

*Jan Gątecki*

## **Jascha Horenstein – Abschied**

Artystyczna droga rosyjskiego kapelmistrza Jaschy Horensteina nie miałyby w sobie nic mitologicznego, jeśli pominąć w niej dramat odślanający ludzką samotność w obliczu Holocaustu. Jeśli przyjmiemy zasadę, że człowiek schodzi z tego świata w przeświadczeniu niespełnienia, to Jascha Horenstein poprzez stawiane przez całe swoje życie pytanie o sens moralny epoki, uosabiał postać odchodzącą w profetycznym smutku. W opinii współczesnych posiadał status muzyka „wolnego”, idącego własną drogą za wewnętrznym impulsem wznosząc się ponad partykularność. Kontrowersje, jakie powstawały wokół Jego osoby, wynikały w dużej mierze z pewnego stanu bezradności artysty, wątpienia we wszystko, co zwykle mieć pewną stałą wartość. Niezależność Jaschy Horensteina wobec panującej sztywnej konwencji i obowiązującym formom starego Wiednia spotykało się z ogólnym niezrozumieniem, lekceważeniem a nawet opozycją artystycznego forum. Pełen „staromodnej elokwencji”, dla którego muza stała się utopią i szaleństwem, stworzył własną kulturę duchową, uzyskując jako indywiduum pewien rodzaj własności, pewien rodzaj sztuki bez wątpienia niezależnej porwanej nieodpartą mocą wybitnej osobowości, dalekiej od peryferyjnego myślenia. Z drugiej zaś strony za sprawą artysty dotykamy reifikacji będącej czynnikiem społecznej dynamiki, która otwiera wrota nowej rzeczywistości. Jak wiadomo losy sztuki zależą w dużej mierze od losów ludzkiego ducha, gdzie współczesność zachowuje więź z przeszłością. Dlatego dla lepszego zrozumienia istoty sztuki Jaschy Horensteina, a później jej alienacji, należy cofnąć się wstecz dotykając autologii życia codziennego muzyka.

Jascha Horenstein przyszedł na świat w Kijowie w 1898 roku. Dorastał w atmosferze kultu zachodu – Wiednia, który był tchnieniem i kolebką myśli artystycznej starej Europy. Edukacja muzyczna to droga pełna wyrzeczeń to znów lenistwo wsparte na łokciu, dekolty dam i marzenia o sławie w rytmie melodyjnego i niespokojnego społeczeństwa Wiednia. Po równouprawnieniu (w 1868 roku) w monarchii austrowęgierskiej społeczności żydowskiej, przybyłej na skutek licznych prześladowań z odległych zakątków Europy – Rosji, Polski, Rumunii, zostały stworzone podstawy prawne umożliwiające im całkowitą asymilację<sup>1</sup>. Rozwój

---

<sup>1</sup> B. Dalinger, *Początki teatru żydowskiego w Wiedniu*, Łódź 1998, s. 341.

nowego społeczeństwa żydowskiego przechodził drogę „...od emancypacji do asymilacji, co często wiodło do utraty tożsamości żydowskiej i przyjęcia chrztu”<sup>2</sup>.

Jedyną z podstaw obrony wobec zajadłych antysemitycznych ataków była „... postawa pasywna, powściągliwe zachowanie, ignorowanie wrogości, przemilczanie antysemityzmu, skromność, ostrożność, dobre zachowanie, auto-cenzura i permanentne, intensywne samodoskonalenie”<sup>3</sup>.

W tych warunkach zgodność życia ze sztuką stawała się szalenie trudna i problematyczna uniemożliwiając proces „jawienia się” , swobodnego poruszania czyniąc byt niepewnym i niespokojnym. Daleki byłbym jednak od przeprowadzania analogii odwołując się do wizji schopenhauerowskich bohaterów umierających w imię poznania, „oczyszczenia przez cierpienie”, gdzie ból i ogrom nieszczęść jakie spadają na człowieka, stanowią podniecie życia i niewinną klęskę. Czas, w którym przyszło żyć i tworzyć artyście, w pełni go formułuje i wyodrębnia. Kontakt z Josephem Marxem, Franzem Schrekerem, a w szczególności z Adolphem Buschem, dla którego wiara we wszechmoc dzieł klasyków uczyniła go w opinii młodych adeptów wiolinistyki - „kaznodzieją akademickim” przybliżyła Jaschy Horensteinowi podstawy jedności i piękna w muzyce. Okres ten stał się dla artysty momentem najgłębszych dociekań i przedmiotem przemienienia. Obcowanie z dokonaniem na podium dyrygentem Artura Nikischa, Felixa Weingertnera, Oskara Frieda wzmagало poczucie wolności i stanowiło preludium do stawienia czoła przyszłości z odwagą cechującą prawdziwe powołanie. Rok 1922 stanowił dla Jaschy Horensteina pierwszą poważną publiczną odsłonę możliwości jako kapelmistrza; prowadził z Wiedeńskimi Symfonicznymi *I Symfonię* „Tytan” Gustawa Mahlera, otrzymując ocenę bardzo wysoką od lokalnej krytyki. W kilka lat później po jednym z berlińskich koncertów zwraca uwagę Wilhelma Furtwänglera, który zaprotegował artystę na stanowisko dyrektora muzycznego Opery w Düsseldorfie. Na skutek pewnych konfuzji wartości oraz ideologizacji życia muzycznego Niemiec, Jascha Horenstein w 1933 roku zrzeka się stanowiska dyrektora opery. Złożoność i mrok tamtych dni objawiają nam współczesnym czytelnikom *Dzienniki 1933-1945* Victora Klemperera. „...Ciagle takie same rozmowy, taka sama rozpacz, takie same rozterki. Że zbliża się katastrofa, że to już nie potrwa długo, że nie ma żadnego ratunku, że wciąż takie samo uczucie obrzydzenia. Ewa jest zupełnie wykończona nerwowo. Napawająca wstrętem polityka i jej nieszczęsny wpływ na nasze możliwości kredytowe połączyły się dla niej w jedno. Każdego ranka gwałtowny płacz, nie ma dnia bez załamania nerwowego. Jestem już niemal otepiały od całego tego nieszczęścia. Nie wybiegam myślami poza dzisiejszy dzień. Pruski minister oświaty zarządził, że uczniowie, którzy nie otrzymali promocji do następnej klasy, ale należą do organizacji hitlerowskich, w miarę możliwości – wspaniałomyślna decyzja kolektywu klasowego ! – mogą promocję otrzymać. – Plakat w akademiku

---

<sup>2</sup> R. Burstyn, *Die "Schiffschul" – Geschichte Hintergrunde*, w: „Heilige Gemeinde Wien“ – Judentum in Wien, Wien 1988, s. 45.

<sup>3</sup> A. Gaisbauer, *Davidstern und Doppeladler. Zionismus und Jüdischer Nationalismus in Österreich 1882-1918*, Wiedeń 1988, s.20.

(podobne we wszystkich uniwersytetach): "Jeśli Żyd pisze po niemiecku, to kłamie". Wolno mu pisać jedynie po hebrajsku. Żydowskie książki napisane po niemiecku muszą być oznakowane jako 'tłumaczenia' 25 kwietnia 1933."<sup>4</sup> Dotykamy zatem obyczajności i pewien stopień rozwoju moralnego elit społecznych Niemiec, które konieczność zbrodni składają na karb powinności w imię 'szlachetnych narodowych idei samooczyszczenia'.

Dochodzi zatem do ogólnoludzkiej zdrady, która rodzi u jednych stan kłamstwa i brak poczucia winy, u drugich stan bezradności, pogodzenia. Interpretacja bytu w świetle rodzącego się społecznego dramatu stanowi dla Jaschy Horensteina możliwość zatrzymania się na progu „nowej sztuki” jako piękna wyrosłego na drodze empirycznego doznania. „W nocy przy świetle księżyca podczas spaceru przez las mężczyzna przebacza zdradę kobiecie, którą kocha”<sup>5</sup>. Ocieramy się treść tekstu poematu Richarda Dehmela i muzykę Arnolda Schönberga stanowiącą tło historii dwojga bohaterów *Rozświetlonej nocy*. Poprzez słowo muzyka staje się faktem. O randze dzieła decyduje w dużym stopniu wrażliwość stojącego na podium dyrygenta. Stosunek artysty do przedmiotu – muzyki staje się intencjonalny. Treść poematu dotyka idei przewartościowania tego co stałe i trwałe. Porusza kwestię ludzkiej chwiejności, rozprężenia siły „silnego” na rzecz jednostki „słabszej”. *Rozświetlona noc* w ujęciu Jaschy Horensteina ma charakter szalenie aluzyjny. Dotyka studium ducha człowieka z całym bogactwem dramatu świata, który rodzi klęskę i ją dopełnia. Dimitri Mitropoulos, który przez całe swoje artystyczne życie medytował nad środkami i celem sztuki w muzyce, w aurze nocy szukał uduchowienia i przemiany wolnej od ziemskich więzów.<sup>6</sup> U Jaschy Horensteina myślenie filozoficzne, dociekanie źródeł prawdy staje się ogólną praktyką nadającą tekstowi partytury nieprzepartą moc rodzącą najwyższą realność.<sup>7</sup> Siła tego nagrania leży w uświadomieniu sobie roli i znaczenia przyrody, która staje się „medium” myślenia tylko po to, by spotęgować kontrast między tym co piękne i tkliwe, a tym co pospolite i w skutkach tragiczne. Skala kontrastu w tej interpretacji jest przeogromna. Dyrygent stawia wyraźny nacisk na tragiczność wspólnoty ducha, która nie może się dopełnić. Człowiek podlega głębokiemu studium w szerokim pojęciu zdrady przy „światle księżyca”, gdzie aura nocy posiada estetyczne usprawiedliwienie podobnie jak podczas *Reichskristallnacht* z 9 na 10 listopada 1938 roku. Sytuacja polityczna Niemiec przysparza artyście duchowej udręki i wielu godzin śmiertelnego smutku uświadamiając sobie znaczenie własnej nicości i opuszczenia.

Emigracja i okres amerykański to czas „bankructwa duchowego” w życiu Jaschy Horensteina i moment uświadomienia sobie, że sztuka tu na obczyźnie nie ma nic wspólnego z realiami życia. Dochodzi do paradoksu, że tak naprawdę nie radość, lecz smutek i cierpienie są dla artysty rzeczywiste, stanowiąc kolejny etap w

<sup>4</sup> V. Klemperer, *Dzienniki 1933-1945*, Kraków 1999, s.15.

<sup>5</sup> Teresa Chylińska, Stanisław Haraschin, Bogusław Schäffer. *Przewodnik koncertowy*, Kraków 1991, s. 825.

<sup>6</sup> A. Schönberg, *Verklarte Nacht*, Music and Arts Programs of America, Dimitri Mitropoulos.

<sup>7</sup> A. Schönberg, *Verklarte Nacht*, VOX CDX2 5529 Jascha Horenstein.

cyklicznym trybie przemian. Podobnie jak Otto Klemperer, uzmysławia sobie, że to co uformowało i wyodrębniło go jako człowieka, zostało w kraju przodków i pomordowanych bliskich. Mieszanina wspomnień staje się egzystencjonalnym konkretem. Instynktownie wraca do Europy do lat wspomnień poszukując w pracy najobszerniejszego określenia. Jednak los nie szczędzi problemów swoim wybrańcom. Zaczyna grawitować w kierunku posunięć najogólniej mówiąc przeciw rozsądkowi. Sytuacja artysty zaczyna przypominać dramat ibsenowskiego Peer Gynta, który pragnął zgłębić wielką tajemnicę świata. Jak się okazuje „...ludzie muszą istnieć materialnie i psychicznie w społeczeństwie, które podąża ustaloną drogą...”<sup>8</sup> „Ten kto zbacza z ustalonego przez przeciętność szlaku, może łatwo stać się w oczach ludzi fantastą – Peer Gyntem”<sup>9</sup> „...Peer Gynta nikt nie rozumie. Wyśmiewają go, gdy jest bezbronny, próbują zniszczyć, gdy jest silny. Kiedy nie udaje mu się pojąć bezkresu, w nurcie którego błądzą jego myśli i czyny, niszczy samego siebie”<sup>10</sup>

Z końcem lat 40-tych i początkiem lat 50-tych dochodzi w Austrii i Niemczech do wielkich realizacji płytowych z udziałem Jaschy Horensteina wyboru dzieł Beethovena, Haydna, Mozarta, Brahmsa, Brucknera, Wagnera, Mahlera, Schönberga, Strawińskiego, Prokofiewa, Szostakowicza dla amerykańskiej wytwórni fonograficznej VOX. Są to dzisiaj kreacje owiane nimbem tajemnicy, które przy pierwszym słuchaniu olśniewają swoją sugestywnością. Realizowane w sensie zapisu dźwięku „na masce” w pełnym zbliżeniu, unaoczniają w pełni kulisy wielkiej sztuki i anatomii dźwięku. Współpracując z VOX uczynił ze swoich artystycznych wizji program sztuki ponadczasowej, który runął w momencie „wielkiej kłótni” artysty z wytwórnią odmawiając w jej rezultacie zgody na publikację nagrań. Realizacje płytowe z tego okresu powstałe w nurcie duchowych przemian artysty, zostały nasycone doświadczeniem świata. Materiał ten stanowi wzorzec myśli doznanej kolorystyką, gdzie muzyka pod gestem dłoni i palców nigdy nie zmartwychwstaje, lecz odradza się na nowo z całym urokiem nowego życia. Chodzi o to, by umiejętność prowadzenia orkiestry nie była rezultatem żmudnych spekulacji. Ludzi trzeba porwać talentem własnej wyobraźni, która jest jak akt łaski nie wszystkim dany. Takimi magami byli Oskar Fried, Bruno Walter, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Fritz Reiner, George Szell, William Steinberg wznosząc dyrygenturę na wyższy pułap sztuki, stając się niedoścignymi mistrzami muzycznej metamorfozy.

Jascha Horenstein bez wątplenia stworzył za życia swój własny epos wyprowadzając sztukę do poetyckiego oglądu wziętą niczym z duchowej siły Parsifala. Ostatnie słowa, jakie wypowiedział do najbliższych brzmiały: „To takie smutne żegnać się z tym światem, wiedząc, że więcej nigdy nie usłyszysz się *Pieśni o Ziemi*.”

---

<sup>8</sup> W. Reich, *The Function Of The Orgasm*, Warszawa 2001, Jacek Santorski&CO Wyd. s. 46.

<sup>9</sup> Tamże.

<sup>10</sup> Tamże.