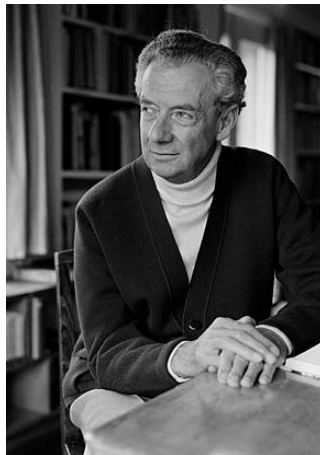


Benjamin Britten



Tło Historyczne

Studia nad historią muzyki angielskiej – czy też w ogóle brytyjskiej – są zajęciem nader kłopotliwym, gdyż po analizie dostępnej literatury naukowej, jawi się smutna konkluzja. Oto bowiem, mamy do czynienia z prawdziwym imperium, potęgą świata gospodarczego, królestwem kolonialnym, a jednocześnie krajem, którego wartość świata muzyki wyznacza aż do początków XX wieku twórczość Henry’ego Purcella - kompozytora zmarłego w roku 1695! Znamienną tego zjawiska podsyca ironia faktu, iż twórca angielskiej opery narodowej działał w okresie najsilniejszych wpływów Purytanów.

Jeden z najwybitniejszych przedstawicieli tego okresu William Lawes, mimo, że *„...cała ta muzyka jest owocem wyjątkowego talentu, do której trudno jest przyrównać cokolwiek innego;... a jej oddziaływanie sięga w głąb słuchacza, poruszając jego serce i świadomość”*¹ to jednak jego *Choice Psalmes* oraz *Psalterium Carolinum* Johna Wilsona determinują charakter muzyki angielskiej siedemnastego stulecia.² Purytańska psalmodia pozbawiona akompaniamentu oraz jednostajność literatury stricte religijnej tym silniej podkreślają geniusz twórcy *„Dydony i Eneasza”*. Wprawdzie kompozycjom Händla z XVIII wieku – często odnoszącym się do spuścizny Purcella - nie można w żadnym razie odmówić ich *angielskości*, ale ktoś kiedyś słusznie zapytał, jaka byłaby angielska muzyka Händla, gdyby ten nie nauczył się muzyki w Niemczech?

¹ Nigel Rushbrook; William Lawes - *An Appreciation* / www.canterburygreenman.fsnet.co.uk

² Encyklopedia Muzyki, red. Andrzej Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, 1995 r.

Czasy wiktoriańskie nie sprzyjały żadnemu rodzajowi sztuki. Surowe zasady moralności hamują niemal każdy wybitny umysł twórczy XIX wieku; wieku, kiedy w Niemczech, Francji czy Rosji powstają jedne z najwybitniejszych dzieł w nowożytnej historii muzyki, ale historycy sztuki słusznie zauważają, iż literatura brytyjska rozwija się we wspomnianym czasie doskonale. C. Dickens, C. Brontë, A. C. Doyle czy G. B. Shaw to nazwiska pisarzy, których owoce literatury zestawia się ze zdobyczami techniki G. Stephensona i J. Watta. Jest, więc coś symptomatycznego w stwierdzeniu, że przez okres dwóch stuleci od śmierci H. Purcella, nie wydała Anglia na świat talentu muzycznego na miarę R. Schumanna, F. Liszta, P. Czajkowskiego, czy H. Berlioza.

Okres zmniejszenia wpływów purytańskich widać nieznacznie na gruncie sztuki amatorskiej, która wyraża się muzykowaniem w specjalnie do tego celu tworzonych klubach. Z czasem miejsca tego typu stały się niejako dumą narodową Anglików, pieczołowicie pielęgnowaną przez całe pokolenia emigrantów, wyjeżdżających za ocean, tworzących tym samym fundamenty dzisiejszej muzyki amerykańskiej. Pieśni *glee*, bo o nich mowa - były jednak z założenia kompozycjami wykonywanymi *á cappella* i z tego też powodu nie mogły znacząco wpłynąć na inne formy muzyki.

Druga połowa XIX wieku, to już okres, kiedy wzajemne przenikanie się stylów w muzyce zaczyna nabierać tempa. Anglia zdaje się po raz pierwszy od niepamiętnych czasów doganiać resztę Europy, za sprawą kilku wyróżniających się kompozytorów. Działają, więc równolegle u progu nowego stulecia trzy fronty muzycznej działalności na wyspach: anglo - niemiecki, kosmopolityczny oraz narodowy. Jest to zestawienie relatywnie swobodne, gdyż trudno nie znaleźć w każdym z nich wzajemnych wpływów i uwarunkowań, jednak wyznacza ono bardzo konkretne kierunki sztuki muzycznej, jakimi podążali młodzi kompozytorzy brytyjscy.

Spośród twórców pierwszej grupy warto wymienić Huberta Parry'ego, który swoją działalnością zyskał sobie miano najwybitniejszego kompozytora angielskiego po H. Purcell'u. Prawdziwą sławę zyskał sobie, przenosząc amatorskie tradycje wokalne – instrumentalne z początków XIX wieku, na grunt muzyki profesjonalnej. Zwłaszcza dzieła późniejszego okresu twórczości kompozytora zdobyły uznanie współczesnych mu krytyków, którzy docenili zabiegi H. Parry'ego zadające kłam

rozpowszechnianemu przez lata twierdzeniu, iż charakterystyka języka angielskiego nie sprzyja utworom wokalnym.

Hubert Parry pozostawał, jednak cały czas pod silnym wpływem „...wzorców retorycznych, wyznaczonych przez solidną niemiecką klasykę...” co w sporadycznych głosach krytyki piętnowali niektórzy, bardziej radykalni teoretycy.³ Nie zdobyli się jednak, na podobne zarzuty w przypadku innego kompozytora reprezentującego wyraźne wpływy dziewiętnastowiecznej myśli niemieckiej – sir Edwarda Elgara.

W wieku lat pięćdziesięciu E. Elgar cieszył się takim uznaniem wśród środowiska kompozytorskiego, jakie wielu twórców o podobnym jemu talencie osiągnęło dopiero w dziesięciolecia po swojej śmierci. E. Elgar w sobie tylko znany sposób potrafił łączyć sentymentalizm i wylewność niemieckiego romantyzmu z dystansem i samokontrolą – cechami znamionującymi iście brytyjski sposób bycia. Zarówno H. Parry, jak i E. Elgar otrzymali w dowód swoich zasług tytuły szlacheckie, co wraz z licznymi nagrodami środowiska akademickiego zapowiadało z nadejściem epoki edwardiańskiej, lepsze czasy dla środowisk twórczych.

Kolejnym kierunkiem rozwoju muzyki angielskiej był – swoiście odosobniony – kosmopolityzm Fredericka Deliusa. Można łatwo dostrzec pewne analogie do linii Parry – Stanford – Elgar, gdyż podobnie, jak tam mamy do czynienia z silnym oddziaływaniem muzyki kontynentu. O ile jednak, w przypadku twórczości wyżej wymienionych kompozytorów można mówić o wpływach niemieckich, jako świadomym stosowaniu konkretnych reguł i założeń warsztatu kompozytorskiego, to u F. Deliusa jest to wyraz przesadnie uzmysłowionej natury jego osobowości. W pewnym sensie, można założyć, że jego niemiecko - holenderskie pochodzenie nie do końca wiązało go z kulturą brytyjską.

Ostatnim ważnym nurtem rozwoju muzyki angielskiej był styl narodowy reprezentowany przez Ralpa Vaughana Williamsa i Gustava Holsta. W okresie międzywojennym dołączyli do nich również Frank Bridge i John Ireland. Pierwszy okres twórczości R. V. Williamsa pozostaje pod wyraźnym wpływem najwybitniejszych kompozytorów poszczególnych szkół narodowych. Estetyka wielu kompozycji najbliższa jest impresjonizmowi francuskiemu, choć już wtedy dały się zauważyć starania, jak najściślej zbliżenia do muzyki stricte angielskiej.

³ Andrzej Tucholski; Benjamin Britten - *Twórca, dzieło, epoka*, Musica Iagellonica, Kraków 1994, s.13.

Charakterystyczne jest częstsze nawiązywania zarówno do angielskiej muzyki minionych epok, jak i do folkloru ludowego. G. Holst natomiast, swoje zainteresowanie muzyką narodową zawdzięczał przede wszystkim pracy pedagogicznej – było to między innymi w *Morley College*, gdzie przygotował, wraz z uczniami tejże szkoły pierwsze od 1697 roku wykonanie *The Fairy Queen* - H. Purcella. Nie bez znaczenia pozostawał fakt, iż w czasach najsilniejszych wpływów niemieckiego neoromantyzmu G. Holst zaczynał jako instrumentalista. Karierę pianisty uniemożliwiły wprawdzie poważne problemy z neuralgią prawej ręki, lecz jako puzonista radził sobie nieźle przez kilkanaście lat. Już w roku 1907 ukończona zostaje *A Somerset Rhapsody*, której prawie cały materiał oparty jest na tradycyjnych tematach angielskich. Dopiero nadmiar pracy pedagogicznej zmusił go do rezygnacji z pracy w orkiestrze, co zaowocowało również większym zainteresowaniem sztuką kompozycji.

Nowa generacja młodych kompozytorów angielskich nie miała łatwego zadania. Ogrom tragedii, jakie przyniosła Wielka Wojna (I Wojna Światowa) dokonał przewartościowania całej ówczesnej estetyki. Muzyka angielska wprawdzie zaczęła się odradzać już po roku 1880, lecz nie zaistniałaby w oderwaniu od zdobyczy niemieckich, czy francuskich. Omówione powyżej poszczególne nurty rozwoju dwudziestowiecznej muzyki brytyjskiej często ścierały się wzajemnie, zarzucając sobie odpowiednio albo ksenofobię narodowej histerii albo konserwatyzm uzależnienia od retoryki, zniechęconych już przecież Niemców. Naprzeciw siebie stały poglądy skrajnie odmienne, gdyż nie sposób było uniknąć konfrontacji pacyfizmu – niezależnie, czy był wyrazem wartości wyższych reprezentowanych przez muzykę, jako formę sztuki, czy też jako przejaw konkretnej postawy politycznej – z narodowym obowiązkiem służenia ojczyźnie w stanie wojny. Fakty historyczne potwierdzają niezbicie, jak dalece wydarzenia polityczno – społeczne wpływały wówczas na estetykę muzyki i sztuki w ogóle.

Wspomniany już Ralph Vaughan Williams – propagator nurtu narodowego w angielskich kręgach kompozytorskich, przekroczywszy czterdziesty rok życia wyruszał na Wielką Wojnę. Mimo, że jego wiek, wykształcenie i pozycja społeczna umożliwiały mu przyjęcie go od razu do *Zastępczego Korpusu Oficerskiego*, tudzież uniknięcia

służby wojskowej w ogóle, zgłasza się R. V. Williams na ochotnika do *Królewskiego Korpusu Medycznego*, służąc kilka miesięcy jako sanitariusz, zanim przeniesiono go do garnizonu artylerii. W przededniu wybuchu Drugiej Wojny Światowej ożywiona działalność społeczna R. V. Williamsa na rzecz uchodźców z nazistowskiego reżimu powoduje, że wykonywanie jego dzieł zostaje w Niemczech oficjalnie zakazane.

Gustav Holst – kontynuator konwencji estetycznych zaproponowanych przez R. V. Williamsa ze swojego szwedzko – rosyjskiego pochodzenia odziedziczył tylko imię. Duchem czuł się stuprocentowym Brytyjczykiem i mimo, że jego stan zdrowia uniemożliwiał regularną służbę, organizował nad Bosforem zajęcia muzyczne dla zdemobilizowanych członków korpusów ekspedycyjnych, wypełniając w ten sposób obowiązek wobec ojczyzny na zapleczu zmagających wojennych. Entuzjazm, z jakim większość społeczeństwa oddawała się w ręce Królewskiej Armii nie był jednak, podzielany przez wszystkich Brytyjczyków, lecz na tle narodowej euforii, której zadaniem była obrona nienaruszalności *Imperium*, coraz ostrożniej i rzadziej dochodziły do głosu pacyfistyczne przekonania sporej grupy londyńskich intelektualistów. Z oczywistych względów wielu z nich związanych było z muzyką, literaturą bądź sztukami pięknymi, tym bardziej, iż w opinii fachowców *Wielka Wojna* miała się już nigdy nie powtórzyć.

Lata dwudzieste odetchnęły wprawdzie od zmagających czysto militarnych, lecz ekonomia i gospodarka zgotowała wielu ludziom dramaty porównywalne do tych z wojennych okopów. Kiedy więc młody Benjamin Britten wkracza w dorosłe życie obiecującego kompozytora, wydarzenia polityczne w Europie zdają się na powrót dyktować warunki wszelkiej aktywności społecznej.

B. Britten był zdeklarowanym pacyfistą i zarówno w trakcie, jak i po II Wojnie Światowej spotykał się z głosami krytyki na temat swojej postawy, wobec obowiązku dla ojczyzny. Jego poglądy były jak najbardziej świadome i nie wynikały z ignorancji kompozytora dla najważniejszych zagadnień życia społecznego, gdyż żywo interesował się polityką samą w sobie. Mając stały kontakt z przedstawicielami wszelkich sztuk, siłą rzeczy zdany był na wymianę poglądów wybitnych bądź, co bądź intelektualistów. Poglądy B. Brittena były jednak znacznie bliższe jego wrażliwej naturze, która znalazła ujście w związku z wybitnym tenorem Peterem Pearsem.

Współpraca twórcza obu artystów była nader bogata; tworząc niejednokrotnie okazję do wyraźnego podkreślenia postawy obu panów wobec wojny. Britten z Pearsem po powrocie ze Stanów Zjednoczonych jeszcze w roku 1942 odbyli tournée koncertowe, którego ważnym elementem były liczne występy w szpitalach wojskowych. Jeszcze długo po wojnie poglądy pacyfistyczne B. Brittena były na ustach ludzi gardzących podobną postawą wobec społeczeństwa, ojczyzny, a nawet świata. W odpowiedzi na to, aż siedemnaście lat po zakończeniu wojny powstaje prawdziwy manifest poglądów B. Brittena na sprawy związane z postrzeganiem pewnych sfer życia społeczno – politycznego.

War Requiem całą swoją konstrukcją wyraża zapewne wszystkie myśli nie tylko B. Brittena, ale i P. Pearsa, którego wpływ na kompozytora pozostał niezmienny. Utwór, który powstał na uroczystość konsekracji katedry w Coventry, łączy w sobie tradycyjny tekst mszy żałobnej z wojennymi wierszami Wilfreda Owena. Pacyfizm Benjamin Brittena jest tym wyraźniej znaczący, iż W. Owen uznany przez literaturoznawców brytyjskich za najwybitniejszego poetę pierwszej dekady dwudziestego wieku, traci życie na pięć dni przed zakończeniem wojny 1918 roku.

Wydarzenia polityczne, z całą pewnością musiały mieć wpływ na twórczość B. Brittena. Z jednej strony, żył wśród ludzi wspominających Wielką Wojnę i kryzys ekonomiczny przełomu lat dwudziestych, z drugiej – był naocznym świadkiem tragedii nazistowskiego piekła. Widok zaciemnionych angielskich miast po powrocie z Ameryki i zniszczenia spowodowane bombardowaniami, a także powojenna trasa koncertowa po wyzwolonych w Niemczech obozach koncentracyjnych odbiła trwałe piętno na psychice kompozytora. Nie można jednak powiedzieć, że elementy te zaważyły na całokształcie utworów, tworzonych przez Brittena. Jeśli wymowa powyższych wydarzeń wpłynęła na jakąś część tworzonego przez niego obrazu dźwiękowego, to była to jedna z wielu inspiracji, na które podatny był - wyjątkowo przecież - uwrażliwiony człowiek sztuki. W tym sensie można śmiało stwierdzić, że duża ilość dzieł powstałych zarówno w dekadzie międzywojennej, jak i po roku 1945, była inspirowana wieloma innymi czynnikami, jakie oddziaływały na życie kompozytora. Do najważniejszych z nich należało z całą pewnością związanie się B. Brittena z filmem i teatrem u progu trzeciego dziesięciolecia.

Wpływ środowisk twórczych na kompozytora.

Jednym z najważniejszych wydarzeń, decydujących o życiu i karierze Benjamin Brittena była propozycja pracy dla *General Post Office Film Unit*, którą otrzymał od ówczesnego szefa tej instytucji – Johna Griersona. Ten – uznawany dziś za ojca brytyjskiego filmu dokumentalnego – charyzmatyczny dziennikarz, menedżer i przedsiębiorca w jednej osobie, zwrócił się w roku 1935 do władz Królewskiej Akademii Muzycznej o wskazanie młodego, obiecującego kompozytora, który miałby pisać muzykę do produkowanych przez pocztę brytyjską filmów. Ze względów ekonomicznych chciano zatrudnić kompozytora relatywnie niedrogiemu, a zarazem dobrego. Wybór uczelni padł na Benjamin Brittena, który będąc studentem w klasie kompozycji Johna Irelanda, już na egzaminie wstępnym zadziwił komisję pod przewodnictwem Ralpa Vaughana Williamsa liczbą i różnorodnością swoich prac.

O tym, że John Grierson musiał być rzeczywiście wybitnym człowiekiem, świadczy fakt, iż w połowie lat trzydziestych zdołał zgromadzić wokół siebie elitę ludzi wszelkich dziedzin sztuki. Osiągnięcie to, wydaje się tym bardziej wyjątkowe, że film dokumentalny był wówczas na świecie formą dopiero rozwijającą się, a jego prawdziwą wagę doceniono dopiero dobre kilka lat później, czego dowodem były mistrzowskie wręcz produkcje propagandy ministra III Rzeszy – Dr. Josepha Goebbelsa.

John Grierson urodził się w szkockiej rodzinie aktywnych działaczy społecznych. Ojciec – nauczyciel, a następnie dyrektor lokalnej szkoły oraz matka – aktywistka lewicującej partii politycznej, wpoili synowi od najmłodszych lat nie tylko postępowe sentencje humanizmu, ale także wielkie zainteresowanie dla aktualnych zagadnień społeczno – politycznych. W roku 1924 Grierson otrzymał stypendium, dzięki któremu podejmuje studia na Uniwersytecie w Chicago. Żywe zainteresowanie metodami socjotechniki i perswazji oraz nieprzeciętny talent analityczny zaowocował wkrótce współpracą z dziennikiem *New York Sun*, dla którego pisywał między innymi recenzje i komentarze związane z produkcjami kinowymi.

John Grierson bardzo szybko dostrzegł potęgę ruchomego obrazu, lecz nie jako formy rozrywki, tylko siły działającej na masy. Po powrocie do Anglii pracuje dla *Empire Marketing Board* – rządowej agencji, trudniącej się wszelkiego rodzaju promocją Imperium, poza granicami Królestwa. Tam wykorzystuje po raz pierwszy doświadczenia zdobyte za oceanem, zetknąwszy się z najwybitniejszymi ludźmi poszczególnych specjalności. To właśnie współpraca z najlepszymi fachowcami danych dziedzin najbardziej cechowała działania J. Griersona, kiedy po likwidacji EMB w roku 1932, został szefem produkcji filmów dokumentalnych Głównego Urzędu Poczty Brytyjskiej.

Przyjmując dwudziestodwuletniego zaledwie Brittena miał już w swoim zespole kilku wybitnych literatów, dziennikarzy i techników; w znakomitej większości przypadków byli to wyróżniający się absolwenci Oxfordu i Cambridge⁴. Możliwość podpisania kontraktu z *GPO Film Unit* zapowiadała nie tylko pokaźny zastrzyk gotówki, ale przede wszystkim niebywałą szansę rozwoju twórczego, jakiej pozazdrościłby B. Brittenowi każdy kompozytor w jego wieku.

Wśród wielu wybitnych postaci pojawiających się przy produkcji filmów dokumentalnych, warto zwrócić uwagę na osoby wyróżnione w biografii B. Brittena napisanej przez Andrzeja Tuchowskiego. Należeli do nich Paul Rotha (wł. Paul Thompson), Alberto de Almeida Cavalcanti, sir William Coldstream oraz Wystan Hugh Auden. Wszyscy członkowie ekipy filmowej byli absolwentami, co najmniej dwóch specjalności akademickich, a ich zainteresowania i zasób wiedzy znacząco wykraczały poza dziedziny, których dyplomami się legitymowali. Trzon zespołu tworzyli P. Rotha i A. Cavalcanti. Ten drugi, w chwili przystąpienia do współpracy z *GPO* był już uznanym autorytetem w świecie kinematografii. Podejmując współpracę z Głównym Urzędem Poczty Brytyjskiej miał za sobą A. Cavalcanti doświadczenie prawnicze; pracował również, jako architekt i projektant wnętrz, a także dyplomata w konsulacie swojej ojczyzny - Brazylii w Liverpoolu. Wszechstronność A. Cavalcantiego szybko dała się poznać J. Griersonowi, u którego Brazylijczyk odpowiedzialny był nierzadko za skrajnie różne obowiązki, od produkcji poczynając, a na reżyserii dźwięku kończąc.

⁴ Ian Aitken, *Film and Reform: John Grierson and the Documentary Film Movement*; New York; Routledge, Cinema and Society, 1990.

Kiedy stanowisko szefa wytwórni zwolnił przed wybuchem wojny wyjeżdżający do Kanady J. Grierson, nowe kierownictwo zażądało od A. Cavalcantiego przyjęcia obywatelstwa brytyjskiego, tłumacząc się obowiązkiem zatrudniania na stałe tylko obywateli Imperium. Oburzony tego rodzaju traktowaniem swojej osoby Brazylijczyk postanowił opuścić wytwórnię, lecz wpływ jego wybitnie otwartego umysłu długo jeszcze oddziaływał na B. Brittena.⁵

William Coldstream z racji swojej profesji musiał wyjątkowo interesować kompozytora. Był to artysta malarz o idealistycznym umyśle dziecka, reprezentujący dość osobliwą odmianę późnego realizmu. Jak pisze Piotr Szubert w polskim wydaniu Leksykonu Malarstwa pod redakcją Sławomira Gibka: *Skrajnym przejawem dążenia do odwzorowania rzeczywistości jest naturalizm, przejawiający się w różnych epokach, zmierzający do osiągnięcia werystycznego, >fotograficznego< obrazu świata.*⁶

Inspiracje, jakimi kierował się jego o pięć lat starszy kolega, nie mogły pozostawać dla B. Brittena obojętne, zwłaszcza że musiał mieć świeżo w pamięci konserwatywne słowa swojego ojca, którego stosunek zarówno do gramofonowych nagrań muzyki, jaki i fotografii był bardzo negatywny: *Ojciec chętnie słuchał muzyki, jednakże był zdecydowanym przeciwnikiem radia i gramofonu jako urządzeń niweczających rytuał wykonania, burzących ów odświętny nastrój muzyki żywej; obawiał się ponadto, iż nowoczesna technika spowoduje odejście od praktyki amatorskiego muzykowania.*⁷

Estetyka W. Coldstream'a znalazła w pewnym sensie odzwierciedlenie w doborze środków, jakich później używał B. Britten; balans między umiarkowanym stosowaniem nowoczesnych technik i umiejętnością czerpania ze zdobyczy epok minionych charakteryzowały indywidualny styl jego kompozycji do końca życia.

Szczególne miejsce w życiu Brittena zajmowali ludzie pióra. Byli to między innymi: Wystan Hugh Auden, Eric Crozier, Montagu Slater. W. Auden należał do wspomnianej już ekipy filmowej, *General Post Office Film Unit*. Zanim, jednak zaczął współpracę z Johnem Griersonem był jednym ze współtwórców wpływowej grupy

⁵ Emir Rodriguez Monegal, *Alberto Cavalcanti, The Quarterly of Film, Radio and Television* 1955 nr 9.

⁶ *Leksykon Malarstwa od A do Z*, Red. Sławomir Gibek, MUZA S.A., Warszawa 1992, 1996 str. 591.

⁷ A. Tuchowski, op. cit. str., 19.

literatów londyńskich: tzw. *Group Theatre*. Głównym celem tego kręgu artystów było stworzenie możliwości, wystawiania współcześnie pisanych dzieł scenicznych. Jednym z wielu elementów warunkujących istnienie sztuki, jako zjawiska społecznego samego w sobie była od zarania dziejów możliwość, jej praktycznej realizacji za życia ich twórców. *Group Theatre* robiła, więc wszystko, by powszechnie znana niechęć dyrektorów teatrów do wystawiania nowo powstałych utworów literackich, nie wpłynęła destrukcyjnie na inwencje twórcze młodych pisarzy angielskich. W relatywnie krótkim czasie udaje się W. Audenowi wystawić kilka komedii i dramatów scenicznych, dzięki finansowemu wsparciu kilku przedsiębiorców. Błyskotliwość i specyficznie władczy charakter W. Audena wzbudzał z jednej strony zaufanie mecenasów sztuki, z drugiej – potrafił przyciągnąć pokrewnie myślących pisarzy młodego pokolenia.

Krytycy literatury podkreślają znaczenie pierwiastka uczuciowego w twórczości W. Audena. Zdecydowana większość wierszy motywowana była niespełnionymi miłościami, jakie często nawiedzały poetę. Jako twórca dramatów znany był z ostrego języka; często wyrażał swoje liberalno – lewicowe poglądy, mimo wycofania się z aktywnego życia politycznego po wojnie domowej w Hiszpanii.

Stylistyka i indywidualny charakter wypowiedzania myśli zaważyły na tym, że wielu literaturoznawców wpisuje dziś W. Audena na listę najwybitniejszych pisarzy dwudziestego stulecia. W okresie kilku pierwszych miesięcy działalności do *Group Theatre* dołączyli: powieściopisarz Christopher Isherwood, poeta i dramaturg irlandzkiego pochodzenia Louis MacNeice, eseista sir Stephen Harold Spender oraz jeden z największych autorytetów krytyki literackiej swojej dekady – Thomas Stearns Eliot.

Założenia programowe kręgu Audena były raczej awangardowe, choć tendencja ta bardziej zauważalna była w późniejszym okresie istnienia grupy. Nie był to jednak efekt jakiejś odgórznej dyrektywy któregośkolwiek z założycieli, a wynikała raczej z prezentowania konkretnej estetyki literackiej, która w pogoni za malarstwem i muzyką coraz częściej odchodziła od przeciętnie pojmowanej rzeczywistości.

Wkrótce do pisarzy i poetów dołączyli uzdolnieni przedstawiciele pozostałych sztuk: Benjamin Britten i Henry Moore. H. Moore – rzeźbiarz, znany historykom sztuki przede wszystkim, jako autor gigantycznych rozmiarów postaci ludzkich tworzonych

pod wyraźnym wpływem falistych łuków secesji wiedeńskiej. Z czasem podobieństwo do ludzkich kształtów zatraciło się zupełnie i rzeźby H. Moore'a z lat późniejszych w przeważającej większości były abstrakcjami, a samego autora należy zaliczyć do przedstawicieli brytyjskiego modernizmu.

Liczne wypowiedzi Brittena z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w których wspominał okres pracy dla filmu i teatru pokazują, jak wielkie wrażenie wywarli ludzie znajdujący się wtedy wokół niego. Siła tego oddziaływania przejawiała się niejednokrotnie kompleksami poczucia niższości, jakie odczuwał kompozytor w stosunku do najwybitniejszych spośród jego współpracowników, a W. Auden był przecież tym, który: *...nauczył [Brittena] wszystkiego co dotyczyło techniki łączenia słów z muzyką.*⁷ Nie do przecenienia wydaje się fakt, iż W. Auden wprowadził B. Brittena nie tylko w świat wybitnych intelektualistów, ale przede wszystkim ludzi, podzielających podobną kompozytorowi orientację seksualną.

Homoseksualizm Benjamin Brittena, jest do dnia dzisiejszego z niezrozumiałych względów zbywany dwuznacznym milczeniem nawet przez autorów jego biografii. Sfera sensualna, jest tak ważnym elementem osobowości każdego człowieka, że deprecjonowanie jej znaczenia przy naukowej analizie twórczości artysty muzyka wydaje się być błędem wręcz merytorycznym. To przecież wewnętrzne uczucia i doświadczenia zmysłów są treścią najczęściej wyrażaną w sztuce, a takie pojęcia jak pasja, miłość czy nawet pożądanie stanowią przecież sedno ludzkiej wrażliwości.

Benjamin Britten na pewno nie miał w sobie tak dużo odwagi, co W. Auden, żeby otwarcie demonstrować naturę swojej seksualności. Brittenowi imponował silny charakter W. Audena i fakt, że skupiał wokół siebie ludzi, ze strony, których nie musiał obawiać się szyderstw, nie mówiąc już o znalezieniu miłości. Jeszcze przed wybuchem wojny duża grupa dawnych współpracowników *GPO Film Unit* oraz *Group Theatre* wyjeżdża do Ameryki, gdzie zamieszkują wspólnie na Brooklynie. Był to w każdym tego słowa znaczeniu dom otwarty, a nazwiska osób czasowo, czy na stałe tam zamieszkujących rzeczywiście robią wrażenie.

B. Britten i P. Pears tworzyli już wtedy parę i swobodna atmosfera domu, w którym obok W. Audena i Ch. Isherwooda mieszkali coraz to nowi lokatorzy nie wzbudzała ich zaufania, mimo że pojawiali się tam między innymi: Salvador Dali,

⁷ *Opera's New Face*, TIME, 16 lutego 1948.

Aaron Copland, Carson McCullers oraz dzieci Thomasa Manna – Erika i Golo.⁸ Erika była nawet żoną W. Audena, lecz ich ślub w roku 1935 zorganizowano tylko po to, by córka Thomasa mogła starać się o obywatelstwo brytyjskie. Rodzina Mannów musiała uciekać przed prześladowaniami Nazistów, a Erika nigdy nie kryjąc swojej odmienności, pozostawała aż do swojej śmierci w roku 1969 oficjalną małżonką W. Audena. To papierowe małżeństwo zbliżyło jednak poetę do Mannów, tym bardziej, że ich nazwisko znane już było w świecie i W. Auden cenił sobie koneksje z tą rodziną.

W czasie pobytu w Ameryce było, więc dla Brittena tak samo ważne to, że mieszkał pod jednym dachem z wybitnymi postaciami świata kultury i sztuki jak również fakt, iż prawie wszyscy wykazywali odmienną seksualność. Komfort bycia sobą był dla niego czymś absolutnie nowym, czymś co w Anglii wydawało się nie do pomyślenia. Wspomniana różnica w sposobie życia, jakie teraz prowadził B. Britten sprawiła, że im bardziej swobodnie i naturalnie mógł zachowywać się wśród swoich przyjaciół, tym częściej wracał myślami do Londynu.

Ekstrawagancja życia na Brooklinie kłóciła się z jego brytyjskim wychowaniem, a poza tym coraz bardziej odczuwał poczucie winy, towarzyszące patriotcie przebywającemu na emigracji w czasie, gdy ojczyzna znajduje się w stanie wojny. Wątpliwości te stały się powodem pierwszych nieporozumień, do jakich dochodziło między dżentelmenami. Kosmopolityzm W. Audena łatwo jednak zrozumieć, gdyż w przeciwieństwie do swojego młodszego kolegi był człowiekiem nader ekstrawertycznym. Nie wyobrażał sobie życia w ciągłym zakłamaniu brytyjskiej pseudomoralności. Obowiązek moralny wobec kraju, który zarówno swoim prawem jak i zachowaniem społecznym nigdy nie traktował go jak równoprawnego - w stosunku do ludzi heteroseksualnych – obywatela, uważał W. Auden za rzecz nie wartą zainteresowania.

Drugim powodem, jaki na stałe rozdzielił obu twórców była klęska pierwszego dzieła scenicznego – operetki *Paul Bunyan*. Wystan Hugh Auden odpowiedzialny za literacką stronę utworu nie odmawiał sobie wyrażania swoich poglądów politycznych częstymi aluzjami i prowokacjami. B. Britten narzekał na coraz trudniejszą

⁸ Sherril Tippins, *February House* Houghton Mifflin, Boston 2005.

współpracę z W. Audenem, którego postawa – według relacji kompozytora – nabierała cechy oraz większej bezkompromisowości.

O fiasku *Paula Bunyana* zdecydowały dwa niezależne czynniki. Przede wszystkim opera komiczna w takiej formie, jaką zaproponowali wspólnie B. Britten, W. Auden i P. Pears w żadnym razie nie mogła konkurować z rozrywkowymi przebojami Broadway'u i ogromną popularnością *musicali*. Ważniejszym problemem jednak, wydaje się fakt, że praca twórcza B. Brittena mniej skupiała się na komponowaniu samym w sobie, a bardziej na dostosowaniu muzyki do słownych gier W. Audena, z których ten w żadnym razie nie chciał zrezygnować. Andrzej Tuchowski pisze: *Od pewnego czasu ciążyć mu [Brittenowi] zaczęła >władcza< postawa poety, jego konsekwentne narzucanie swej woli otoczeniu. Do tego doszły pogłębiające się różnice poglądów na styl życia i kwestie obyczajowe.*⁹

Drogi obu panów rozeszły się w 1942 roku, kiedy W. Auden po przyjęciu obywatelstwa USA postanowił pozostać na stałe w Ameryce, podczas gdy B. Britten i P. Pears wracają na Wyspy. Benjamin Britten jeszcze niejednokrotnie sięgał do tekstów W. Audena w swojej powojennej karierze kompozytorskiej, a pożegnalny list, jaki otrzymał od poety w trakcie powrotnej podróży do Anglii potwierdził, że – mimo nieporozumień, do jakich dochodziło w czasie emigracji – ich przyjaźń pozostanie niewzruszona. Należy podkreślić, iż kompozycje napisane do tekstów W. Audena mimo niezbyt okazałej liczby mają wyjątkowe znaczenie w twórczości Brittena.

Wspominany już, indywidualny charakter stylistyki poety sprawiał, że zestawienie muzyki ze słowami W. Audena było wyjątkowej trudności wyzwaniem. O ile w przypadku młodego, rozpoczynającego dopiero karierę kompozytorską Brittena mogła być współpraca z W. Audenem dla poczty brytyjskiej i teatru czynnikiem budującym fundamenty jego warsztatu, jak i możliwością obcowania z wybitnymi przecież postaciami kręgów ówczesnej literatury, to „powojenny” B. Britten o ugruntowanej pozycji dojrzałego artysty, nie mógł ograniczać swojej inwencji twórczej do coraz węższych ram wytyczanych przez poetę.

Działalność W. Audena z pierwszych lat znajomości znalazła również odzwierciedlenie w działalności wykraczającej poza ramy samego tylko komponowania. Na wzór grupy teatralnej z początków lat trzydziestych powstało z

⁹ A. Tuchowski, op. cit. str. 86.

inicjatywy B. Brittena towarzystwo muzyczne *English Opera Group*. Zarówno zasady formalne, jak i założenia programowe pokrywały się z *Group Theatre* tyle tylko, że dotyczyły twórczości operowej. Sukces tego przedsięwzięcia dał początek wieloletniej tradycji Festiwalu Muzycznego w Aldeburghu, którego znaczenie w przeciągu kilku lat urosło do rangi międzynarodowej.

Powrót do Anglii zmusił - uzależnionego na swój sposób od współpracy z ludźmi pióra – B. Brittena do znalezienia pisarza o godnym W. Audenowi talencie literackim. Kompozytor znał tylu poetów i dramaturgów, że nie było to specjalnie trudne zadanie. Wybór padł na dawnego przyjaciela z *Group Theatre* – Montagu'a Slatera.

M. Slater był dość wyjątkową postacią, gdyż jako jeden z nielicznych w kręgu W. Audena nie wykazywał skłonności homoseksualnych. Elementami, jakie wiązały go z grupą teatralną musiały, więc być poglądy estetyczne oraz - pośrednio - polityka. M. Slater nie tylko był sympatykiem brytyjskich komunistów, ale też aktywnie działającym propagatorem tego ruchu na łamach czasopisma *Left Review*. Współpraca M. Slatera i B. Brittena już na samym początku ściśle wiązała się wyrażaniem świadomie ukierunkowanych postaw społeczno – politycznych, gdyż ich pierwsze wspólne dzieło stworzyli dla uczczenia irlandzkiego *Powstania Wielkanocnego*.

Sztuka teatralna M. Slatera - *Easter 1916* - do której ilustrację muzyczną stworzył B. Britten, została napisana na podstawie wiersza Williama Butlera Yeatsa, o tym samym tytule. Montagu Slater w swoich poglądach stał po stronie narodowo – wyzwolenieckiego powstania *Socjalistycznej Armii Obywatelskiej*, która, wykorzystując trudną sytuację Brytyjczyków na froncie, chciała utworzyć niezależną od Imperium Republikę Irlandii. Punkt widzenia, jaki reprezentował wówczas Slater pokrywał się z powszechnie panującą w latach trzydziestych modą na popieranie konkurencyjnej dla rynku kapitalistycznego polityki *Proletariatu*. Była to jednak o wiele częściej chęć zwrócenia na siebie uwagi przez młodych absolwentów renomowanych uczelni brytyjskich, niż rzeczywiste poglądy polityczne, wynikające z jakiejś głębszej analizy rzeczy.

Kolejnymi ważniejszymi dziełami, jakie wspólnie stworzyli były *Incidental Music*, „*Stay Down Miner*” (1936) oraz sztuka *Old Spain* (1938), gdzie również daje

się wyczuć lewicowe poglądy twórców, reagujących na tragedię bratobójczej wojny Półwyspu Iberyjskiego.

W owym czasie, B. Britten i M. Slater byli już bardzo zaprzyjaźnieni, gdyż rodzina Slaterów w pewnym sensie zastępowała B. Brittenowi jego własną. Utrata zmarłej w pierwszym miesiącu 1937 roku matki kompozytora sprawiła, że ten bardziej zbliżył się do swoich najbliższych przyjaciół. Dom rodzinny państwa Slaterów przypominał B. Brittenowi jego najwcześniejszą młodość i dlatego bywał jego częstym gościem. Małżonka pisarza w pewnym stopniu ukoła stratę matki, a dzieci M. Slatera stały się pociechami, jakich B. Britten sam nigdy nie posiadał.

O ile W. Auden był dla B. Brittena prawdziwym mentorem i niedoścignionym autorytetem intelektualnym, to M. Slater przedstawiał kogoś, z kim kompozytor mógł stawać w jednym szeregu. Nie ujmując nic M. Slaterowi z jego sztuki literackiej trzeba stwierdzić, że Britten nie czuł w jego towarzystwie swoistego kompleksu niższości, jaki towarzyszył mu zawsze, podczas pracy z innymi członkami *GPO Film Unit* czy *Group Theatre*.

To zdecydowało, że M. Slaterowi zaproponował Britten współpracę przy najważniejszym dziele swojego życia, operze – *Peter Grimes*, która na stałe ugruntowała jego pozycję - najwybitniejszego po H. Purcellu kompozytora brytyjskiego. Montagu Slater otrzymał tę propozycję, wkrótce po powrocie Brittena z Oceanu. Nieudany epizod operowy z udziałem W. Audena w Stanach Zjednoczonych nie zniechęcił kompozytora do tej formy wyrażania muzyki. Pomysł na operę napisaną na podstawie wiersza George'a Crabbe'a - *The Borough*, opublikowanego po raz pierwszy w roku 1810 powstał w Ameryce.

G. Crabbe był poetą żyjącym na przełomie osiemnastego i dziewiętnastego wieku, a naturalizm bohaterów tragicznych jego poematów do tego stopnia zafascynował Brittena, że ten po powrocie do Anglii osiedlił się w miejscowości, w której poeta przyszedł na świat. Bezpośrednim bodźcem do pracy stało się zainteresowanie projektem Siergiusza Kusewickiego. Jego fundacja oficjalnie zamówiła operę, która miała uczcić pamięć żony rosyjskiego kontrabasisty i dyrygenta. Wyasygnowana na ten cel kwota tysiąca dolarów amerykańskich sprawiła, że po powrocie z emigracji Britten priorytetowo potraktował pracę nad nowym dziełem. Początkowo współpracowali spotykając się dwa razy w tygodniu w

mieszkań, które B. Britten dzielił ze swoją siostrą Elżbietą. Wkrótce poeta i kompozytor przenieśli się na wieś, by w oderwaniu od wielkowiejskiego zgiełku postępy nad pracą nieco przyspieszyć: „...jakiś czas mieszkał [Britten] ze swoją zamężną już siostrą Elą, lecz było mu trudno komponować, gdyż jej dzieci albo bawiły się w pociąg u jego nóg, albo pozostawiały lepkie ślady dżemu na klawiaturze fortepianu. Wtedy to wraz z librecistą Slaterem przeprowadził się do wiatraka w miejscowości Snape w Hrabstwie Suffolk, który Britten zaadoptował na dom mieszkalny. Tam pogrążyli się nad Peterem Grimesem. Slater uwielbiał pracę w sypialni na poddaszu. Stamtąd krzyczał do leżącego na trawie Benjaminu >>Jak podoba Ci się ta fraza?<< Całymi godzinami, zagłębieni w swoich indywidualnych pomysłach, przechadzali się wspólnie po pęsepnych okolicach Suffolk, nic do siebie nie mówiąc...”¹⁰. Ten wyjątkowo sugestywny cytat pokazuje, jak bardzo starali się obaj twórcy powołać do życia dzieło wyjątkowej miary i jak dalece byli w swojej pracy wzajemnie od siebie uzależnieni.

Taki stan rzeczy nie trwał jednak długo. Pogarszające się stale zdrowie Montagu Slatera, u którego jeszcze przed wybuchem wojny stwierdzono chorobę nowotworową, uniemożliwiało mu pozostawanie przez dłuższy czas na prowincji z dala od fachowej opieki lekarskiej. Spotkania z kompozytorem musiał ograniczyć do odbywających się w Londynie dwa razy w tygodniu konsultacji, na które czasem przychodzili również Peter Pears i Eric Crozier – reżyser przedsięwzięcia. Przykre doświadczenia z pracy nad pierwszą operą sprawiły, że Britten na bieżąco starał się nadzorować postępy pracy M. Slatera, co ze zrozumiałych względów doprowadziło do pierwszych nieporozumień między kompozytorem i librecistą. Przede wszystkim szaleńcze tempo działania, jakie sam sobie narzucił Benjamin Britten było dla Montagu Slatera nie do zrealizowania ze względu na jego stan zdrowia. Coraz częściej dochodziło do sytuacji, że B. Britten albo komponował kolejne fragmenty dzieła do niepoprawionych jeszcze fragmentów tekstu, bądź też zlecał ewentualną korektę reżyserowi. Niezręczność tej praktyki stawała w kłopotliwej sytuacji zarówno B. Brittena jak i M. Slatera, lecz kompozytor zbyt mocno przeżył porażkę *Paula Bunyana*, by w jakikolwiek sposób ryzykować powodzenie bieżącego projektu.

¹⁰ *Opera's New Face*, TIME, 16 lutego 1948.

Trudno jednoznacznie stwierdzić, co sprawiło, że mimo ogromnego sukcesu jakim stała się prapremiera *Petera Grimesa*, libretta do kolejnych oper B. Brittena pisali już tylko, Eric Crozier, William Plater i John Piper. Prawdopodobnie B. Britten nie chciał w żaden sposób ograniczać swojej rodzącej się dopiero kariery zawodowej, tym bardziej, że dotyczyła najbardziej cenionej przez niego formy – opery. Montagu Slater ze swą ciągłą potrzebą manifestowania poglądów politycznych oraz pogarszającym się stanem zdrowia, mógłby przy tworzeniu kolejnych kompozycji okazać się ciężarem, a coraz bardziej indywidualny styl Brittena nie akceptował już tylu kompromisów, co jeszcze kilka lat wcześniej. M. Slater czuł się wyraźnie urażony tym faktem, a stosunki z B. Brittenem od czasu premiery *Petera Grimesa* sprowadziły się do lakonicznych grzeczności, mimo że jego krewni żywo interesowali się dalszą karierą kompozytora.

Jedenastoletnia znajomość obu twórców jest w kontekście oceny twórczości Brittena o tyle ważna, że mimo nieporozumień, jakie podczas pracy nad wspólną operą ich poróżniły, sukces *Petera Grimesa* zadecydował o dalszym życiu i pozycji kompozytora w świecie. Od tego, bowiem momentu datuje się ogólnoświatowe uznanie geniuszu kompozytorskiego B. Brittena, czego dowodem były zarówno liczne wykonania jego dzieł na całym świecie, jak i częste zaproszenia samego kompozytora na wszelkiego rodzaju festiwale i sympozja poświęcone muzyce współczesnej.

Postać Montagu'a Slatera wydaje się tym bardziej godna podkreślenia, że jego zdolności literackie musiały w jakiś sposób wyróżniać go w oczach B. Brittena, który przecież od najmłodszych lat pracował z najwybitniejszymi wówczas poetami i dramaturgami Wielkiej Brytanii. Praktyka dedykowania swoich prac najbliższym, znana od zarania istnienia sztuki pokazuje w tym konkretnym przypadku, jak wyjątkową osobą musiał być Slater skoro już po roku wspólnej znajomości B. Britten poświęca mu kompozycję na obój z towarzyszeniem fortepianu *Temporal Variations*. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że wszelkie dedykacje tego typu – jakkolwiek dość powszechne w kręgu malarzy, poetów, rzeźbiarzy czy muzyków - nie były tylko przejawem dżentelmeńskiej grzeczności, lecz zawsze wyrazem głębokiego szacunku oraz uznania dla kunsztu prezentowanego przez kolegę.