

Paradoksy polskiego socrealizmu muzycznego

TOMASZ TARNAWCZYK

Sanok · ✉ tarntom@wp.pl

Socjalistyczna rzeczywistość pełna była paradoksów. Zapewne nie był od nich wolny także żaden z krajów tzw. demokracji ludowej, jednak w Polsce szczególnie chętnie zwracano na nie uwagę, tworząc niezliczoną ilość dowcipów stanowiących swoistą obronę przed codziennymi absurdami. Nie bez powodu to właśnie o Polsce mówiono, iż to najweselszy barak w obozie komunistycznym. Już sama zbitka „demokracja ludowa” jest przecież pleonazmem, specyficzną tautologią, będącą *de facto* powtórzeniem wyrażeń o tym samym znaczeniu. Wszak demokracja (od greckiego *demos*) to rządy ludu, w tym wypadku sprawowane przez lud. Dziś już powszechnie wiadomo, iż wprowadzony po II wojnie światowej termin oznaczający „ludowe rządy ludu” miał charakter przejściowy i stosowany był wymiennie z zaczerpniętym z filozofii marksistowskiej, sprzecznie — w stosunku do słowa demokracja — brzmiącym pojęciem „dyktatury proletariatu”¹. Jak twierdzi Wojciech Roszkowski: „[d]emokracja ludowa jako «ustrój przejściowy do socjalizmu» była parawanem faktycznych przemian w kierunku państwa totalitarnego”².

To specyficzne przenikanie się idei socjalistycznej z paradoksem ma swoje źródła w stalinizmie i nie brak dziś twierdzeń, iż nie mogło być

1 W rozumieniu Marksa była to forma „państwa okresu przejściowego”, według Lenina — „władza zdobyta i podtrzymywana przemocą przez proletariat nad burżuazją”, w rozwinięciu Jana Maurycyego Borskiego, polskiego socjalisty i publicysty, oznaczała „sprawowanie wszystkiej władzy przez proletariat przy pomocy organów i środków uznanych przezeń jako celowe”. Zob. Jan Maurycy Borski, *Dyktatura proletariatu*, Warszawa 1933, <http://lewicowo.pl/dyktatura-proletariatu/> [dostęp: 15.05.2018].

2 Wojciech Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1945–1980*, Warszawa 2003, s. 8.

inaczej, skoro prapoczątkiem tegoż stalinizmu, podobnie jak każdego totalitaryzmu, są strach, a przede wszystkim kłamstwo, równie zmanipulowane i nierealne, co okrutne i bezwzględne. Jak pisze Hannah Arendt, porównując nazizm i stalinizm: „[o]ba wcielenia upodabnia do siebie nie tylko kult wodza i wszechwładza tajnej policji, lecz także ich paradoksalny charakter”, i być może chodzi o to, by — jak twierdzi autorka — monstrualne kłamstwo leżące u podłoża tych systemów spowodowało „zagubienie się głównych aktorów w stworzonym przez nich świecie pozorów”³. Być może to właśnie z powodu powszechnie funkcjonującego w systemie totalitarnym rozmycia i zrelatywizowania wartości nikogo dziś nie dziwi ważne założenie stalinizmu, iż na drodze do uszczęśliwienia ludzkości poprzez zapewnienie jej najsprawiedliwszego z systemów społecznych — komunizmu — należy wpięć dużą część tejże ludzkości wymordować jako potencjalnych wrogów. W tekście niniejszym zamierzam przyjrzeć się wybranym socrealistycznym paradoksom z perspektywy badań podejmowanych nad muzyką polską powstałą w okresie socrealizmu.

Zdefiniujmy zatem słowo paradoks. Według *Słownika języka polskiego* to pogląd, „twierdzenie zaskakująco sprzeczne z przyjętym powszechnie mniemaniem, [...] rozumowanie pozornie oczywiste, ale wskutek zawartego w nim błędu prowadzące do wniosków jawnie sprzecznych ze sobą lub z uprzednio przyjętymi założeniami”⁴. Definicja ta ukazuje dwa istotne elementy: pierwszy z nich dotyczy zaskakującego współistnienia rzeczy lub zdarzeń. Owa zbieżność przeciwieństw nierzadko tworzy barwne i wdzięczne tło do rozważań nad socrealizmem, tło niejednokrotnie rozmywające jednak wymowę faktów. Często zdarza się, iż refleksję nad PRL-owską rzeczywistością ograniczamy do wyliczania panujących wówczas absurdów, w pewien sposób zapominając, iż mówimy o czasach, o których Witold Lutosławski wspominał, że: „zimno mu się robi na samo

3 Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. Daniel Grinberg, Mariola Szawiel, Warszawa 2014, s. 20.

4 „Paradoks”, w: *Słownik języka polskiego PWN*, red. W. Doroszewski, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/paradoks.html> [dostęp: 15.05.2018].

wspomnienie tamtego okropnego przeżycia”⁵. To wymiar ontologiczny odnoszący się do samego bytu socrealizmu. Jest jednak też drugi, zapewne ważniejszy wymiar — epistemologiczny. Chodzi o realne zagrożenie, iż — jak mówi definicja — taki paradoks prowadzić może do mylnego wniosku, stając się w skrajnym przypadku swoistą aporią, pozornie niedającą się przewyciężyć trudnością w rozumowaniu. I to właśnie ten aspekt zasługuje na bliższe przyjrzenie się.

Zacznijmy od obiegowego i skądinąd słusznego stwierdzenia, iż nie da się badać muzyki powstałej w okresie socrealizmu bez zakotwiczenia refleksji w założeniach ideologicznych samego systemu. To oczywiste przy tak mocnym i konsekwentnym uwikłaniu całego życia społecznego, nie wyłączając muzyki, w normy ideologiczne. Jednak powszechnie wiadomo, iż normy te ulegały ciągłej modyfikacji. Nawet tak nadużywane przez socrealistów terminy jak „formalizm” czy „realizm” nie zostały nigdy jednoznacznie zdefiniowane, a ich znaczenie ulegało ciągłej fluktuacji, co paradoksalnie pozwalało stosować je skutecznie jako straszak na kompozytorów w różnych, czasem krańcowo odmiennych od siebie sytuacjach. Dobrym przykładem może być twórczość Grażyny Bacewicz, chwalonej przez Zofię Lissę za „uczciwość w przechodzeniu na nowe pozycje”⁶, co nie przeszkadzało, by po wykonaniu *III Symfonii* w Poznaniu lokalny komentator zganiał ją za „atonalne deformacje i formalizm”⁷. I znów, jakby na przekór tej opinii, w dniu prawykonania tej symfonii w Krakowie, 11 września 1952 roku, podczas tzw. przesłuchania dyskusyjnego w dziele doceniono „dużą skalę ekspresji, przejrzystość faktury i doskonałą instrumentację”⁸. Podobnie rzecz miała się z *Dwunastoma etiudami* na fortepian Bolesława Woytowicza przytaczanymi w roku 1949 przez Józefa Chomińskiego jako skuteczny przykład uniknięcia formalizmu, a w rok później

5 Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2005, s. 200.

6 Zofia Lissa, *Z perspektywy Festiwalu Muzyki Polskiej (próba oceny)*, „Muzyka” 1951 nr 12, s. 5.

7 Kazimierz Nowowiejski, *W muzycznym Poznaniu. 32 koncert symfoniczny*, „Głos Wielkopolski” 1953 nr 41, s. 4.

8 Alina Sawicka, *Przesłuchania dyskusyjne (materiał sprawozdawczy)*, „Muzyka” 1953 nr 3-4, s. 78.

o tenże formalizm przez Witolda Rudzińskiego oskarżanymi⁹. Zresztą formalistą mógł okazać się każdy z kompozytorów, nawet tak deklarujący swe poparcie dla socrealizmu jak Jan Maklakiewicz¹⁰. Oto cytat z *Podstaw estetyki muzycznej*:

Tego rodzaju fałszywa interpretacja pojęć realizm — formalizm może tylko doprowadzić do wulgaryzacji całego zagadnienia i oczywiście, do obniżenia poziomu naszej twórczości muzycznej. Skutki takiej postawy widzimy niestety w twórczości naszych kompozytorów, nawet niepozbawionych talentu, jak np. Maklakiewicz¹¹.

Zasadnym wydaje się więc zadanie pytania, jakie normy badacz powinien brać pod uwagę, skoro te nieustannie ulegały zmianom. Nawet analizę powstałych w tym czasie dzieł muzycznych pod względem ich przystawalności do socrealistycznych ideałów estetycznych można postawić pod znakiem zapytania, skoro kanon wymagań nie został nigdy czytelnie i jednoznacznie wyartykułowany. Już w czasie konferencji łagowskiej Zbigniew Turski, być może nieco sarkastycznie w obliczu frontalnej krytyki, jakiej poddano jego *Symfonię Olimpijską*, postulował o wzory, które mógłby wykorzystać przy kolejnych kompozycjach. „W zakończeniu kol. Turski stwierdza wreszcie, że po napisaniu jednego utworu zwykł jest przede wszystkim myśleć o następnym i dlatego bardzo chętnie ujrzałby

9 Por. Cindy Bylander, *Cliches revisited: Poland's 1949 Łagów Composers' Conference*, „*Polski Rocznik Muzykologiczny*” 2015, s. 22: „*Musicologist Józef Chomiński praised Bolesław Woytowicz's Twelve etudes for piano as an example of how to avoid formalism. (More than a year later, however, Rudziński claimed these same etudes were formalist)*”.

10 Postawę Jana Maklakiewicza charakteryzowała duża afirmacja dla idei socrealizmu w muzyce. Znana jest choćby jego wyteżona działalność jako autora pieśni masowych. Nie sposób nie odnotować także jego dużej aktywności podczas konferencji w Łagowie Lubuskim, gdzie ganił innych kompozytorów i muzykologów za niedostateczne zrozumienie zagrożenia ze strony formalizmu muzycznego. Zob. *Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII 1949. Protokół*, „*Ruch Muzyczny*” 1949 nr 14, s. 21: „W zakończeniu swej wypowiedzi kol. Maklakiewicz ponownie oświadcza, że choć całość dotychczasowych obrad, a zwłaszcza wystąpienia muzykologów, zdawały się być poświęcone «udowodnieniu naukowej tezy, że formalizm nie istnieje», to jednak on wierzy głęboko, że ten łagowski «koncert» zakończy się «triumfalną kodą — zwycięstwem ostatecznym realizmu»”.

11 Zofia Lissa, *Podstawy estetyki muzycznej*, Warszawa 1953, s. 136.

wzory, według których mógłby «meblować» własne kompozycje” — czytamy w protokole¹². W tym kontekście należałoby także pokusić się o dookreślenie samego terminu „socrealizm”. W literaturze przedmiotu spotykamy wiele definicji. Począwszy od określenia socrealizmu jako metody twórczej okresu stalinizmu, przez dopatrywanie się w nim podobieństw do sztuki faszystowskich Niemiec¹³, aż po termin „Sztuka Nowej Wiary”¹⁴. Badacz polskiego socrealizmu muzycznego musi jeszcze stanąć przed jednym dylematem. Czy patrzeć nań jak na zjawisko historyczne, będące składową stalinizmu, jako rozłożony w czasie proces obejmujący w Polsce fazę zaszczepienia, dojrzałości i schyłku, z całym, stosunkowo łatwym wymiarem diachronicznym, gdzie każde wydarzenie kulturalne wydaje się mieć swoją polityczną przyczynę? A może postrzegać socrealizm jako system zasad, metodę komponowania zadekretowaną niejako podczas konferencji łagowskiej? Takie rozumienie uwzględnić musi wymiar synchroniczny. Co więcej, oba wymienione aspekty nie zawsze dadzą się oddzielić.

Nawet tak oczywisty element socrealistycznej rzeczywistości jak cenzura okazuje się w przypadku muzyki niejednoznaczny. Oficjalnie funkcjonująca pod nazwą Głównego Ośrodka Kontroli Publikacji, Prasy i Widowisk utworzonego dekretem z dnia 5 lipca 1946 roku, była kontynuacją wojskowej cenzury z czasów wojny podporządkowanej *de facto* Ministerstwu Bezpieczeństwa Publicznego. Miała charakter prewencyjny, eliminując niepożądane treści jeszcze przed ich opublikowaniem. Istniała do roku 1990, ale już w 1981 (za czasów „Solidarności”) zrezygnowano z wyrazu „prasy” w nazwie i dodatkowo przewidziano możliwość odwołania się od decyzji urzędu do Naczelnego Sądu Administracyjnego. Ingerencje w tekst były zaznaczane (pamiętamy je z felietonów Kisiela w „Tygodniku Powszechnym”). Nawet przed rokiem 1956 cenzura nie była jednolita,

12 *Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim...*, op. cit., s. 28.

13 Zob. Zbigniew Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999, s. 6: „Niewątpliwie jest [...] podobieństwo między produkcją artystyczną faszystów i stalinizmu. Uderza ono tym bardziej, że doktryny kulturalne obu tych systemów nader niewiele miały ze sobą wspólnego”.

14 Władysław Malinowski, *Socrealizm? Cóż to właściwie było? (Przyczynek do historii sacrum w sztuce)*, „De Musica” 2001 vol. 2, s. 4.

choć zawsze przez twórców odczuwana dotkliwie. Jej oddziaływanie tak określił Stefan Kisielewski: „[c]enzura złamała i obrzydziła moje życie, cenzura uniemożliwiła mi wykonywanie zawodu publicysty politycznego, do którego czułem się powołany, cenzura zafałszowała, spaczyła i popsusła 90% tego, co wydrukowałem”¹⁵. Paradoks polegał na tym, iż oficjalna, zinstytucjonalizowana cenzura w postaci Głównego Urzędu nie oddawała obrazu systemu kontroli panującego w stalinizmie.

Cenzura nasza zresztą w ogóle nie jest cenzurą, choć zapożyczyła swą nazwę od podobnej instytucji, działającej w Polsce przed wojną, a w krajach demokratycznych po dziś dzień [...]. Oczywiście jest, że nasza instytucja, zajmująca się kastroaniem, przeinaczaniem czy usuwaniem w całości cudzych tekstów [...] nie ma nic wspólnego z czynnościami cenzury, pod którą nazwę się podszywa. Jest to zupełnie coś innego: działająca tajnie, bezprawnie i bezapelacyjnie fabryka fałszywych tekstów, wielka a ukryta przed publicznością mistyfikacja¹⁶.

Socrealistyczne cenzuralne sito sięgało głębiej i działało już na poziomie redakcji, instytucji organizującej koncert czy drukarni. Wszystkie te instytucje infiltrowane były przez anonimowych agentów Urzędu Bezpieczeństwa, później Służby Bezpieczeństwa, będących *de facto* na usługach PZPR. W przypadku wydawanych wówczas partytur ślad pracy cenzorskiej symbolizuje literowo-liczbowe oznaczenie odnotowane w stopce redakcyjnej, obok numeru zamówienia¹⁷. Na przykład wydana w 1952 roku *Symfonia Pokoju* Andrzeja Panufnika dopuszczona została przez cenzora o numerze M-3-13868. Obowiązywała cenzura partyjna, a nie państwowa, zaś treści godzące w interesy hegemonu eliminowane były niemal *in statu nascendi*. Schemat ten nie do końca zadziałał w przypadku muzyki. Być może powodem była hermetyczność języka muzycznego, jego niejednoznaczność wymagająca znajomości muzycznego rzemiosła. To zapewne dzięki temu potencjalnie czujnemu oku cenzora, zaszyfrowanego pod kodem M-4-41771,

15 Stefan Kisielewski, *Przeciw cenzurze — legalnie (Garść wspomnień)*, w: idem, *Bez cenzury*, Paryż 1987, s. 79.

16 Ibidem, s. 79.

17 Oznaczało ono akceptację danej pozycji przez cenzurę i było znakiem identyfikacyjnym cenzora.

umknął początek czwartej części *I Symfonii* Tadeusza Bairda z roku 1950, uderzająco podobny do motywu suplikacji *Święty Boże*. Komunistycznej władzy nie udało się też podporządkować swoim celom środowiska muzycznego *en masse*, a jego infiltracja nie do końca się powiodła. Należy stwierdzić, iż to w obliczu niemożliwości skutecznego spacyfikowania redakcji „Ruchu Muzycznego” redakcję tę w roku 1949 zamknięto. Podobnie trudne okazało się przeniknięcie agentów bezpieki w szeregi Związku Kompozytorów Polskich. Dość skuteczny, jak się okazało, opór środowiska poparty, wyrażonym podczas Walnego Zebrania członków ZKP w roku 1948 przez prezesa Zygmunta Mycielskiego, stwierdzeniem:

[n]ie chcemy przed nikim zamykać progów tego związku, lecz nie możemy go uważać za przytułek dla tych, którzy z mianem kompozytora mają tyle wspólnego, że umieją pisać nuty. To jest za mało. Natomiast powinni tutaj należeć wszyscy ci, którzy iskrę twórczą w swoich nutach zdradzają. Lecz i o tym ktoś musi decydować, dlatego obok [...] komisji zamówień [...] tak ważne są prace Komisji Kwalifikacyjnej¹⁸.

Zresztą obie wymienione przez Mycielskiego komisje okazały się gwarantem przewagi argumentów merytorycznych nad ideologicznymi w dyskusjach nad pracami związku, sprawiając, iż obok kantat i pieśni masowych w czasach socrealizmu światło dzienne ujrzały dzieła niepozbawione wartości artystycznej. W *Dziennikach* Zygmunta Mycielskiego zachował się wpis autora świadczący o zawodowej rzetelności, z jaką członkowie komisji podchodzili do oceny nadsyłanych utworów. Podsumowując recenzję utworu kompozytora zaszyfrowanego pod literami XY, Mycielski stwierdzał:

II Symfonia jest przykładem partytury, którą przynosi się do klasy, [...] ale nie dziełem, które powstaje na zamówienie Związku. [...] Odkładam tu na bok sprawę estetyki, języka, gustu muzycznego, pomysłowości, talentu itd. Wołam na alarm z czysto rzemieślniczego, fakturalnego punktu widzenia. Jeżeli nie będziemy surowo go strzec, wszystkie dyskusje, dążenia i plany nie przyczynią się ani na jotę do pomnożenia naszego repertuaru godnego rozpowszechniania¹⁹.

18 Zygmunt Mycielski, *Nie wykręcimy się, w: 50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. Ludwik Erhardt, Warszawa 1995, s. 75.

19 Z. Mycielski, *Dziennik 1950-1959*, Warszawa 1999, s. 31.

Z drugiej strony, wspomniana już wielostopniowość cenzury uświadamiała twórcy jej wszechobecność, prowadząc go do swego rodzaju autokontroli. „Wycucie polityczne samego autora stanowiło pierwszy filtr kontroli wstępnej w szczytowym okresie stalinizmu”, jak podkreśla John M. Bates²⁰. I tu pojawia się kolejny paradoks socrealizmu. Jak każdy totalitaryzm, także stalinizm opiera się na zniewoleniu i alienacji jednostki, stając się tym samym zjawiskiem tyleż społeczno-politycznym, co psychologicznym. Kto wie, czy nie ciekawsza od analizy dzieł powstałych w okresie socrealizmu okazać by się mogła analiza dzieł z powodu tegoż socrealizmu nie powstałych? W jakim kierunku rozwinąłby się symfoniczny talent Zbigniewa Turskiego zapowiadany symfoniemi „Kameralną” i „Olimpijską”, gdyby nie wydarzenia łagowskie? Jakie byłyby symfonie Grażyny Bacewicz, może bardziej przypominałyby jej *Symfonię na orkiestrę kameralną* z roku 1948, a może wcale nie pisałyby symfonii? To pytania retoryczne, ale nie sposób ich pominąć przy próbach badania wpływu doktryny socrealistycznej na polską twórczość kompozytorską. Co ciekawe, takich paradoksalnych sytuacji baz większego trudu wskazać można więcej, choćby podnoszone czasem pytanie czy muzyka powstała w czasach stalinizmu jest w pełni muzyką polską²¹, czy możliwe jest powstanie wartościowej sztuki w zniewoleniu, w kraju pozbawionym wolności? Co w takim razie z operami i pieśniami Moniuszki, dziełami Noskowskiego czy Żeleńskiego powstałymi pod zaborami? Nie inaczej jest z gatunkiem kantaty. Zbyt pochopne i bezrefleksyjne utożsamianie przykładów utworów powstałych po II wojnie światowej z ideologią stalinowską może prowadzić do uznania utworu *Wisła* Romana Palestra za przykład dzieła socrealistycznego, a samego kompozytora — za oddanego sprawie.

20 John M. Bates, *Cenzura w epoce stalinowskiej*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2000 nr 1/2 (60/61), s. 98.

21 Zob. Mieczysław Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej. Muzyka polska 1944-1994 między autentyzmem a panegiryzmem*, w: *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, Poznań 1996, s. 141: „Lata 1949-1955 zostały naznaczone nagłym pojawieniem się polskiej odmiany socrealizmu (czy — jak to nazywa K. Droba — polskiej muzyki sowieckiej), czyli twórczości zaangażowanej hiperbolicznie lub panegirycznie, naiwnej lub cynicznej”.

Równie myląco przedstawia się problem folkloryzmu postrzeganego przez pryzmat estetyki socrealistycznej. Dziś, niejako *ex post*, postulat oparcia twórczości kompozytorskiej na elementach zaczerpniętych czy inspirowanych rodzimym folklorem wymieniany bywa chętnie jako dorobek polskiego socrealizmu muzycznego. Przyczynkiem takiego widzenia problemu stali się sami adherenci doktryny. W opublikowanej w roku 1968, a więc kilkanaście lat po październikowej odwilży, monografii Józefa Chomińskiego na temat polskiej muzyki okresu PRL-u, czytamy:

[w]ysuwanie przez estetykę normatywną postulatu twórczości wynikającej z tradycji narodowych było w istocie potwierdzeniem istniejącego stanu rzeczy. Kontynuowanie tradycji narodowych w okresie międzywojennym stało się wzorem dla następnej generacji kompozytorów. [...] Kompozytorzy nasi po II wojnie światowej — podobnie jak K. Szymanowski i B. Bartók — uważali, że, muzyka ludowa, jako najtrwalsza tradycja, stanowi jednocześnie najbardziej wiarygodne kryterium stylu narodowego²².

Stwierdzeniami takimi, rzekomo postulowaną ludowość muzyki epoki stalinizmu, wpisywano w zakorzeniony w polskiej tradycji dyskurs na temat charakteru twórczości kompozytorskiej. Można by stwierdzić, iż w Polsce w sposób celowy próbowano socrealistyczną batalię o narodową formę utożsamić z toczonym od niemal stulecia muzycznym dyskursem narodowców z uniwersalistami. „Z perspektywy dnia dzisiejszego — pisała w latach dziewięćdziesiątych XX wieku Zofia Helman — ujawnia się pozorność nowego programu w muzyce polskiej przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. [...] Po pierwsze program stylu narodowego nie był niczym nowym. Wystarczyło zmienić szyld”²³. Już w 1954 roku Stefania Łobaczewska tymi słowami określała dorobek polskiego realizmu socjalistycznego:

22 Józef Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 55.

23 Zofia Helman, *Dylemat muzyki polskiej XX wieku — styl narodowy czy wartości uniwersalne*, w: *Dziedzictwo europejskie a kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995, s. 185.

[s]umując wyniki analizy stwierdzimy, że w ramach naszej współczesnej twórczości muzycznej większość pozycji [...] przypada na utwory opierające się o folklor. W ramach tego ostatniego typu dzieł należy też stwierdzić — właśnie z uwagi na te pozycje wartościowe — najbardziej pozytywne rezultatach w kierunku zbliżenia się naszych kompozytorów do postulatów realizmu socjalistycznego w sztuce²⁴.

W tym świetle narodowość muzyka stawała się dobrodziejstwem socrealizmu, nie jego przekleństwem, jednak we wczesnych latach pięćdziesiątych wymowa publikowanych tekstów była krańcowo inna i obronienie tej tezy staje się trudne. Oto jak o ludowości muzyki pisali w roku 1951 we wspólnym artykule Zofia Lissa i Mieczysław Drobner:

[w]alka o realizm socjalistyczny w muzyce zawiera bowiem w sobie współczynnik walki o styl narodowy w muzyce. Ponadto wchodzi tu jeszcze moment o wiele ważniejszy, mianowicie walka o ludowość muzyki, o jej pełną powszechność, o jej dostępność dla ludu, o jej ludowe źródło, o ludową treść, której konsekwencją jest forma wyrażania i dobór środków²⁵.

Dodatkową trudność w zrozumieniu idei narodowości *vel* ludowości muzyki sprawia specyfika języka polskiego, w którym zarówno rzeczownik „lud”, jak i pochodzący od niego przymiotnik „ludowy” mają dość jednoznaczne konotacje semantyczne, inaczej niż „narod” czy „narodność” w języku rosyjskim, będące kompilacją znaczeń słowa lud, ale i naród²⁶. Postulowanej za wschodnią granicą *narodnosti* muzyki nie wolno ograniczać dziś do folkloryzmu, bo to paradoksalnie zamazuje obraz. Idea ta była czymś więcej. Miała za zadanie taką przebudowę myślenia kompozytorskiego, by możliwym stało się tworzenie ideologicznie nasyconej muzyki adresowanej do nowego, nieobytego kulturalnie odbiorcy. W tym znaczeniu była postulatem niebezpiecznym, obarczonym dużym pierwiastkiem ksenofobii. Jak pisała w roku 1954 Lissa: „[j]esteśmy obecnie świadkami

24 Stefania Łobaczewska, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia*, („Studia Muzykologiczne” t. 5), Kraków 1956, s. 183.

25 Z. Lissa, Józef Chomiński, *Zagadnienie folkloru w twórczości współczesnych kompozytorów polskich*, „Muzyka” 1951 nr 5-6, s. 3.

26 Podobnie rzecz ma się w tradycji niemieckiej, o czym szerzej w Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004, s. 112 i n.

silnego rozszerzenia treści pojęcia ludowości”²⁷ i dalej, podpierając się już tekstem artykułu muzykologa radzieckiego Kiemienowa: „[l]udowość sztuki oznacza, iż jakikolwiek temat, zdarzenie, stronę rzeczywistości odzwierciedlałby artysta, jego podejście i ocena przedstawianego przedmiotu winna być przepojona myślami i uczuciami ludu”²⁸. Paradoks polegał na tym, iż tzw. narodowa forma muzyki okresu stalinowskiego w istocie była zabiegiem mającym na celu likwidację odrębności muzyki polskiej i wchłonięcie jej w przyszłości przez sztukę sowiecką.

Równie osobliwie przebiegała sama implantacja idei socrealistycznej na polskim gruncie muzycznym. Początkowo (do roku 1948) wzorem literatury i plastyki dyskutowano potrzebę zwrócenia się w kierunku realizmu w sztuce, jedynie od czasu do czasu przemycając przymiotnik „socjalistyczny”, by podczas konferencji łagowskiej postawić muzyków przed faktem dokonany, oko w oko z wymogami doktryny, a dopiero później — po roku 1950 — przystąpić do teoretycznego uzasadnienia tego nowego spojrzenia na twórczość kompozytorską. Specyfikę tę tak komentuje Leszek Polony:

[c]zas na naukowe ujęcie marksistowskiej estetyki muzykologicznej przypadnie na lata 1950–1956 (głównie w artykułach Zofii Lissy), a więc już po rozstrzygnięciu sporu drogą arbitralnego narzucenia ideologicznych norm twórczość kompozytorskiej na zjeździe w Łagowie. Programy, założenia i normy stalinowskiej polityki kulturalnej wyprzedzają w tym wypadku głębszą refleksję teoretyczną²⁹.

Także odchodzenie od restrykcyjnego egzekwowania doktryny w przypadku muzyki nie jest pozbawione elementów zaskakujących. Za taki niewątpliwie należy uznać nie tylko fenomen festiwalu Warszawska Jesień, niemal ewolucyjnie wysnutego z najbardziej ponurych czasów polskiego stalinizmu, ale także tempo oraz sposób, w jaki rodzimi twórcy zdołali wykorzystać zdobycze zachodniej awangardy muzycznej. „Zaskakująca łatwość, z jaką kompozytorzy polscy, w zasadzie *en masse*,

27 Z. Lissa, *O obiektywności praw w historii i teorii muzyki*, („Studia Muzykologiczne” t. 3), Kraków 1954, s. 100.

28 Ibidem, s. 100.

29 Leszek Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991, s. 277.

adaptowali «obce» techniki, prowadzić może do dosyć przewrotnej, choć być może niepozbawionej sensu tezy, iż stało się to za sprawą doktryny socrealistycznej”³⁰. Podobnie rzecz ujmuje Sławomir Wieczorek:

[r]ozpowszechniony i niebudzący polemiki jest dziś pogląd o wpływie czasów stalinowskich na polską twórczość kompozytorską po roku 1956. Wielu historyków podkreśla, że bez oficjalnego potępienia muzyki współczesnej z Zachodu, jej kilkuletniej nieobecności w życiu muzycznym, promowania haseł powrotu do XIX-wiecznej stylistyki nie byłoby wśród polskich twórców takiego impetu do radykalnego odnowienia własnej twórczości przez przyjęcie aktualnych wówczas trendów moderny muzycznej³¹.

Swoistą absurdalność myśli Marksowskiej i podążającego w ślad za nią stalinizmu dostrzegł także Leszek Kołakowski, nazywając je „największą fantazją”³² XX stulecia, nie stroniąc równocześnie od epitetów „śmieszący” czy „żałosny”. Te i inne gnoseologiczne pułapki socrealizmu sprawiają, iż może zasadnym jest pytanie, czy warto zajmować się tym problemem? Chciałbym, aby odpowiedź była twierdząca, a jej uzasadnieniem naukowa ciekawość oraz elementarny szacunek dla żyjących wówczas kompozytorów i muzykologów, dla ich walki o kształt polskiej kultury muzycznej, ale i o zachowanie własnej uczciwości twórczej. A może socrealizm był przestrożą? I wtedy aktualne mogą okazać się słowa filozofa:

[i]deologia komunistyczna wydaje się pogrzebana, a przykłady jej praktycznego funkcjonowania obecnego (Kuba, Korea Północna) są tak odrażające, że wolno sądzić, iż niepodobna, by mogła się odrodzić. Nie śpieszmy się jednak ze stanowczym takim proroctwem [...]. Społeczne warunki, które tę ideologię żywiły, mogą się odnowić i uśpione wirusy — kto wie? — czekają na kolejną okazję. Marzenia o społeczeństwie doskonałym należą do trwałego zasobu naszej cywilizacji³³.

30 Tomasz Tarnawczyk, *Optymistyczna i monumentalna Symfonia w muzyce polskiego socrealizmu*, Łódź 2013, s. 20.

31 Sławomir Wieczorek, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948-1955*, Wrocław 2014, s. 262.

32 Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, t. III. *Rozkład*, Warszawa 2009, s. 611.

33 Idem, *Główne nurty marksizmu*, t. I. *Powstanie*, Warszawa 2009, s. 6.

BIBLIOGRAFIA

- Hannah Arendt, *Korzenie totalitaryzmu*, przeł. Daniel Grinberg, Mariola Szawiel, Warszawa 2014.
- John M. Bates, *Cenzura w epoce stalinowskiej*, „Teksty Drugie. Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 2000 nr 1/2 (60/61), s. 95–120.
- Cindy Bylander, *Cliches revisited: Poland's 1949 Łagów Composers' Conference*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 2015, s. 15–34.
- Józef Michał Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968.
- Danuta Gwizdalanka, Krzysztof Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2005.
- Zofia Helman, *Dylemat muzyki polskiej XX wieku — styl narodowy czy wartości uniwersalne*, w: *Dziedzictwo europejskie a kultura muzyczna w dobie przemian*, red. Anna Czekanowska, Kraków 1995, s. 175–200.
- Zbigniew Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm*, Warszawa 1999. Alicja Jarzębska, *Spór o piękno muzyki. Wprowadzenie do kultury muzycznej XX wieku*, Wrocław 2004.
- Stefan Kisielewski, *Przeciw cenzurze — legalnie (Garść wspomnień)*, w: idem, *Bez cenzury*, Paryż 1987, s. 79–88.
- Leszek Kołakowski, *Główne nurty marksizmu*, t. I. Powstanie, t. III. Rozkład, Warszawa 2009.
- Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 14, s. 12–31.
- Zofia Lissa, *O obiektywności praw w historii i teorii muzyki*, („Studia Muzykologiczne” t. 3), Kraków 1954, s. 7–112.
- Zofia Lissa, *Podstawy estetyki muzycznej*, Warszawa 1953.
- Zofia Lissa, *Z perspektywy Festiwalu Muzyki Polskiej (próba oceny)*, „Muzyka” 1951 nr 12, s. 3–8.
- Zofia Lissa, Józef Chomiński, *Zagadnienie folkloru w twórczości współczesnych kompozytorów polskich*, „Muzyka” 1951 nr 5–6, s. 3–24.
- Stefania Łobaczewska, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia*, („Studia Muzykologiczne” t. 5), Kraków 1956, s. 7–194.
- Władysław Malinowski, *Socrealizm? Cóż to właściwie było? (Przyczynek do historii sacrum w sztuce)*, „De Musica” 2001 vol. 2, s. 1–19.
- Zygmunt Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999.
- Zygmunt Mycielski, *Nie wykrećimy się, w: 50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. Ludwik Erhardt, Warszawa 1995, s. 63–75.
- Kazimierz Nowowiejski, *W muzykalnym Poznaniu. 32 koncert symfoniczny*, „Głos Wielkopolski” 1953 nr 41, s. 4.
- „Paradoks”, w: *Słownik języka polskiego PWN*, red. W. Doroszewski, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/paradoks.html> [dostęp: 15.05.2018].
- Leszek Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991.
- Wojciech Roszkowski, *Najnowsza historia Polski 1945–1980*, Warszawa 2003.

- Alina Sawicka, *Przestuchania dyskusyjne (materiał sprawozdawczy)*, „Muzyka” 1953 nr 3-4, s. 74-88.
- Tomasz Tarnawczyk, *Optymistyczna i monumentalna Symfonia w muzyce polskiego socrealizmu*, Łódź 2013.
- Mieczysław Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej. Muzyka polska 1944-1994 między autentyzmem a panegiryzmem*, w: *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, Poznań 1996, s. 139-147.
- Sławomir Wieczorek, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948-1955*, Wrocław 2014.

STRESZCZENIE*Paradoksy polskiego socrealizmu muzycznego*

Artykuł jest próbą spojrzenia na zjawisko realizmu socjalistycznego w Polsce w kontekście badań nad polską muzyką powstałą po II wojnie światowej. Autor stara się zwrócić uwagę na paradoks jako wszechobecny element rzeczywistości socjalistycznej. Na wstępie nie tylko stwierdza, że żadne z podstawowych pojęć estetyki muzycznej epoki stalinizmu nie zostało doprecyzowane, ale także próbuje udowodnić, jak użyteczna była ta niejednoznaczność dla decydentów. Pokazuje sposób, w jaki aparatczyki wykorzystali ten brak jednoznacznych kryteriów oceny utworów muzycznych zarówno w celu karania, jak i nagradzania kompozytorów, w zależności od konkretnej sytuacji. Ponadto pokazuje, że prawie wszystkie główne aspekty życia codziennego w czasach socjalizmu nie były w rzeczywistości tym, czym wydawały się być. Podkreśla, że nie można ich postrzegać w ogólnie przyjęty sposób. Zamiast tego wszystkie powinny być postrzegane przez pryzmat ideologiczny. Paradoksalny charakter socrealizmu wydaje się szczególnie

ABSTRACT*The paradoxes of Socialist Realism in Polish music*

The paper is an attempt to look at the phenomenon of socialist realism in Poland in the context of research into Polish music composed after World War II. The author tries to draw our attention to paradox as a pervasive element of the socialist reality. In the beginning, he not only states that none of the fundamental terms of the musical aesthetics of Stalinism was clearly defined but also tries to demonstrate how useful this ambiguity was to the policymakers. He shows the way in which the apparatchiks took advantage of this lack of explicit criteria for assessing musical works to both punish and reward composers, depending on the situation. In addition, the author claims that almost all crucial aspects of everyday life under socialism were not actually what they seemed to be. He stresses that they cannot perceive/be perceived in a commonly accepted way and instead should be seen from the perspective of ideology. The paradoxical character of socialist realism seems to be particularly evident in the world of

widoczny w świecie muzyki. Mimo bezlitosnej cenzury tamtych czasów, polskim kompozytorom udało się „przemycić” do swoich dzieł wiele pomysłów, które według estetyki stalinowskiej nigdy nie powinny pojawić się w ich kompozycjach. Wreszcie autor omawia zjawisko folklorizmu w polskiej muzyce pierwszej powojennej dekady. Chociaż ten trend jest często postrzegany jako osiągnięcie muzycznego socrealizmu, autor udowadnia, że jest to tylko *cliché* lub prosty stereotyp. Podkreśla, że głównym celem stalinowskiej ideologii było nie tylko pozbawienie muzyki krajów wschodnioeuropejskich jej oryginalnych cech, lecz przede wszystkim stworzenie nowej muzyki, która byłaby dostępna dla „nowego człowieka” postulowanego przez ideologię ery komunistycznej.

SŁOWA KLUCZOWE: socrealizm, paradoks, muzyka, cenzura, folklorizm

music. Despite unrelenting censorship of those days, Polish composers managed to smuggle into their works plenty of ideas which, according to Stalinist aesthetics, should have never appeared in their compositions. Finally, the author discusses the phenomenon of folklorism in Polish music of the first post-war decade. Although this trend is often seen as an achievement of socialist realism in music, the author demonstrates that this is nothing more than a cliché or a simple stereotype. It is high time, he observes, to notice that the main aim of the Stalinist ideology was not only to deprive the music of Eastern European countries of its original features but, above all, to create a new kind of music which would be accessible to the “new man” postulated by the ideology of the communist era.

KEYWORDS: socialist realism, paradox, music, censorship, folklorism