

GRANICE MUZYKI – GRANICE WOLNOŚCI. WOKÓŁ KONFERENCJI
KOMPOZYTORÓW I KRYTYKÓW MUZYCZNYCH W ŁAGOWIE LUBUSKIM
W 1949 ROKU, RED. KRZYSZTOF BRZEHCZYŃ, RAFAŁ CIESIELSKI
Poznań–Warszawa: Instytut Pamięci Narodowej, Oddział w Poznaniu, 2021
(= Studia i Materiały Poznańskiego IPN 51), ss. 278. ISBN 978-83-8229-231-2

Przeobrażenia statusu Łagowa w pamięci o muzyce polskiej po 1945 r. zasługują już chyba na osobne studium. Mająca miejsce w sierpniu 1949 r. w tej cichej, przepięknie położonej pomiędzy dwoma jeziorami wsi z zabytkowym zamkiem konferencja kompozytorów i krytyków muzycznych była jednym z kilku spotkań środowisk twórczych z przedstawicielami stalinowskiego reżimu odpowiedzialnymi na politykę kulturalną. Bezpośrednio po wydarzeniu w propagandowym dyskursie o muzyce Łagów zyskał na krótko swoją białą legendę jako miejsca historycznego przełomu w świadomości kompozytorów, owocnego przyjęcia założeń realizmu socjalistycznego i rozpoczęcia nowego etapu w polskiej muzyce. W istocie stanowiąc rzecz jasna zainscenizowany zgodnie z radzieckimi scenariuszami spektakl finalnego przejścia władzy w polu twórczości muzycznej, domknięcia systemu, zastraszenia, wymuszonych deklaracji. Po 1956 r. wokół Łagowa zapadło kłopotliwe milczenie, a w oficjalnych narracjach stał się tylko jednym z faktów w kalendarium wydarzeń powojnia, którego znaczenia bliżej już nie opisywano. Ta cisza przerywana była wspomnieniami samych uczestników konferencji, choć wyłącznie tych, dla których była owym „pogrzebem muzyki polskiej”, by przywołać słowa Zbigniewa Drzewieckiego spopularyzowane przez Witolda Lutosławskiego¹. Ten tryb pamięci trafił po 1989 r. do historiografii polskiej muzyki, czyniąc z Łagowa złowrogi symbol brutalnego ataku

totalitarnego reżimu na muzykę i twórczą wolność kompozytorów. Propaganda, tabu, trauma i zamach to kluczowe stadia w tej muzycznej historii Łagowa. Lista ta nie wyczerpuje swoją drogą wszystkich sensów, które powinna nieść ze sobą w historii muzyki ta nazwa. Był też Łagów na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych XX w. miejscem, w którym odbywały się obozy dla muzyków, choć aspekt ten przysłonięty przez cień socrealizmu został zapomniany. Zbigniew Drzewiecki prowadzący lekcje dla pianistów przygotowujących się do udziału w Konkursie Chopinowskim wspominał również i ten swój pobyt w Łagowie: „nadszedł wreszcie Łagów, ten eksperymentalny przedkonkursowy obóz przygotowawczy, w którym nowe formy współpracy pedagogów i ustawiczny kontakt kandydatów między sobą dały znakomity, nieoczekiwany wynik”². Eksperymentalny charakter pracy – także przed Konkursem Wieniawskiego – określano jako oparty, a jakże by inaczej w tym czasie, „na zasadach kolektywności”, choć sprowadzający się po prostu do wspólnej pracy pedagogów oraz młodych muzyków. I te wydarzenia muszą zostać opisane w oderwaniu od propagandowych naleciałości, aczkolwiek wydają się być zupełnie innego rodzaju niż sama konferencja³.

1 Irina Nikolska, *Muzyka to nie tylko dźwięki. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*, Kraków 2003, s. 18.

2 Zbigniew Drzewiecki, „Współczesny styl wykonawczy dzieł Chopina”, *Rocznik Chopinowski* 1 (1956), s. 257.

3 Polska Kronika Filmowa pracy pedagogów i muzyków poświęciła odcinek 40. w 1952 r., zob.: <http://repozytorium.fn.org.pl/?q=pl/node/7011>, dostęp 10 VII 2023. W filmiku podczas pracy i odpoczynku w kajakach widzimy Zbigniewa Drzewieckiego, Eugenię Umińską oraz ich stu-

W naszkicowanej historii jeszcze jeden nowy wątek otworzyło mające miejsce w Łagowie siedemdziesiąt lat po konferencji kompozytorów i krytyków sympozjum, które zorganizowane zostało przez Sekcję Muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, Instytut Pamięci Narodowej oraz Instytut Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego. Dotyczyło ono relacji pomiędzy muzyką a totalitarną władzą, ale również – w oddaleniu od zagadnień politycznych – szerszego tematu granic artystycznej wolności. Po dwóch latach, w 2021 r., ukazał się tom pod redakcją Krzysztofa Brzechczyńska i Rafała Ciesielskiego zawierający referaty wygłoszone w Łagowie. Od razu przyznam, że powrót do Łagowa i uczynienie go ośrodkiem refleksji nad problemem granic wolności w muzyce uważam za znakomity pomysł, warty cyklicznej kontynuacji w przyszłości. Prowadzić mógłby do swistego odczarowania, a więc do odzyskania tego urokliwego miejsca dla muzyki.

Omawiana publikacja złożona jest z osiemnastu tekstów oraz zapisu dyskusji panelowej, która odbyła się podczas konferencji. Pierwsza część, *Wokół Łagowa 1949 i wolności ograniczonej*, składa się z ośmiu tekstów, w tym z dwóch podwójnych szkiców do portretów – Zofii Lissy pióra Michała Jaczyńskiego oraz Izabeli Zymer, a także Zygmunta Mycielskiego w tekstach autorstwa Beaty Bolesławskiej-Lewandow-

skiej oraz Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej. Postać Zbigniewa Turskiego i jego zderzenia z socrealizmem omówiła Karolina Bindel, a emigracyjne losy Romana Maciejewskiego, znajdującego się od 1934 r. poza granicami Polski, Anna Nowak („Twórczość kompozytorów emigracyjnych w czasach «zniewolonego umysłu»”, s. 123–134). Barbara Literska („Grupa 49 azyłem wolności twórczej?”, s. 109–122) przedstawiła recepcję koncertów *Grupy 49* na łamach prasy, natomiast Katarzyna Dadak-Kozicka („Od Krakowa do Łagowa. Burzliwe początki Związku Kompozytorów Polskich, 1945–1948”, s. 33–41) przypomniała działalność Związku Kompozytorów Polskich od momentu powołania tej organizacji w Krakowie w 1945 r. do początków socrealizmu.

Artykuł Beaty Bolesławskiej-Lewandowskiej traktuje o Mycielskim jako wiceprezesa i prezesa Związku Kompozytorów Polskich („Kulisy działalności Zygmunta Mycielskiego w Związku Kompozytorów Polskich w latach 1947–1950 w świetle zachowanej korespondencji”, s. 73–79). Tytułowe kulisy zostały odsłonięte dzięki dokonanej przez badaczkę analizie listów kompozytora z matką i z Andrzejem Panufnikiem. Z cytowanych fragmentów wyłonił się złożony obraz postawy Mycielskiego. Od samego początku wyraźnie wyznaczającego granicę kompromisu, której nie chce przekroczyć, wobec czego finalnie w marcu 1950 r. rezygnuje z funkcji prezesa. Jednocześnie codziennie mierzy się z różnego rodzaju mniej lub bardziej wymagającymi zadaniami do wykonania – przeforsowaniem hierarchicznego a nie egalitarnego podziału środków finansowych dla kompozytorów, wstrzymywaniem ku niezadowoleniu oficjeli dyskusji o realizmie i formalizmie w muzyce w czasie wizyty w Warszawie radzieckich gości, negocjowaniem z partyjnymi działaczami poszczególnych słów ze swojego wystąpienia w Łagowie, którym później Włodzimierz Sokorski chce się pochwalić w Moskwie, czy instruowaniem Panufnika,

dentów Adama Harasiewicza i Wandę Wilkomirską. Również muzycy poznańskiej Filharmonii mieli w Łagowie swoje obozy ćwiczeniowe. Jako idyllę wspominał je Jerzy Młodziejewski: „jezioro, lasy, najczystsze powietrze, zupełny spokój i odcięcie się od problemów miasta, dostatek warunki bytowo-żywnościowe (co gra miała rolę) – sprawiły, że te łagowskie pobyty wzrosły w pamięci wielu muzyków Filharmonii ze szczególną siłą. Wzdycha się też do Łagowa jako do miltonowskiego raj utraconego, gdyż jest dziś co najmniej wątpliwe, czy się kiedy jeszcze Łagów powtórzy”, zob.: Jerzy Młodziejewski, „Dziesięć lat poznańskiej Filharmonii”, *Kronika Miasta Poznania* 25 (1957) nr 3/4, s. 88.

jakie postępowanie twórców może przynieść Związkowi (i im samym) największą korzyść. Dodać można do tej wycieczki mój ulubiony przykład, który również pochodzi z listu Mycielskiego do matki, ale cytowanego już przez autorkę kolejnego artykułu – Barbarę Mielcarek-Krzyżanowską. Mycielski zżyma się w nim, ponieważ musi w lipcu 1949 r. odkręcić zaplanowaną wysyłkę, w jego opinii, najbardziej hermetycznych i elitarnych partytur ówczesnych dzieł polskich kompozytorów do recenzji w Moskwie – wprost do redakcji *Sowieckiej Muzyki* (sic!): „rozmyślam, co jutro zrobić, gdzie i do kogo iść, świecić oczami za durniów czy lekkomyślnych. Ufam, że dzięki upodleniom drobnym uda mi się – względnie uda się komuś – z kim się, dzięki Bogu, jeszcze definitywnie nie pożarłem – mimo nacisku ze strony kolegów – tę historię wstrzymać” (s. 83). Absurdalność połączona z powagą sytuacji każe myśleć o realiach, w jakich działał kompozytor, oraz o ostrożności, która musiała charakteryzować wszelkie działania. Sam artykuł Barbary Mielcarek-Krzyżanowskiej („Uwertura śląska Zygmunta Mycielskiego i jej krytyka podczas łagowskich «przesłuchań»”, s. 81–96) omawia przede wszystkim szczegóły prezentacji *Uwertury śląskiej* Mycielskiego podczas łagowskiego zjazdu. Przestrzega też przed mechanicznym przypisaniem tego dzieła ze względu na tytuł do nurtu folklorystycznego (śląskość w tym przypadku oznaczało wyłącznie miejsce napisania kompozycji).

Teksty o Zofii Lissie autorstwa Michała Jaczyńskiego („Kształtowanie się poglądów politycznych Zofii Lissy na podstawie jej publikacji z okresu lwowskiego, 1929–1939”, s. 43–54) oraz Izabeli Zymer („O «odchyleniu prawicowym» Zofii Lissy w świetle dokumentów”, s. 55–71) uzmysławiają skalę i różnorodność wyzwań stojących przed badaczem, który podejmie się kiedyś zadania przygotowania jej kompletnej biografii. Za bardzo inspirujący uważam tekst Michała Jaczyńskiego, dlatego poświęcę mu nieco

więcej uwagi. Przedmiotem refleksji uczynił publikację Lissy na łamach lwowskiej prasy, przede wszystkim polsko-żydowskiego dziennika *Chwila* poświęconego sprawom politycznym, społecznym i kulturalnym. Lissa debiutuje w nim jako autorka w roku 1929 – choć czytelnicy pisma znali ją już wcześniej dzięki wiadomościom o jej karierze pianistycznej oraz naukowej – i przez następne lata dość regularnie zamieszcza artykuły o różnorodnej tematyce. Badacz swoją uwagę skupił na tekstach, które mogą stanowić podstawę do rekonstrukcji światopoglądu muzykolożki. Udało mu się pokazać kolejne etapy i możliwe przyczyny porzucenia przez nią teorii rasowości, która wyznaczała jeden z fundamentów jej wczesnego myślenia o muzyce. W pierwszych tekstach w *Chwili* argumentowała, że cechy rasowe kształtują pośrednio – poprzez wpływ na psychikę kompozytorów – ich twórczość muzyczną. W kolejnych stanowczo występowała już przeciwko wartościującemu sposobowi użycia teorii rasowości w niemieckiej muzykologii, podkreślając, że „rasa tworzy różnice stylu, a nie wartości” (s. 49). W 1934 r. – odwołam się do tekstu Lissy z *Muzyki* – sugestywnie przedstawiła fatalny los pojęć naukowych, które

[...] przedostają się przedwcześnie w szerokie masy. Pozbawione precyzji naukowej, odcięte od całego gmachu wiedzy, której cząstkę stanowią, stają się bronią w ręku niepowołanych, stają się niebezpiecznym narzędziem walki, podłożem nienawiści między ludźmi. [...] Rasizm w praktyce staje się jeszcze jednym murem, dzielącym ludzi od siebie, jeszcze jednym powodem do wyładowania wzajemnej pogardy i nienawiści dla tych, którzy stoją po przeciwnych stronach tego muru⁴.

Liczne dowody tej pogardy, jak wskazał Michał Jaczyński, odnajdzie nieoczeki-

4 Zofia Lissa, „Problem rasy w muzyce”, *Muzyka* 11 (1934) nr 3, s. 108.

wanie Lissa w prowadzonych przez siebie badaniach ankietowych nad preferencjami muzycznymi młodzieży. Wśród odpowiedzi znajdzie się mnóstwo wypowiedzi wypełnionych prymitywną i plugawą nienawiścią skierowaną przeciwko utworom, jak i koncertom żydowskich artystów⁵. Zjawisko to Lissa nazywa „antysemityzmem muzycznym”, lecz kategoria ta nie została później przejęta przez innych autorów i nie zakorzeniła się w historiografii muzyki polskiej. Dziś powinna się jednak stać w odniesieniu do lat międzywojennych tytułem projektu badawczego. Swoim zasięgiem musiałby objąć on nie tylko materiał zgromadzony przez Lissę wśród uczniów, ale przede wszystkim poglądy i działania samej elity kompozytorów oraz muzykologów tego czasu. Ostatnim etapem opisywanej przez Jaczyńskiego przemiany był opublikowany na początku 1938 r. artykuł Lissy o Fryderyku Chopinie. Podważyła w nim tezę o wpływie rasy twórcy na jego muzykę oraz przyjęła tezę o społecznym uwarunkowaniu twórczości muzycznej⁶.

Szkoda tylko, że cenny artykuł kończą zbyt skrótowe, przynajmniej dla mnie, wnioski. Autor pisze „o dużych zdolnościach przystosowawczych młodej Zofii Lissy” (dowodem mają być różnice między

omawianymi wersjami artykułu), które być może „przesądziły o jej przystąpieniu do grona zwolenników komunizmu” (s. 52) oraz o braku opublikowanych „wiadomości na temat jej współpracy z lwowskimi organizacjami komunistycznymi, choć krążyły one w ustnym obiegu” (s. 52). Trudno zgodzić się z tymi stwierdzeniami. Istnieje przecież bogata – obejmująca zarówno przedwojenne relacje, jak i powojenne wspomnienia – dokumentacja Zjazdu Pracowników Kultury w Obronie Wolności i Postępu (Lwów, maj 1936 r.), w którym Lissa bierze aktywny udział, wygłaszając referat o materializmie w muzyce. Zorganizowany przez Komunistyczną Partię Polski (na dwa lata przed jej rozwiązaniem i wymordowaniem liderów) oraz Komunistyczną Partię Zachodniej Ukrainy, był jednym z najgłośniejszych manifestów lewicowej i komunistycznej orientacji wśród artystów, intelektualistów oraz naukowców. Po dwudziestu latach Lissa tak wspominała swój udział w wydarzeniu:

[...] całe miasto żyło pod znakiem tego zjazdu. Na zjeździe tym dane mi było przemawiać w imieniu postępowych muzyków polskich. W referacie nazwanym w prasie *Muzyka w świetle materializmu dzisiejszego* (tym ostatnim słowem starano się złagodzić wymowę tytułu) próbowałam zarysować klasowe wyznaczniki naszej kultury muzycznej, wskazać na przyczyny jej kryzysu w społeczeństwie kapitalistycznym, wskazać na nowe jej funkcje w warunkach radzieckiej kultury. Problemy, o których mówiłam, stawały w głębokim cieniu wobec płomiennych i politycznie aktualnych przemówień [Wandy] Wasilewskiej czy [Henryka] Dembińskiego, niemniej jednak świadczyły o tym, że i muzycy włączyli się w ogólny front walki klasowej⁷.

Zainteresowanie społecznymi aspektami muzyki – z elementami postawy krytycznej

5 Omawiane badania Lissy opublikowane w *Chwili* doczekały się komentarzy w endeckiej prasie: „W żydowskiej «Chwili» pojawił się artykuł niejakiej Zofii (?) Lissa (sic!) pt. «Antysemityzm muzyczny». [...] «Nasz Przegląd» [pismo polsko-żydowskie wydawane w Warszawie, w którym komentowano tę publikację Lissy] martwi się wynikami ankiety. Dla Polaków jest on pocieszający”, zob.: b.n.a., „«Antysemityzm muzyczny»”, *Kurier Poznański* 32 (1937) nr 454A z 5 X, s. 3.

6 Zwrócił już na to uwagę Andrzej Tuchowski, por.: Andrzej Tuchowski, *Nacjonalizm, szowinizm, rasizm a europejska refleksja o muzyce i twórczość kompozytorska okresu międzywojennego*, Wrocław 2015; tegoż, „Chopin, polska kultura narodowa a kwestia «czystości rasy»: głos Zofii Lissy w debacie wokół kwestii rasowych w latach 1930”, *Polski Rocznik Muzykologiczny* 19 (2021), s. 90–103.

7 Zofia Lissa, „Spotkanie z Leonem Schillerem w roku 1936”, *Pamiętnik Teatralny* 15/16 (1955) nr 3/4, s. 480.

i zaangażowanej – Lissa artykułowała już zresztą kilka lat wcześniej, na samym początku swojej kariery – np. na łamach *Przeglądu Społecznego*⁸. Wobec czego ewolucja światopoglądu Lissy nie przebiegała zgodnie ze schematem zastąpienia teorii rasowości – teorią społeczną. Do wspomnianego momentu obie pełniły istotną rolę w jej myśleniu, choć teoria rasowości stawała się coraz bardziej obca, a teoria społeczna bliższa. Ciekawym zadaniem wydaje się rekonstrukcja sposobu, w jaki godziła przy interpretacji dzieła muzycznego impulsy, często przeciwstawne, płynące z obu teorii. Dla biografii intelektualnej Lissy ważne jest również odnotowanie pewnej ciągłości polegającej na upatrywaniu przez nią w czynnikach heteronomicznych – biologicznych (rasa) i kulturowych (społeczeństwo) – elementów znacznie oddziałujących na utwory muzyczne. Najbardziej uderzającym aspektem historii jest fakt, że Lissa w latach trzydziestych była bardzo świadomym świadkiem procesu degeneracji opisowego pojęcia naukowego w narzędzie brutalnej walki politycznej, a potem będącego wprost sposobem legitymizacji masowych zbrodni. Proces ten opisywała w cytowanej wypowiedzi o pojęciu rasy jako niebezpiecznym narzędziu walki i nienawiści. A przecież ten sam mechanizm zwyrodnienia pojęcia mogła zaobserwować w związku z pojęciem klasy – najpierw w ZSRR, okupowanym Lwowie, a potem już w powojennej Polsce. Tym razem nie protestowała przeciwko kryjącej się za nim pogardy i nienawiści, a co więcej swoimi publikacjami i działalnością je wspierała.

Dzięki wnikliwemu źródłowo i interpretacyjnie studium Izabeli Zymer, Zofię Lissę w kolejnym artykule widzimy po przerwie – o dekadę później. Jest nie tylko potężną figurą w kompletnie przebudowa-

nym po wojnie środowisku muzycznym, ale również sama zasiada na ławie oskarżonych. Punktem wyjścia dla rozważań badaczki są czystki polityczne z 1948 r., które obejmowały najwyższe władze państwowe (wymiana Władysława Gomułki na Bolesława Bieruta), ale rozlały się po całej Polsce i wszystkich sferach publicznych. Krążące w propagandzie oficjalne zarzuty o „prawicowo-nacjonalistyczne odchylenia” stanowiły świetny pretekst i narzędzie do różnego rodzaju porachunków. Upierałbym się, choć Izabela Zymer nieco inaczej rozkłada akcenty, że Lissa podpadła lekceważeniem swoich partyjnych towarzyszy i wspieraniem utalentowanych kompozytorów, irytowała ich również pewnością siebie wynikającą z radzieckich doświadczeń i koneksji. Trudno nie zauważyć, że jesteśmy tutaj po drugiej stronie lustra, w którym przeglądał się też Mycielski. On też chciał faworyzować przy podziale państwowych środków najbardziej wartościowych twórców, protestując przeciwko równemu podziałowi. A Lissa, jak zgodnie narzekali towarzysze, „zaprasza[ła] wrogów systemu do udziału w pracach komisji oceniającej utwory, co skutkuje stronniczymi werdyktami – złą punktacją kompozycji członków partii” (s. 59). Swoją drogą, niemal ich żal. Wydawało się, że polityczny akces, słuszne utwory i zachowania utworzą im drogę do spektakularnych karier kompozytorskich, a ich los okazał się pełen dalszych przeszkód, upokorzeń i ciosów otrzymywanych nawet na własnym podwórku. Opisywane napięcia wydają mi się zresztą jednym z kluczowych elementów w całym polu twórczości muzycznej czasów stalinowskich. Ostatecznie Lissa obroniła się przed tym atakiem, choć – jak ustaliła autorka – otrzymała w Ministerstwie naganę „za nieudzielanie się w pracy partyjnej” (s. 62). Przypomniano jej również o skromności, która powinna charakteryzować członka partii. Badaczka podejmuje też wątek napięć pomiędzy Włodzimierzem Sorkskim a Zofią Lissą. Dopiero w nim Lissa

8 Zofia Lissa, „O społecznym znaczeniu muzyki w historii ludzkości”, *Przegląd Społeczny* 4 (1930) nr 4, s. 128–133 oraz 4 (1930) nr 5, s. 180–186.

odnalazła zawodnika swojej kategorii, więc pojedynek z nim był dla niej (ale i dla niego) bardzo niebezpieczny. Drobiazgowa analiza ich relacji na podstawie oficjalnych występów (oraz zastanawiających różnic między wersjami drukowanymi a archiwalnymi) wypełnia drugą część artykułu i inspiruje do dalszych poszukiwań źródłowych oraz zadania następnych pytań, ponieważ szczegóły oraz sam wynik tej rywalizacji w tych latach nadal pozostaje kwestią otwartą. Swoisty epilog całej historii rozpisanej na omawiane dwa artykuły stanowią fragmenty listów Lissy do Mycielskiego pisane już po 1956 r., w których wskazuje na swoje osamotnienie, wrogość środowiska kompozytorskiego wobec niej i porażkę obranej drogi. W świetnym studium Izabeli Zymer wykorzystującym nieprzebadane wcześniej źródła (i to zachowane, jak pisze autorka, czasem w postaci nadpalonych strzępków) i bardzo ostrożnie je interpretującej ze świadomością złożoności sprawy, niepotrzebnie oddano na koniec głos Stefanowi Kisielewskiemu. Może i ten znany cytat stanowi efektowną puentę, ale niczego nie wyjaśnia i w zasadzie fałszuje tak starannie i rzeczowo naszkicowany wcześniej obraz.

Przygotowanie biografii Lissy wydaje się nie tylko wyzwaniem, ale i ważnym zadaniem dla polskiej muzykologii. Jednocześnie wciąż czekamy na pracę pilniejszą i donioślejszą z etycznego punktu widzenia – biografię i monografię twórczości Zbigniewa Turskiego. Podczas łagowskiego zjazdu jego sławna wówczas *Symfonia Olimpijska* stała się przedmiotem niesławnej debaty z udziałem kompozytorów i muzykologów. Cieszy więc artykuł Karoliny Bindel („Skazany na muzyczny ostracyzm. Zbigniew Turski jako «czarna» figura konferencji w Łagowie Lubuskim. Przyczyny i następstwa”, s. 97–108), w którym omawia przyjęcie utworu w prasie przed zjazdem, dyskusję w czasie oraz jej konsekwencje dla dalszej kariery twórcy. Autorka przywołuje własne rozmowy z rodziną twórcy, zarazem wspo-

mnienia konfrontuje z innymi dokumentami źródłowymi, sygnalizując w ten sposób bardzo ważny problem badawczy. Pamięć o socrealizmie wyjątkowo obfituje w opowieści o skrajnie różnym charakterze – od tych martyrologicznych, przez heroiczne do przepelnionych groteską anegdot. Łącznie kształtują w dalszym ciągu rozpowszechniony dziś obraz socrealizmu. Warto je nie tylko weryfikować (co zresztą zazwyczaj okazuje się bardzo trudne), ale ich obfitość i recepcję uczynić przedmiotem refleksji.

Ujęcia w tej części książki, jak widać, zdominowała perspektywa biograficzna, nakierowana na rozpoznanie postaw, taktyki i strategii życiowych oraz zawodowych osób mierzących się z wyzwaniami czasów stalinowskich. O oporze, przetrwaniu i przystosowaniu mówi również tytuł dyskusji panelowej zamieszczonej w tomie, wskazując w ten sposób na główne kategorie organizujące badania nad socrealizmem. Jest to perspektywa już eksploatowana, ale niewątpliwie zawsze przynosząca interesujące rezultaty, pod warunkiem – jak w przypadku recenzowanego tomu, że związana jest ze znacznym rozszerzeniem bazy źródłowej do badań nad tym okresem (korespondencji, dokumentów archiwalnych i wspomnień). Nie ukrywam jednak, że najbardziej sympatyzuję z takimi ujęciami socrealizmu, które na nowo próbują sproblematyzować ten czas. Kilka bardzo inspirujących myśli można znaleźć w wypowiedziach historyka sztuki Piotra Juszkiewicza zawartych w dyskusji, choćby o istotnych więziach pomiędzy sztuką socrealizmu a światem sztuki nowoczesnej czy próbach doszukania się nowych sensów w obrazach socrealistycznych, które w zasadzie wywracają nasze dotychczasowe myślenie na ich temat.

Druga część – *Granice wolności w muzyce* zawiera również osiem artykułów o bardzo urozmaiconej tematyce. Koncentruje się ona wokół różnych definicji i ujęć wolności artystycznej w muzyce. Łącznik z pierwszą częścią książki stanowią teksty traktujące

o funkcjonowaniu muzyki w systemach totalitarnych. Jerzy Stankiewicz („Granice wolności artystycznej w nazistowskich obozach jenieckich”, s. 145–157) przedstawił uwagi o życiu muzycznym w nazistowskich obozach jenieckich zlokalizowanych na terenie dzisiejszej Polski. Muzykolog opisał szereg pomysłowych przykładów przekraczania przez uwięzionych granic wyznaczonych dla działalności artystycznej przez władze obozowe. W ten sposób jeńcy poszerzali „bezcenne poczucie wolności” (s. 156), z którego czerpano siłę i nadzieję oraz budowano poczucie tożsamości. W tym celu wykonywano (potajemnie, a czasem sprytnie przemycając) repertuar muzyczny o patriotycznych i religijnych konotacjach. Temu celowi służyła także sama obecność języka polskiego w przedstawieniach. Z kolei Magdalena Białecka („Hindemithowska Gebrauchsmusik przez pryzmat idei i prądów stylistycznych w duchu nazistowskiej propagandy”, s. 137–144) podjęła próbę opisanie relacji pomiędzy koncepcją *Gebrauchsmusik* a nazizmem. Autorka w odwołaniu do bogatej literatury przedmiotu przedstawiła źródła tej koncepcji w myśli Paula Nettla, jej rozwinięcie przez Heinricha Besselera na gruncie filozofii Martina Heideggera (choć wśród komentatorów trwa spór o adekwatność tej reinterpretacji) oraz w praktyce kompozytorskiej Hindemitha. Niestety, próba wyjaśnienia tego związku przez badaczkę nie wydaje mi się zbyt udana. Nie dowiadujemy się, na czym w zasadzie polega „prawdopodobieństwo jej skażenia nazizmem” (s. 143), w jaki sposób idea (i utwory z niej wyrastające) miały służyć hitlerowskiej propagandzie oraz jakie są jej związki z nazistowską estetyką. I co właściwie stanowi kryterium weryfikacji tych związków – fakty biograficzne, zbieżności ideowe, właściwości formalne poszczególnych utworów, sposób ich wykonania, sami wykonawcy, recepcja? Główne tematy obu części książki pojawiają się natomiast w wielowątkowym artykule Marii Wilczek-Krupy

(„Granice wolności w muzyce filmowej. Refleksje Kazimierza Serockiego w kontekście współczesnego kina”, s. 159–174). Punktem wyjścia dla jej rozważań jest również zjazd twórców i polityków z 1949 r. – tym razem już nie w Łagowie, ale obrady filmowców w Wiśle, w których, o czym warto pamiętać, uczestniczyli także kompozytorzy. Jak podaje badaczka, Kazimierz Serocki przygotował na ten zjazd wystąpienie, w którym domagał się zasadniczej przemiany sposobu myślenia o muzyce filmowej poprzez uwytknienie jej rangi w procesie produkcji filmów. Zdefiniował też główne funkcje muzyki w filmie i opowiedział się za antyilustracyjną estetyką muzyki filmowej. Postulaty te, zdaniem autorki, wcale nie straciły dziś na aktualności, a na podobne bolączki co Serocki skarżą się i cytowani przez nią współcześni twórcy. Maria Wilczek-Krupa podkreśla, że we współpracy kompozytora z reżyserem nie ma niekiedy miejsca na wolność tego pierwszego. Ale, jak paradoksalnie wskazują cytowane przez nią fragmenty korespondencji Andrzeja Wajdy z Wojciechem Kilarzem, może finalnie nie jest to tak niekorzystny układ – zarówno dla nich samych, jak i dla samego filmu? To Wajda w końcu miał rację, że w *Zemście* o wiele lepiej zabrzmiał „śmiejący się puzon” (s. 172) od postulowanego przez Kilara stereotypowego klawesynu.

Na inny rodzaj ograniczenia kompozytorskiej wolności zwrócił uwagę Ryszard Daniel Golianek („Muzyczne środki wykonawcze jako granice wolności twórczej kompozytora”, s. 175–187). Jest ono naturalną konsekwencją konieczności posługiwania się środkami wykonawczymi, często nieadekwatnymi względem kompozytorskiej wyobraźni. Negocjowanie granic kompromisu i różne postawy twórców w tym względzie omówione zostały w artykule za pomocą bardzo ciekawych przykładów – detali różnych dzieł muzycznych z historii muzyki. W oryginalny sposób podobny problem opisała Ewa Wójtowicz („Gra

konieczności i możliwości». Kilka pytań o granice gatunku kwartetu smyczkowego” (s. 197–208). Badaczka sięgnęła do literaturoznawczych rozważań o normach gatunkowych, skąd zaczerpnęła tytułowe kategorie konieczności i możliwości, które zastąpiły w jej rozważaniach pojęcie wolności i ograniczenia. Z tej perspektywy w erudycyjny sposób spogląda na trzy wybrane elementy przeobrażeń kwartetu smyczkowego w muzyce XX i XXI w. – w odniesieniu do samych tytułów dzieł, poszukiwań brzmieniowych oraz sposobów organizacji komunikacji między grającymi muzykami (który to aspekt wydaje się dziś najbardziej intrygującym zjawiskiem). Rafał Ciesielski przeniósł pytanie o granice wolności z zagadnień kompozytorskich na poziom dyskursu o muzyce („Granice wolności słowa o muzyce”, s. 217–228), a problematyczny dziś status kompozytora jako autora stał się tematem dociekań Agnieszki Draus („Granice autorstwa muzyki w czasach mody na nostalgię i retro, an-archeologię i «nową erudycję»”, s. 189–196), w których omawia bardzo interesujące projekty współczesnych twórców inspirowanych przeszłością muzyki (pieśniami Schuberta w *Schubert Lounge* Eivinda Buenego i chanson Jacques’a Brela w *Me Quitte* Nielsa Rønsholdda). Muzykolożka opisuje charakterystyczne cechy tego rodzaju opracowań i łączy je z szerszymi tendencjami w kulturze współczesnej – wyczerpaniem estetyki poszukiwań materiałowych, zwrotem treściowo-estetycznym, zwrotem performatywnym i wizualnym, nostalgią i retromanią, upadkiem gatunkowych dystynkcji.

Do toczącej się w książce dyskusji o wolności artystycznej Marcin Trzęsiok („Wolność i forma. Przyczynek do dialektyki twórczości”, s. 209–215) wprowadził w swoim szkicu szereg nowych wątków, nieoczywistych odniesień do myśli teologicznej i inspirujących pytań. Pyta więc o konsekwencje postawy „bezkompromisowo kreacyjnej”, o możliwość uwolnienia muzyki

od „nadmiernych oczekiwań i presji, którymi muzyka wciąż jest obciążona wskutek silnego oddziaływania ideologii romantycznej” oraz odnalezienia przez twórców stanu sensownej równowagi pomiędzy „formą a wolnością” (s. 214), dzięki czemu muzyka będzie mogła odzyskać znaczące funkcje społeczne.

W trzeciej części, zatytułowanej *Przekraczanie granic muzyki?*, zamieszczono dwa teksty o charakterze bardziej swobodnych refleksji. Muzykę i twórców współczesnych krytykować należy zawsze i wszędzie (nawet w Łagowie...), ale filipika Iwony Świdnickiej („Dokąd zmierza muzyka?”, s. 231–239) wzbudza moje zastrzeżenia. Bo jak można się zgodzić na przykład z następującym stwierdzeniem: „Przemoc dźwiękowa stała się jednocześnie źródłem fascynacji dla radykalnych twórców muzyki *Noise* – czyli ekstremalnie hałaśliwej formy muzyki industrialnej – Edgara Varèsego, Johna Cage’a i Luigiego Russola” (s. 232)? Wymienieni kompozytorzy oczywiście stanowią jedną z inspiracji dla muzyki *noise*, gatunku muzyki operującego skrajną dynamiką o agresywnym charakterze, ale zapisywanie ich do tego nurtu wydaje mi się jednak terminologicznym nadużyciem. W kontekście całej trójki terminologia angielskojęzyczna używa pojęcia *noise*, ale ten wieloznaczny termin w ich wypadku raczej nie odnosi się do poziomu głośności, lecz przede wszystkim brzmień szmerowych/szumu – dźwięków uznawanych zazwyczaj (i już niesłusznie) za niemuzyczne. Nie sądzę też, aby prawidłowa była dziś diagnoza kompozytorów współczesnych, którzy „budują swój język, najczęściej nieprzystający do możliwości percepcyjnych odbiorców” (s. 237), bo w tym zakresie sytuacja w ostatnich kilku dekadach zmieniła się w znaczący sposób (i należałoby tutaj przede wszystkim wyjaśnić, o jakich odbiorcach jest mowa). A niesprawiedliwe jest po prostu zarzucanie młodym kompozytorom „niewiedzy” i „słabej znajomości historii muzyki” (s. 235).

Na jakiej podstawie? Nie jest też tak, że „jedno jest pewne: wszyscy po muzyce spodziewamy się piękna” (s. 237). Na ochotnika mogę zadeklarować, że spodziewam się po aktualnej muzyce dużo więcej, a podejrzewam (i mam nadzieję), że nie jestem w tym osamotniony.

Zamykający tom głos Krzysztofa Baculewskiego („Prawdy Trzymacha”, s. 241–249) podważa złudny optymizm historiozoficzny obecny *implicite* w układzie podejmowanych w książce tematów. Mógłby on sugerować trajektorią prowadzącą od dawnych ograniczeń w funkcjonowaniu muzyki w represyjnym systemie politycznym po współczesne kwestie dotyczące już wyłącznie granic artystycznej wolności twórców i ich odpowiedzialności wobec odbiorców. Krzysztof Baculewski ostrzega, że nasza czujność została co prawda uspijona przez „czas względne go spokoju” (s. 242), ale zagrożenia czyhają zawsze. Wynikają bowiem z brutalności i cynizmu przynależnych instytucjom władzy politycznej. Autor bardzo trafnie rozpoznał szereg podejmowanych wobec sztuki działań mających na celu jej podporządkowanie – od administracyjnego zawłaszczenia instytucji (likwidacja, zmniejszenie finansowania, wymiana kierownictwa), przez usilne wspieranie artystów reprezentujących bliskie poglądy, aż do ograniczeń narzucanych twórcom o przeciwnym światopoglądzie.

Kolejne lata po konferencji w Łagowie z 2019 r. przyniosły w świecie muzyki szereg zjawisk, które wspomnianą diagnozę potwierdziły smutnymi przykładami, a muzykologom zainteresowanym ograniczeniami wolności artystów zapewniły bogaty materiał badawczy. Wymienić należy unieważnienie w 2020 r. listy przebojów Programu Trzeciego, gdy okazało się, że pierwsze miejsce zajęła antyrządowa piosenka Kazika Staszewskiego *Twój ból jest lepszy niż mój*, odwołanie w 2021 r. prawykonania *Koncertu fletowego „it's fine, isn't it?”* autorstwa najwybitniejszego żyjącego polskiego kompozyto-

ra Pawła Szymańskiego ze względu na od-twarzany z taśmy groteskowo spreparowany cytat z wypowiedzi Jarosława Kaczyńskiego, ocenzurowanie utworu *Process* Karola Nepelskiego na katowickim Festiwalu Prawykonania w 2023 r. zawierającego „motyw rytmiczny złożony z dwóch ćwierćnut i jednej półnuty, podpisanym samogłoskami i sylabą E–A–IS”⁹ i zamienionego na inny pod groźbą zerwania premiery, wreszcie usunięcie w tym samym roku w ostatniej chwili z repertuaru Międzynarodowego Konkursu im. Karola Szymanowskiego w Katowicach utworów autorstwa kompozytorów rosyjskich. Wszystkie te przykłady stanowią osobne przypadki, które pilnie należy poddać refleksji w oderwaniu od partyjnych narracji i politycznych polaryzacji oraz biorąc pod uwagę argumenty pojawiające się w czasie sporów na ich temat (np. bardzo ważne pytania o podmiotowość wykonawców). Łatwo domyślić się już, gdzie taką dyskusję można by odbyć, ale nie wiem, czy jesteśmy gotowi wrócić do Łagowa, aby podjąć tam jeszcze raz rozmowę o artystycznej wolności i jej ograniczeniach?

Stawomir Wieczorek
Uniwersytet Wrocławski
ORCID 0000-0003-1903-4553

9 Karol Nepelski, *Oświadczenie*, <https://glissando.pl/aktualnosci/oswiadczenie-karol-nepelski/>, dostęp 10 X 2023.