnego społeczeństwa”, tymczasem reprezentowały estetyczny *ancien régime*. Autor zdiagnozował rozmaite typy napięć estetyczno-społecznych, które później zdeterminowały przebieg wielu kolejnych edycji Konkursu, jak np. silne konflikty wewnątrz jury. Wskazał także i opisał wątki antysemickie (s. 30, s. 64, s. 79), które powracają w dalszej części książki (s. 154, s. 351). W rozdziale poświęconym II Konkursowi (1932) Majewski zwrócił uwagę, że przez pięć lat dzielących pierwsze edycje „udało się organizatorom rozpropagować informacje na temat imprezy w całym świecie pianistycznym Europy”, i to pomimo niesprzyjających warunków materialnych (dziedzictwo Wielkiego Kryzysu – s. 41). Przy tej okazji nie dokonał jednak analizy kanałów komunikacyjnych, którymi dystrybuowane były informacje o Konkursie¹⁷. Mimochodem wprowadzone zostało przezeń istotne zagadnienie, które zasługuje na problemowe opracowanie: relacja pianistycznych centrów i peryferii w Polsce (s. 44). Dotychczas bowiem nie została podjęta próba opisu widocznego upadku hegemonii szkół warszawskiej¹⁸ i krakowskiej oraz przesunięcia newralgicznych punktów na pianistycznej mapie Polski w kierunku Katowic i Bydgoszczy. Autorzy kolejnych rozdziałów słusznie zaobserwowali, że małe ojczyzny obu zwycięzców Konkursów z lat 1975 (Zimerman) i 2005 (Blechacz) były intensywnie eksploatowane w dyskursie: skromny osiemnastolatek

¹³ W niniejszą tezę wpisują się uwagi Kornelii Sobczak o Ivo Pogorelicu i rzekomym pragmatyzmie jego prowokacji, która – dość przypadkowo – wpadła w rezonans z ambicjami Solidarności i pragnieniem zerwania z przeszłością. Do tej kwestii powrócę w dalszej części eseju.

¹⁴ Zob. I. Wagner, *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*, New Jersey 2015.

¹⁵ Autor wymienia: ciągłość tradycji pedagogicznych, geograficzną bliskość miejsca Konkursu oraz intensywność usiłowań władz, którą dostrzegła w dalszych ustępach książki również Ada Arendt. Zastosowanie perspektywy komparatystycznej mogłoby pomóc w poszerzeniu tej listy, która z pewnością nie jest domknięta.

¹⁶ Właściwie bez komentarza pozostawia Majewski np. barwną wypowiedź Emmy Altberg o „masowej psychozie, opętaniu muzycznym, wkroczeniem sportu i hazardu na teren muzyki, uleganiu modzie i snobizmowi, rozpętaniu szowinizmu” (s. 54), czy frapujące uwagi w dłuższej wypowiedzi Anny Iwaszkiewicz (m.in. o Unińskim jako „Żydku z Bolszewii”, s. 61).

¹⁷ Nieco inne sprofilowanie źródeł wykorzystanych do analizy (np. mocniejszy nacisk na korespondencję jurorów i organizatorów) umożliwiłoby uchwycenie hermetycznych sieci „osób wpływowych”, zakorzenionych jeszcze w XIX wieku.

¹⁸ Osobnym wątkiem jest dostrzeżona przez Majewskiego promocja w świecie Warszawy jako stolicy pianistyki i ważnego punktu na mapie kulturalnej Europy (s. 50).

z Zabrza, kształcący się w stolicy przemysłowego centrum Polski spełnił równie istotną funkcję, co drobny chłopak z małego Nakła nad Notecią, który studiował w pobliskiej Bydgoszczy kilkadziesiąt lat później. Obaj pianiści symbolizowali spełnienie polskich wersji „amerykańskiego snu”. W rozmowie o pianistycznej geografii Polski warto nawiązać do rozpoczętej przez Zygmunta Mycielskiego dyskusji o polskim szkolnictwie pianistycznym. Stwierdził on mianowicie, że „zamiast produkować «normalnych muzyków» [...] – produkujemy niedoszłych laureatów Konkursu Chopinowskiego” i uznał to zjawisko za „groźne”¹⁹.

Przy okazji drugiej edycji warszawskiej olimpiady pianistycznej Paweł Majewski zasygnalizował ważną kwestię: pojawienie się w dyskursie wykonawstwa na instrumentach historycznych (s. 60). Redaktor tomu nie dostrzegł jednak korelacji między „umiarkowanie udanymi próbami” Unińskiego i Ungára a późniejszym, reakcyjnym stosunkiem części polskiego środowiska pianistycznego do interpretacji na instrumentach z epoki²⁰. Z kolei dopiero podczas analizy „Konkursu w cieniu nadchodzącej wojny” (1937) zauważony został przez autora wątek fonograficzny – „nie przynależący do tematu książki” (s. 73). Ów „brak przynależności” dziwi przez wzgląd na kluczową rolę fonografii w ekspansji idiomu wykonawczej perfekcji. W kategoriach „umiarkowanego niedosytu” rozważyć można nieobecność na kartach książki Róży Etkin, pierwszej kobiety w niezwykle zmaskulinizowanym świecie jurorów i laureatów wczesnych edycji Konkursu. Biorąc pod uwagę kompetencje autorów oraz popularność w naukach humanistycznych i społecznych dyskursu *gender*, zaskakuje w odbiorze książki marginalizacja zagadnień związanych z płcią. Cena jest za to dygresja Pawła Majewskiego dotycząca „wierności wykonawczej”, której według autora nie należy rozpatrywać jako głównego impulsu do powstania Konkursu (s. 104).

W *Chopinowskim Igrzysku* należytej uwagi nie doczekał się sam fortepian. Autorzy kolejnych rozdziałów zapomnieli o naświetleniu w kontekście pianistycznego turnieju zażartej rywalizacji producentów.

Droga, która wiedzie od dominacji Bechsteina na pierwszych Konkursach aż po słabnącą wobec naporu marek japońskich (Yamaha, Kawai) hegemonię Steinwaya w ostatnich edycjach²¹, jest z pewnością godna prześledzenia. Za pośrednictwem fortepianu dotykamy przecież fascynującej historii muzycznej kultury materialnej. Jako jedyna o głębszą refleksję antropologiczną związaną z instrumentem pokusiła się Ada Arendt²², opisując ponadto mało znaną akcję „odzyskiwania fortepianów z ziem odzyskanych” (s. 117).

Mimo iż w rozdziałach poświęconych pierwszym powojennym edycjom Konkursu pióra Ady Arendt brakuje podsumowań i kontekstu porównawczego, autorka wyraziła wiele niezwykle cennych myśli, zaś kolejne jej eseje potraktowane jako całość stanowią znakomite studium z historii kultury PRL. W rekonstrukcji „przechwyconego przez władze” IV Konkursu na pierwszym planie autorka wyeksponowała atmosferę strachu. Odrobinę przesadzona zdaje się jednak teza, jakoby właśnie nią motywowane były przesłuchania „za kotarą” (s. 120). Jeśli organizatorzy czegoś się obawiali, to raczej niedostatecznej transparentności wyników Konkursu, który miał stać się w zamierzeniu władz symbolem zwycięstwa i wyższości już nie tyle kultury „polskiej”, co „socjalistycznej”, nad „zgniłymi reminiscencjami kapitalizmu”. W dalszej części rozdziału Ada Arendt stwierdza, że pierwsza edycja Konkursu po wojnie była „przegapiona, słabo rezonująca” (s. 128) i upatruje przyczyn słabego rezonansu społecznego Konkursu w poczuciu „narzucenia czegoś z zewnątrz”. Tymczasem mimo nachalnego charakteru propagandy w rocznicowym roku 1949, dostrzec należy również pozytywne owoce zakrojonej na olbrzymią skalę „akcji Chopinowskiej”, takie jak popularyzacja kultury wyższej w środowiskach wiejskich, która zostawiła w nich ślad na długie lata. Sprostować należy również drobny błąd autorki – serce

¹⁹ Cytat za Adą Arendt (s. 159). Por. Z. Mycielski, *W czasie konkursu chopinowskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1960 nr 11, s. 7.

²⁰ Którą notabene warto przebadać. Stosunek ten widoczny był np. także podczas I Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych w 2018 roku.

²¹ Przez frapującą historię upadku Pleyela, zaskakującą w kontekście akurat tego Konkursu oraz tajemniczy spadek znaczenia Bösendorfera. Zob. J. Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*, Fayard 2010. Warto zauważyć, że Konkurs Chopinowski pełni dla producentów fortepianów funkcję analogiczną do igrzysk olimpijskich dla producentów sprzętu sportowego.

²² „Fortepian, stanowiący ucieleśnienie kapitału kulturowego i akcesorium emblematyczne dla stylu życia warstw wyższych («domu pańskiego» czy wojskowo-urzędniczego), spod których dominacji warstwy chłoporobotnicze właśnie się emancypowały, miał zostać «przechwycony» [w 1949 r. – M.B.] na znak odwrócenia symbolicznej dominacji” (s. 120).

Chopina w 1945 roku sprowadzono do kościoła Świętego Krzyża nie z zagranicy, lecz z Milanówka nieopodal Warszawy, gdzie znalazło się ono po Powstaniu Warszawskim (s. 114).

Dużą zaletą jest uwypuklenie przez Arendt różnic w obrazie Konkursów w 1949 i 1955 roku, tym bardziej, że dotychczas uwaga badaczy ogniskowała się raczej na licznych podobieństwach. Strach i niepokój roku 1949 zastąpiony został sześć lat później specyficznie ujętą miłością, radością i serdecznością, które stanowić miały antidota na traumatyczne przeżycia epoki stalinizmu. Ciężar narracyjny przerzucony został z walki na pojednanie, sam Chopin zaś, zdjęty z barykady, stał się „agentem procesu cywilizacji i katalizatorem pozytywnych uczuć” (s. 139). Ciekawym zabiegiem jest spojrzenie na ówczesny Konkurs z perspektywy mody, szczególnie w kontekście Międzynarodowego Festiwalu Młodzieży (s. 146). VI edycja, stopniowo „odpolityczniana” (s. 158), odbyła się pod egidą Artura Rubinsteina, quasi-celebryty, „emisariusza powszechnej, prawdziwej cywilizacji”, a zarazem „*trickstera* z amerykańskim paszportem” (s. 154). Rok 1960 przyniósł także przełom w warstwie transmitowania obrazu i dźwięku. Najciekawszy jest w ujęciu Arendt „Konkurs Gombrowiczowski” (1965). To pierwszy turniej przeprowadzony w formule czteroetapowej, pierwszy raz w tak przemożnym stopniu podatny na „tabloidyzację” (s. 171). Autorka stawia w niniejszym rozdziale tezę, jakoby Konkurs Chopinowski stanowić miał „rodzaj cyklicznego skupienia jakościowego *Formy Polskiej*”²³ [...], auto-stylizacji dokonywanej na potrzeby «świata», stanowiącej sposób na scementowanie wspólnoty podczas trzech tygodni narodowego masochizmu” (s. 174). Choć ta radykalna ocena sformułowana została w ramach podsumowania drugiego etapu historii Konkursu, można z powodzeniem dokonać jej skutecznej transpozycji na dyskurs dotyczący kolejnych edycji.

U progu części traktującej o edycjach z lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych Kornelia Sobczak skonstruowała, że „kusząca metafora «odwilży» jest

w odniesieniu do VIII Konkursu zupełnie nietrafna [...], znacznie lepsze wydaje się w kontekście historii wydarzenia sformułowanie «mała stabilizacja»” (s. 182). Dostrzegła także wejście muzyki Chopina już nie „pod strzechy”, lecz na ulice miast (s. 188). Tytuł rozdziału poświęconego IX Konkursowi (1975) nawiązuje do mało dziś znanego filmu Jana Batorego. *Con amore* to historia dwóch pianistów, którzy rywalizują o serce pięknej studentki. Mimo niewątpliwej atrakcyjności tej metafory, zestawienie jasności, optymizmu, harmonii i „właściwego rozumienia muzyki Chopina”, których egzemplifikacją miał być Krystian Zimerman, z „dusznym buduaem”, „chorobliwą gorączką”, „tuberozowymi nokturnami” i „ciemnym romantyzmem” rodem z *Trędowatej* (s. 210) jest zabiegiem nie do końca uprawnionym. Pewne zastrzeżenie budzi również przedstawienie zwycięzcy IX edycji jako „idola młodzieży polskiej pokolenia '68” (s. 218). Właściwie bezprzedmiotowe wydają się dywagacje dotyczące braku wzmianek o Konkursie w dziennikach Mieczysława Rakowskiego (s. 201). Interesująca za to jest konstatacja, podbudowana teorią widowiska kulturowego Johna MacAloona²⁴, że „w przypadku Konkursu Chopinowskiego Polacy prezentują pewną wywiedzioną z muzyki i osoby Chopina wizję polskości zarówno samym sobie, jak i przybyłym z zewnątrz” (s. 202). Tymczasem warszawska olimpiada pianistyczna nawet w najbardziej zideologizowanych momentach historycznych opleciona była raczej gęstą polifonią narracyjną niż jednym jasnym przekazem, co podkreśliła zresztą przy okazji „Konkursu Gombrowiczowskiego” Ada Arendt. Należałoby zatem zastrzec, że owych „wizji” istniało jednocześnie kilka. Docenić trzeba natomiast kilka spostrzeżeń Kornelii Sobczak: romantyczna miłość stała się rzeczywiście jednym z kluczy narracyjnych w opowieści o Konkursie z 1975 roku (s. 215), „Chopin świetnie nadawał i wciąż nadaje się do rozgrywania polskości na arenie międzynarodowej czy nawet – ponadnarodowej, właśnie ze względu na przekroczenie idiomu polskości, którego nie przekraczały inne wybitne ikony narodowej kultury” (s. 201), zaś łatwe wpisanie zwycięstwa Zimermana w kontekst gierkowskiej dekady i propagandy sukcesu „spłyca sprawę”

²³ Rozumianej za Witoldem Gombrowiczem jako „relacyjny sposób konstruowania tożsamości narodowej i budowanie poczucia własnej wartości wyłącznie na tym, jak się jest widzianym «w świecie», a także skłonność do przedstawiania się na zewnątrz jako zbiorowość doskonała, żywotna (choć wielokrotnie pobita), światopoglądowo monolityczna i fallocentrycznie atrakcyjna” – por. s. 174.

²⁴ Por. *Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, red. J. MacAloon, przeł. K. Przyłuska-Urbanowicz, Warszawa 2009.

(s. 219). Między IX i X edycją Konkursu uwidacznia się stabilizacja organizacyjna wydarzenia, np. w kontekście instrumentarium przeznaczonego do ćwiczeń. Na ten okres datować należy również globalny rozkwit „konkursowego biznesu”: migracje pedagogów, którzy transferowali swoją wiedzę i umiejętności w zamian za rozmaite gratyfikacje, tworząc skomplikowaną sieć zależności. Tego wątku autorka jednak nie podjęła.

Pełen skandali i kontrowersji Konkurs z 1980 roku upłynął w Polsce pod znakiem oczekiwania na pełną legalizację Solidarności. Wówczas w modyfikowanym przez władzę dyskursie pamięci nastąpił regres: „gierkowski kosmopolityzm” przeistoczył się w zamknięty, siermiężny krajobraz nachalnego patriotyzmu i forsowanych wątków ludowych. Utopioiny w erupcji pamięci zbiorowej Konkurs znów stał się okazją do patriotycznych manifestacji. Pomocne w konstruowaniu przez Kornelię Sobczak barwnego opisu okazało się wielowymiarowe napięcie estetyczne między „zwycięzcą jurorów”, Dan Thai Sonem, a niekwestionowanym „zwycięzcą publiczności” Pogoreliciem. Analiza obu postaci wydaje się szczególnie frapująca w kontekście ówczesnych oczekiwań społecznych Polaków, których zapotrzebowanie na kontrkulturowy i kontestacyjny charakter sztuki w dobie Solidarności znacznie wzrosło. Autorka zauważyła, że w polskiej pamięci społecznej utrwalił się związek X edycji Konkursu z buntem, którego ikoną stał się młody Jugosłowianin. Być może właśnie dlatego większe emocje publiczności w kontekście ciężającej się na rzeczy ku *ancien régime* muzyce Chopina zdawał się budzić obrazoburczy, kwestionujący sposoby działania, kanony i zasady Pogorelic niż znakomita pianistka i jedyna Polka w gronie finalistów – Ewa Pobłocka (s. 227).

Konkursowi przeprowadzonemu w 1985 r. poświęcony został rozdział o wymownym tytule: *Beton i czołg*. Atmosfera niepokoju społecznego, smutku i szarości (której nie zatuszowało nawet trzecie miejsce Krzysztofa Jabłońskiego – s. 274), cechować miała tę oraz dwie kolejne edycje wydarzenia, zaś społeczne zainteresowanie w trudnym czasie przemian oddaliło się od kwestii estetycznych w kierunku świata polityki. Przy okazji XI edycji po raz pierwszy na kartach *Chopinowskiego Igrzyska* pogłębione zostały refleksje dotyczące kwestii ekonomicznych (s. 265). Kornelia Sobczak odważyła się zadać na pozór banalne,

choć bardzo istotne pytanie: „a może w Konkursie Chopinowskim jako narodowej imprezie w ogóle nie chodziło o muzykę” (s. 268)?

Zazwyczaj wszelkie kryzysy struktur cieszą się największą uwagą badaczy. Tymczasem przypadający na XII (1990) i XIII (1995) edycję kryzys Konkursu Chopinowskiego zbiegł się dość przypadkowo z „kryzysem” w strukturze książki; w rozdziałach poświęconych dekadzie lat dziewięćdziesiątych trudno znaleźć nowe diagnozy czy niezbadane źródła, zaś kolejna porcja „wyjątków prasowych” może wydać się wymagającemu czytelnikowi nużąca. Zastrzec jednak należy, że Paweł Majewski zdiagnozował marginalizację XII edycji w środkach masowego przekazu (s. 284). Wpłynęły na nią m.in. problemy z finansowaniem przez państwo (s. 286) i przesunięcie w pamięci zbiorowej paradygmatu romantycznego na dalszy plan wobec licznych problemów okresu transformacji ustrojowej (s. 287), a także – *ex post* – fakt, że w żadnym z Konkursów nie przyznano pierwszej nagrody (s. 311). Autor dostrzegł także negatywny wpływ na konkursowy dyskurs wkraczającej do Polski popkultury (s. 304). Warto nadmienić, że ówczesny okres przesileń powiązany był jednak także z innymi zjawiskami, takimi jak odczuwalny kryzys polskiej pianistyki i krytyki muzycznej. Interesująca diagnoza Pawła Majewskiego dotyczy „słabości psychicznej” ówczesnych pianistów²⁵. Wiązać ją można z systematycznie zwiększającą się presją medialną, z którą ówczesni instrumentalisci nie byli jeszcze w dostatecznym stopniu oswojeni.

Cztery najbardziej współczesne edycje Konkursu przeanalizował Marcin Bogucki. Z początkiem nowego tysiąclecia słynny pianistyczny turniej poddał „liftingowi”, wprowadzając w kolejnych edycjach duże zmiany w regulaminie i procesie organizacji, jak np. odtajnienie punktacji jurorów w 2010 roku. Na edycje w latach 2000 i 2005 cięły rzuciły spory Ministerstwa Kultury z Towarzystwem im. Fryderyka Chopina o finansowanie oraz moderację Chopinowskiego dziedzictwa (s. 317). Wydawać się może, że wraz z końcem Polski Ludowej Konkurs został „odpolityczniony”, tymczasem autor zwraca uwagę na stałe zainteresowanie władz kwestią tego wyjątkowego

²⁵ Autor zdaje się proponować ją w kontekście postaci Wojciecha Świątły i jego rezygnacji z udziału w III etapie Konkursu w 1990 r.

wydarzenia oraz jego narracji, znacznie jednak trudniejsze do uchwycenia i mniej jednoznaczne niż przed trzydziestu laty. Próbowano „zmodernizować” postać kompozytora, umieszczając go podczas XVI edycji we współczesnej ikonosferze globalnych marek (s. 357). Dzięki kolejnym przełomom technologicznym i komunikacyjnym²⁶, jak również dzięki stabilizującej się sytuacji gospodarczej i politycznej Polski, Konkurs wkraczał na arenę globalną, co spotkało się ze społeczną „reakcją zwrotną” w postaci dyskursywnego wzmocnienia „wątku narodowego” (stąd trafny tytuł rozdziału traktującego o XVI Konkursie – *Między postępek a resentmentem*). Marcin Bogucki powiązał również zwiększenie społecznego zasięgu wydarzenia z zagrożeniami, takimi jak stale zwiększająca się presja wywierana na uczestnikach i jurorach czy obraźliwe komentarze w Internecie²⁷. Niekwestionowanym symbolem XV Konkursu, nietypowego przez wzgląd na „odwróconą gradację emocjonalną publiczności i krytyków” (s. 335), stał się Rafał Blechacz, „ćwiczący w bloku trzy piętra nad sklepem mięsnym” chłopak z Nakła, który dzięki połączeniu skromności i maestrii technicznej urósł do rangi „bohatera narodowego” (s. 343, 350). Przegląd historii warszawskiego Konkursu wieńczy opis XVII edycji (2015), którą określano jako najlepszą od czasów narodzin wydarzenia²⁸.

Frapujące jest spojrzenie na Konkurs i wątek jego „egzotyzacji” za sprawą udziału w nim nieeuropejskich uczestników, szczególnie Azjatów, przez pryzmat też Samuela Huntingtona²⁹, który przedstawiał świat zachodni jako „obłążoną twierdzę, do której próbują się dostać obcy” (s. 331). Dostrzeżenie wagi tego problemu stanowi walor całej publikacji. Azjatom od początku dziejów warszawskiego turnieju pianistycznego zarzucano przede wszystkim „niezrozumienie duszy Chopina” i „mamienie jurorów” (s. 270). Tymczasem dzięki przewadze technologicznej i finansowej,

znakomitej organizacji pracy, perfekcyjnemu zapleczu logistycznemu, a także niektórym cechom etosowym³⁰, pianiści z Dalekiego Wschodu obalili „stereotyp kopisty” (s. 409), przeistaczając się w dyskursie z „egzotycznych maskotek” w chopinowskich hegemonów. To bardzo interesujący proces, który z pewnością zasługuje na dalszą analizę.

Podsumowanie (s. 411) podzielił Paweł Majewski na dwie części: problemową i historyczną. W ramach pierwszej przedstawił symboliczne napięcia cechujące dyskurs o Konkursie, zaliczając do nich kwestię „polskości / światowości muzyki i osoby Chopina” (pkt 1) oraz ingerencje pola władzy w świat sztuki (pkt 4). Wątki dychotomii *intentio auctoris* oraz *intentio lectoris* (pkt 2) oraz napięcia między „ideałem czystości intencji artystycznych uczestników Konkursu a rozgrywkami statusowymi” (pkt 5) poddałem krytyce we wcześniejszej części recenzji. W ostatniej konkluzji autor wskazał natomiast, że „od pierwszych Konkursów wyodrębniły się cztery rodzaje debaty na temat Konkursów: osobne głosy formułowali jurorzy, krytycy, sprawozdawcy oraz publiczność”. Nie jest do końca jasne, czym miałyby różnić się debata krytyczna od sprawozdawczej, ponadto publiczność przemawiała najczęściej właśnie ustami krytyków. Więcej zastrzeżeń budzi natomiast „historyczna” część zakończenia. Faktem jest, że w latach trzydziestych „Konkurs był imprezą wzbudzającą powszechne zainteresowanie i poruszenie, na ogół pozytywne” (s. 413), jednak zależy to od tego, jak zdefiniujemy „powszechność”. Nie budzi również wątpliwości *résumé* lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych³¹. Trudno jednak za satysfakcjonujące uznać lakoniczne podsumowanie ostatnich trzydziestu lat Konkursu (kryzys i odnalezienie miejsca w nowej „formie cyfrowej”), natomiast akapit reasumujący bodaj najciekawsze edycje Konkursu (1970, 1975 i 1980 i 1985) prawdopodobnie nie przeszedł redakcji³².

²⁶ Należy zgodzić się z autorem, który eksponuje olbrzymi wpływ Internetu na fenomen Konkursu. Podczas ostatniej edycji, przeprowadzonej w 2015 r, Konkurs wkroczył na takie portale, jak Instagram, Facebook czy Pudelek.

²⁷ Co uwidoczniło się szczególnie w przypadku Yuliany Awdiejewej (s. 381).

²⁸ Nie tylko pod względem dostępności i liczby laureatów w jury, lecz także pod względem liczby zgłoszeń (455 osób z 45 krajów) oraz całokształtu organizacji wydarzenia (s. 397).

²⁹ Por. S.P. Huntington, *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. H. Jankowska, Warszawa 1997.

³⁰ Notabene zbieżnych w dużej mierze z tym, co Max Weber określiłby jako element „etosu protestanckiego”.

³¹ „Konkurs jest elementem politycznych gier władzy ludowej mających na celu ustanowienie «polskości» na bazie między innymi tradycji chopinowskiej” (s. 413).

³² „Konkurs staje się stawką w grze o nadanie Chopinowi statusu twórcy «patriotyczno-ludowego», zarazem zaś powraca w nim zdolność ekscytowania publiczności, o ile na kolejnych edycjach dochodzi do objawienia się wykonawcy idola” (s. 413).

Tak to już w igrzyskach bywa, że jedne występy uznać można za znakomite, inne – za nieco gorsze. Z podobnym zjawiskiem mamy do czynienia także w przypadku *Chopinowskiego Igrzyska*. Niedostatki związane z bazą źródłową i metodologią, jak również momenty zagubienia autorów w hermetycznym świecie pianistycznym nie zmieniają faktu, że synteza porządkująca wybrane aspekty kulturowe, społeczne i antropologiczne Konkursu Chopinowskiego była bardzo potrzebna, a jej autorzy zrealizowali sporą część zadeklarowanych we wstępie zadań. Okazuje się jednak, że na pozór głęboko spenetrowana przez krytyków i badaczy historia warszawskiego Konkursu wciąż kryje wiele tajemnic, które być może zostaną odkryte przy okazji kolejnej jego – przełożonej na 2021 r. edycji.

BIBLIOGRAFIA

- Arendt Ada, Bogucki Marcin, Majewski Paweł, Sobczak Kornelia, *Chopinowskie Igrzysko: Historia Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina 1927–2015*, red. Paweł Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020.
- Bourdieu Pierre, *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. Andrzej Zawadzki, Universitas, Kraków 2001.
- Dybowski Stanisław, *Laureaci Konkursów Chopinowskich w Warszawie*, Selene, Warszawa 2005.
- Eigeldinger Jean-Jacques, *Chopin et Pleyel*, Fayard, Paris 2010.
- Gennep Arnold van, *Obrzędy przejścia*, przeł. Beata Biało, PIW, Warszawa 2006.
- Goffmann Ervin, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, przeł. Paweł Śpiewak, Wydawnictwo KR, Warszawa 2008.
- Hamilton Kenneth, *After the Golden Age: Romantic Pianism and Modern Performance*, Oxford University Press, Oxford 2008.
- Hildebrand Dieter, *Pianoforte: A Social History*, George Braziller, London 1989.
- Huntington Samuel P., *Zderzenie cywilizacji i nowy kształt ładu światowego*, przeł. Hanna Jankowska, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Warszawa 1997.
- Ingarden Roman, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, PWM, Kraków 1973.
- Kronika Międzynarodowych Konkursów Pianistycznych im. Fryderyka Chopina 1927–1995, red. Irena Jarosz, Barbara Niewiarowska i in., Romega, Gdańsk–Warszawa 2000.
- Międzynarodowe Konkursy Pianistyczne imienia Fryderyka Chopina w Warszawie 1927–1970, red. Jan Prosnak, Towarzystwo Imienia Fryderyka Chopina, Warszawa 1970.
- Mycielski Zygmunt, *W czasie konkursu chopinowskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1960 nr 11.
- Nineteenth-Century Piano Music*, red. R. Larry Todd, Routledge, London 1990.
- Opowieści Jerzego Waldorffa. Wielka gra*, rozm. przepr. M. Ku-bik, „Express Wieczorny” 29 IX–1 X 1990 nr 189.
- Rytuał, dramat, święto, spektakl. Wstęp do teorii widowiska kulturowego*, przeł. Katarzyna Przyłuska-Urbanowicz, red. John MacAloon, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.
- Wagner Izabela, *Producing Excellence: The Making of Virtuosos*, Rutgers University Press, New Jersey 2015.
- Wysocki Stefan, *Wokół Konkursów Chopinowskich*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1986.

SUMMARY

Michał Bruliński

In the Face of the Social and Cultural Phenomenon of the *Chopin Games*

The article is a review of the book *The Chopin Games* on the history of the Fryderyk Chopin International Piano Competition 1927–2010. In the author's opinion, the synthesis organizing selected cultural, social and anthropological aspects of the Chopin Competition was very useful, and its authors completed a large part of the tasks declared in the introduction to the work.

Keywords

Fryderyk Chopin, piano competitions, The International Chopin Piano Competition, piano, sociology of music, anthropology of music