

Tomasz Tarnawczyk: *Optymistyczna i monumentalna. Symfonia w muzyce polskiego socrealizmu*. Łódź 2013 Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów ss. 290. ISBN 978-83-60929-39-1

Książka Tomasza Tarnawczyka opublikowana została w serii *Dissertationes Lodzenses de Musicae Teoria* i jest przeredagowaną wersją pracy doktorskiej, nad którą autor pracował w l. 2005–12 pod kierunkiem Ewy Kowalskiej-Zajac w Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Jest to pierwsza szerzej zakrojona praca podejmująca temat rozwoju gatunku symfonii w muzyce polskiej w l. 1945–56 oraz jej związków z doktryną socrealistyczną narzuconą polskim kompozytorom pod koniec lat czterdziestych XX wieku. Autor słusznie zauważa, że, mimo iż za symboliczną datę wprowadzenia tejsze

doktryny na terenie muzyki polskiej uznaje się obrady Ogólnopolskiej Konferencji Kompozytorów, które miały miejsce w dn. 5–8 VIII 1949 r. w Łagowie Lubuskim, pewne elementy związane z wdrażaniem socrealistycznych koncepcji pojawiły się już wcześniej – w wypowiedziach przedstawicieli władz państwowych w roku 1947 (przemówienie Bolesława Bieruta podczas otwarcia radiostacji we Wrocławiu, 16 XI 1947 r.) i 1948 (teksty i wypowiedzi Włodzimierza Sokorskiego), jak i dyskusjach na temat rozwoju polskiej muzyki, szeroko obecnych w polskiej prasie kulturalnej w pierwszych powojennych latach.

Dlatego też za podstawę swych badań, których rezultatem jest opublikowana praca, Tarnawczyk przyjął symfonie powstałe w okresie od 1944 r., czyli od początków wyzwania terenów Polski spod okupacji niemieckiej, do roku 1956, który przyniósł tzw. polityczną odwilż, a w konsekwencji wybuch tendencji awangardowych i całkowity odwrót od norm socrealistycznych w polskiej muzyce. W omawianym okresie powstało ponad czterdzieści symfonii (ich wykaz znajduje się w tabeli zamieszczonej w zamykającym pracę „Podsumowaniu”, s. 207–212), które autor postanowił przeanalizować pod kątem obecności w nich elementów zgodnych z normami estetycznymi doktryny socrealistycznej, co jednocześnie miałyby świadczyć o dokonanych ze strony kompozytorów ustępstwach na rzecz lansowanej przez władze teorii. Takie ujęcie przedmiotu badań zdeterminowało układ pracy. Całość książki składa się z pięciu rozdziałów, które wyraźnie dzielą się na dwie części – historyczną, obejmującą trzy pierwsze rozdziały, oraz analityczną, złożoną z rozdziałów czwartego i piątego. Pracę wieńczy krótkie podsumowanie, a całość uzupełnia – obok spisu przykładów nutowych, bibliografii, indeksu nazwisk i streszczenia w języku angielskim – obszerny aneks, będący katalogiem tematycznym symfonii kompozytorów polskich powstałych w l. 1945–56.

W rozdziale pierwszym, zatytułowanym „Teoria i praktyka realizmu socjalistycznego w muzyce polskiej” (s. 11–33), autor koncentruje się na przybliżeniu głównych pojęć realizmu socjalistycznego, takich jak materializm, dialektyka, narodowa forma i historyzm, oraz ich funkcjonowania w wymiarze praktycznym – tutaj wyszczególnione zostały następujące kategorie: twórca, dzieło sztuki, odbiorca i wartość. Rozdział ten ma charakter stricte teoretyczny, którego zadaniem jest zaznajomienie czytelnika z podstawową terminologią realizmu socjalistycznego oraz czołowymi tezami marksistowskich ideologii, mających zasadniczy wpływ na oblicze socrealizmu w muzyce. Autor odwołuje się do tekstów z epoki – w tym przede wszystkim zaczerpniętych ze spuścizny Zofii Lissy, a odnoszących się do tematyki formalizmu i realizmu w muzyce oraz zagadnień związanych z pismami

Józefa Stalina o językoznawstwie w kontekście adaptacji przedstawionej w nich metody na teren muzyki. Drugą warstwę odniesień w dyskusji nad problematyką socrealizmu stanowią teksty współczesne historyków epoki, w tym w szczególności dotyczące literatury polskiej okresu powojennego. Do badań muzykologicznych w zakresie socrealizmu autor odwołuje się w niewielkim stopniu, co wynika przede wszystkim z faktu, że dotychczas prac takich na terenie muzykologii powstało niewiele i mają one charakter raczej krótkich opracowań (artykuły Władysława Małinowskiego, Małgorzaty Gąsiorowskiej, Mieczysława Tomaszewskiego czy Danuty Gwizdałanki) niż syntetycznych analiz¹. Niemniej jednak, najważniejsze teoretyczne założenia i pojęcia związane z problematyką socrealizmu na terenie muzyki przedstawione zostały w sposób zwięzły i klarowny, w powiązaniu z szerszym kontekstem historyczno-politycznym zmian, jakim podlegała polska kultura (nie tylko muzyczna) w pierwszej powojennej dekadzie.

Kolejne składowe teorii socrealizmu, jak materializm, dialektyka, narodowa forma i historyzm, omawiane są na podstawie pism Zofii Lissy – autor powołuje się przede wszystkim na opublikowane w l. 1953 i 1954 prace *Podstawy estetyki muzycznej* i *O specyfice muzyki* oraz na artykuły publikowane przez Lisę w l. 1953–55 na łamach *Studiów Muzykologicznych*. Nie dokonuje przy tym szczegółowej analizy tych tekstów, ale na ich podstawie stara się wyszczególnić elementy głównych kategorii doktryny socrealistycznej oraz wykazać ich zastosowanie w muzyce. W przypadku kategorii narodowej formy, związanej z postulowanym przez propagatorów socrealizmu tworzeniem sztuki „narodowej w formie, socjalistycznej w treści”, autor przypomina pokrótce ewolucję samego pojęcia muzyki narodowej oraz jej rozumienia w okresie stalinowskim. Zaznacza przy tym, że w Polsce dyskusję na temat problemu narodowości w mu-

¹ Przekrojowa praca Sławomira Wieczorka dotycząca problematyki pism socrealistycznych na gruncie muzyki opublikowana została później i nie mogła być znana autorowi, zob.: Sławomir Wieczorek: *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*. Wrocław 2014.

zyce, ze szczególnym uwzględnieniem opozycji narodowości i uniwersalizmu, toczono od połowy wieku XIX, a w latach powojennych temat ten podjęty został m.in. przez Stefana Kisielewskiego i Zdzisława Jachimeckiego jeszcze przed wprowadzeniem socrealizmu jako obowiązującej doktryny, a mianowicie w ich artykułach publikowanych na łamach *Ruchu Muzycznego* i *Tygodnika Powszechnego* w l. 1946–47. Nieodłącznym elementem dyskusji na temat muzyki narodowej był też folklorizm – w przypadku doktryny socrealistycznej narodowość muzyki była często utożsamiana z jej ludowym charakterem, choć autor wykazuje, że takie traktowanie tej kategorii może być mylące. Kwestia narodowości muzyki dotyczyła bowiem w okresie socrealizmu nie tyle samych cech muzyki, ile jej funkcji, co często sprowadzało się do tego, że kategoria ta po prostu „wykorzystywana była jako narzędzie nacisku umożliwiającego manipulację twórczością artystyczną” (s. 22).

Omawiając kategorię historyzmu, Tarnawczyk zwraca przede wszystkim uwagę na mieszczące się w jej zakresie dążenie do uproszczenia języka muzycznego, wynikające z kolei z tendencji do upowszechniania muzyki i skierowania jej do masowego odbiorcy. Preferowanymi gatunkami stały się kantaty, ody i pieśni, a także formy historyczne, wypracowane w okresie klasycyzmu i romantyzmu, w tym również gatunek symfonii – przy czym autor, powołując się na Lisę, zaznacza, że symfonia była traktowana przez teoretyków socrealizmu w sposób ambiwalentny: z jednej strony jako najważniejszy gatunek instrumentalny, godny najwznioślejszych tematów (pokój, walka wyzwolenicza, budowanie socjalistycznego społeczeństwa), z drugiej jednak jako wytwór epoki burżuazyjnej, wrogiej nowym czasom. „Wydaje się – pisze Tarnawczyk – że [cykl symfoniczny] stanowił rodzaj «mniej-szego zła», z braku odpowiedniejszych narzędzi był tolerowany jako środek zastępczy w okresie przejściowym, «kiedy nowe treści nie zdążyły wykształcić swojej «optymalnej», tj. maksymalnie adekwatnej dla siebie formy»” (s. 25). Stwierdzenie to (powtórzone w podsumowaniu książki) jawi się jednak dość kontrowersyjnie, nie ulega bowiem wątpliwości, że w całym okresie

obowiązywania socrealizmu, tak w Polsce, jak i w samym Związku Radzieckim, gatunek symfonii pozostawał niezwykle wysoko ceniony i najważniejsi kompozytorzy wręcz nakłanianiani byli do tego, aby odnosić się do istotnych spraw czy wydarzeń społeczno-politycznych właśnie w formie symfonii – wystarczy tu podać za przykład chociażby symfonię Dymitra Szostakowicza, a w Polsce długo oczekiwaną *Symfonię Pokoju* Andrzeja Panufnika. Wydaje się zatem raczej, że ideą teoretyków socrealizmu było zawłaszczenie istniejących gatunków cieszących się uznaniem twórców i słuchaczy (symfonia, ale także opera czy balet) oraz wprzęgnięcie ich w służbę lansowanej przez siebie teorii poprzez ideologiczne ukierunkowanie prezentowanych w nich treści. Jeśli więc nawet istotnie myślano w którymś momencie o wytworzeniu nowych gatunków muzycznych, właściwych epoce komunizmu, to i tak symfonia bez wątpienia utrzymała w tym okresie swoją pozycję królowej gatunków orkiestrowych – bądź nawet wokalnoinstrumentalnych, jako że wzmocnienie w niej treści o charakterze ideologicznym wiązało się najczęściej z włączeniem do utworu partii wokalnych z odpowiednio „zaangażowanym” tekstem (np. druga i trzecia symfonia Szostakowicza czy wspomniana już *Symfonia Pokoju* Panufnika).

Dwa kolejne rozdziały książki Tomasza Tarnawczyka mają charakter historyczny, a ich celem jest omówienie kierunków rozwoju muzyki i życia muzycznego w Polsce w pierwszej dekadzie po II wojnie światowej. Rozdział drugi zatytułowany jest „Muzyka polska w nowej rzeczywistości – od zakończenia wojny do powstania PZPR” (s. 35–69) i obejmuje dwa okresy – powojenną odbudowę, znaczoną czasem do referendum ludowego (czerwiec 1946 r.) i przygotowania wyborów stycziowych (styczeń 1947 r.), oraz okres stopniowej sowietyzacji kraju i opadania „żelaznej kurtyny” (l. 1947–48) – tutaj w odniesieniu do muzyki autor wyróżnił dwa istotne elementy: batalię o pieśń masową oraz osaczenie kultury. Nakreślając kontekst wydarzeń historyczno-politycznych, Tarnawczyk wskazuje na szereg działań podjętych przez środowisko muzyczne w zakresie odbudowy życia muzycznego w kraju po zniszczeniach wojennych. Autor

słusznie zwraca uwagę, że w pierwszych powojennych latach kultura muzyczna w Polsce rozwijała się jeszcze w sposób dość swobodny i stosunkowo niezależny od rozwoju sytuacji politycznej w kraju, a środowisko muzyczne koncentrowało się przede wszystkim na odbudowie życia kulturalnego po zniszczeniach wojennych. Zaostre nie kursu politycznego i objęcie nadzorem politycznym twórczości artystycznej, w tym również kompozytorskiej, miało nadejść z czasem, podczas gdy mniej więcej do 1948 r. kompozytorzy nie tylko nie byli ograniczani w swej twórczości, lecz także mogli jeszcze swobodnie podróżować poza granice kraju – o czym w latach po wprowadzeniu socrealizmu nie mogło już być mowy. Postępująca sowietyzacja polityki PRL nasiliła się po przeprowadzeniu w styczniu 1947 r. zmanipulowanych wyborów powszechnych i na terenie kultury wiązała się z wprowadzeniem specjalnych wytycznych dla środowisk twórczych, według wzorców przeniesionych bezpośrednio ze Związku Radzieckiego. Stąd wspomniany już postulat dotyczący tworzenia muzyki dla szerokich mas i związany z tym nacisk na tworzenie pieśni masowej według wzorów radzieckich.

Batalia o pieśń masową była jednym z elementów coraz bardziej ukierunkowanej ideologicznie polityki kulturalnej państwa. W roku 1948, po potępieniu jako formalistycznej twórczości Dymitra Szostakowicza, Sergiusza Prokofiewa i Arama Chaczaturiana w Związku Radzieckim, jak i wyraźnym wskazaniu na „możliwości objęcia sowieckim modelem kultury muzycznej państw bloku wschodniego” podczas zjazdu czechosłowackich kompozytorów i krytyków muzycznych w Pradze (s. 64), przyszła kolej na Polskę. Kluczową rolę w poddawaniu polskiej twórczości muzycznej pod dyktando socrealizmu odegrał Włodzimierz Sokorski, który w 1948 r. objął stanowisko wiceministra kultury. Swym opublikowanym w *Ruchu Muzycznym* tekstem pod znamennym tytułem „Formalizm i realizm w muzyce”² zamknął on właściwie dyskusję na temat ideologicznego kierunku, jaki powinna przybrać muzyka polska. Tym samym

jednoznacznie wskazał „jedynie słuszną” drogę dalszego jej rozwoju, kierując twórczość muzyczną wprost w objęcia doktryny socrealistycznej, usankcjonowanej ostatecznie rok później podczas łagowskiego zjazdu.

W rozdziale trzecim, zatytułowanym „Socrealistyczna rzeczywistość” (s. 71–107), autor – po omówieniu pokrótce „muzycznych rezonansów powstania PZPR” (konkurs na pieśń masową, zamknięcie *Ruchu Muzycznego*, organizacja IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina i konkurs kompozytorski związany z setną rocznicą śmierci Chopina, Radiowy Festiwal Muzyki Ludowej) – koncentruje się na obradach konferencji łagowskiej (podrozdział: „Konferencja łagowska – zadekretowanie socrealizmu”, s. 77–89) i wynikających z niej dyrektywach, które przełożyły się na obraz „muzyki w rzeczywistości socrealistycznej”. Tarnawczyk omawia program czterodniowej konferencji łagowskiej, zwracając uwagę zarówno na istotne w swej wymowie ideologicznej przemówienia (powitalne i zamykające Sokorskiego, wystąpienie prezesa ZKP Zygmunta Mycielskiego oraz referaty Zofii Lissy i Józefa Chomińskiego), jak i na wykonane oraz dyskutowane podczas towarzyszących zjazdowi koncertach utwory. Przypominał, że najbardziej gorąca dyskusja dotyczyła *II Symfonii „Olimpijskiej”* Zbigniewa Turskiego. Mimo dużego wrażenia, jakie utwór ten wywarł na większości słuchaczy, symfonia spotkała się z wyjątkowo ostrą krytyką ministra Sokorskiego, który z całą mocą sprawowanego przez siebie urzędu uznał ją za dzieło formalistyczne oraz, w swym wyrafinowanym języku oraz pesymistycznej wymowie, obce epoce realizmu. *Symfonia* Turskiego stała się w rezultacie największą ofiarą łagowskiej konferencji i warto również dodać (o czym autor nie pisze), że sam Turski, zmuszony w Łagowie do złożenia samokrytyki, w której przyjął zarzuty postawione symfonii, nigdy właściwie nie podniósł się po nagonce, jaka spotkała tam jego utwór – świadczą o tym jego kolejne kompozycje, znacznie ustępujące poziomem artystycznym *Symfonii „Olimpijskiej”*. Analizując zjazdowe obrady, Tarnawczyk zauważa, że „prowadzona wcześniej na sposób demokratycznej dyskusja wyparta została po Łagowie przez

² *Ruch Muzyczny* 4 (1948) nr 23/24 s. 2–5. Zob. też: *Kwartalnik Muzyczny* 7 (1949) nr 25 s. 172–178.

dyskusję uprawianą na sposób sowiecki”. Wspierać miały ją „implanty” przeszczepione na grunt polski ze Związku Radzieckiego: przesłuchania utworów oraz samokrytyka autora. Traktowane jako elementy nadzoru nad twórcami, „stały się kontekstem polskiej twórczości kompozytorskiej na następnych kilka lat” (s. 88).

W dalszej części rozdziału autor analizuje pokrótce „Muzykę w realności socrealistycznej” (s. 89–107), próbując skonfrontować dyrektywy łagowskie z muzyczną rzeczywistością kolejnych lat. Zaostrzenie ideologiczne widoczne jest w decyzji o zamknięciu *Ruchu Muzycznego* i powołaniu w jego miejsce do życia miesięcznika *Muzyka*, w którym większość artykułów dotyczyła tematów realizmu socjalistycznego w muzyce. Elementem propagandowym promującym nowy model twórczości muzycznej stać się miały również organizowane w całym kraju festiwale muzyczne – pierwszy, szeroko zakrojony Festiwal Muzyki Polskiej zorganizowany został w roku 1951, kolejny, o skromniejszych już rozmiarach, w roku 1955. Tarnawczyk podkreśla też znaczącą rolę Związku Kompozytorów Polskich, który na wzór innych związków artystycznych stanowić miał „centralny filar w systemie wywierania wpływu na środowiska twórcze” (s. 98) i choć nie do końca spełniał pokładane w nim przez władze nadzieje³, trudno przecenić jego rolę w kreowaniu rzeczywistości muzycznej również w latach socrealizmu. Autor zwraca też uwagę na powstanie kompozytorskiej Grupy '49, założonej podczas zjazdu łagowskiego przez trójkę młodych twórców: Kazimierza Serockiego, Tadeusza Bairda i Jana Krenza w odpowiedzi na nowe wyzwania postawione przed kompozytorami. Słusznie zauważa przy tym, że nawet jeśli początkowo władze chętnie widziały w Grupie '49

odpowiednik literackich „pryszczatych”, to jednak sformułowane pod wpływem Łagowa założenia grupy były „działaniem tyleż spektakularnym, co na wyrost” (s. 101) i dość szybko jej członkowie poszli indywidualnymi drogami. Na zakończenie swych rozważań na temat muzyki w socrealistycznej rzeczywistości Tarnawczyk podkreśla (zaznaczaną już wcześniej) rolę pieśni masowej i kantaty jako głównych gatunków propagujących treści socrealistyczne w muzyce.

Po omówieniu powyższych kwestii autor przechodzi do zasadniczej części książki, a mianowicie do analitycznych rozważań na temat symfonii polskich powstałych w pierwszej powojennej dekadzie. Rozdział czwarty nosi tytuł „Ku nowej formie – symfonia w powojennej Polsce do konferencji łagowskiej” (s. 109–130) i dzieli się na dwa podrozdziały. W pierwszym autor omawia wybrane symfonie powstałe w pierwszych latach powojennych, w kolejnym natomiast przygląda się bliżej wzorcowi symfonii socrealistycznej, za jaki podczas konferencji łagowskiej uznana została *II Symfonia „Warszawska”* Bolesława Woytowicza. O ile nie budzi wątpliwości wyśzczególnienie symfonii Woytowicza jako wzorca dla twórczości socrealistycznej, jako że istotnie w Łagowie utwór ten został postawiony za przykład utworu realistycznego, to można zastanawiać się, dlaczego do grupy pierwszych powojennych symfonii Tarnawczyk włączył też – obok *I Symfonii* i *Symfonii na orkiestrę smyczkową* Grażyny Bacewicz, *Sinfonii da camera* Zbigniewa Turskiego, *I Symfonii* Witolda Lutosławskiego i *Sinfonia rustica* Andrzeja Panufnika – także *I Symfonię* Jana Krenza, ukończoną w roku 1949 i wykonaną po raz pierwszy rok później już w ramach koncertów Grupy '49. Biorąc pod uwagę zadeklarowaną przynależność Krenza do tej grupy, jak i sam czas powstania dzieła, należałoby raczej uznać ten utwór jako przynależący już do epoki socrealizmu. Kategoria „symfonii powojennych” wydaje się tym bardziej niejasna, że autor wyłączył z niej utwory, które postanowił szerzej omówić w innych miejscach, zwracając tam uwagę już nie na chronologię poszczególnych dzieł, ale na kategorie estetyczne lub ideologiczne – jak choćby w przypadku *Symfonii „Warszawskiej”* Woytowicza czy *Symfonii „Olimpijskiej”*

³ Autor przywołuje anegdotę, mówiącą o tym, że jednym ze sposobów ucieczki kompozytorów od tematu socrealizmu w muzyce podczas dorocznych obrad zjazdowych ZKP było wywoływanie dyskusji na temat wysokości składek członkowskich – co dość skutecznie paraliżowało dyskusje ideologiczne (s. 102). Tarnawczyk przytacza tu cytaty wypowiedzi Floriana Dąbrowskiego na ten temat, zob. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska: *Melos – Logos – Etos. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego*. Warszawa 1987 s. 316.

Turskiego, chronologicznie bliższych kategorii „pierwszych powojennych symfonii” (pierwsza powstała w roku 1946, druga w 1948) niż wspomniana symfonia Krenza. I nawet jeśli wziąć pod uwagę fakt, że Krenz zaczął pracować nad swą symfonią dwa lata wcześniej, taki podział może budzić wątpliwości.

II Symfonia „Warszawska” Bolesława Woytowicza, uznana przez ministra Sokorskiego za „wzorzec pozytywny w doktrynie socrealizmu” (s. 129), zostaje przez autora poddana dość szczegółowej analizie. Służy ona Tarnawczykowi do określenia zestawu cech, które mogłyby być traktowane jako wyznacznik utworu socrealistycznego. I tak, w fazie koncepcji utworu autor wyszczególnia m.in. czytelne odniesienia do konkretnych wydarzeń (w tym przypadku chodzi o II wojnę światową); w fazie realizacji ważne są takie elementy, jak m.in. oparcie formy na tradycyjnym modelu, czytelne tematy o proveniencji ludowej i prostej rytmice, użycie tonalności dur-moll, skal modalnych lub pentatoniki, krótkie przetworzenia oraz przewaga pracy tematycznej nad motywiczną; w fazie recepcji natomiast najważniejsze w kontekście dzieła socrealistycznego wydają się takie cechy, jak monumentalizm i optymizm, one bowiem postrzegane były jako najbardziej pożądane w zakresie oddziaływania dzieła muzycznego na odbiorcę.

W rozdziale piątym, zatytułowanym „Przejawy socrealizmu w symfoniach polskich lat 1949–1956” (s. 131–205), autor analizuje powstałe w tych latach symfonie pod kątem obecności w nich kategorii odpowiadających wyznacznikom doktryny socrealistycznej, do których zaliczone zostały: realizm, egalitaryzm, monumentalizm i optymizm. W ramach realizmu autor wymienia symfonie odnoszące się do konkretnych wydarzeń bądź określonych miejsc geograficznych, jak m.in. *II Symfonia – Sinfonietta mazowiecka* Witolda Friemanna, *II Symfonia „Górska”* Tomasza Kiesewettera, *Symfonia VI „Jubileuszowa”* Bolesława Poradowskiego (pisana na jubileusz pięćdziesiąt lat Filharmonii Poznańskiej), a także szereg symfonii Apolinarego Szeluty, z których jednak żadna nie zaistniała w życiu koncertowym, a wszystkie zachowały się wyłącznie w postaci wyciągu fortepianowego. Szerzej omówione

zostały dwa dzieła: *Symfonia Pokoju* Andrzeja Panufnika jako przykład realizmu muzycznego odnoszącego się do ważnych ideologicznie tematów (pokój) oraz *Symfonia polska* Zygmunta Mycielskiego, napisana w odpowiedzi na okólnik Zarządu ZKP skierowany do kompozytorów w związku z planowanym na 1951 r. Festiwalem Muzyki Polskiej. Oba utwory operują uproszczonym językiem muzycznym, co w połączeniu z ważkością tematu (Panufnik) oraz sięgnięciem do rodzimego folkloru (Mycielski) stanowiło o pozytywnej ocenie symfonii z punktu widzenia realizacji doktryny socrealistycznej.

Tarnawczyk zwraca również uwagę na wprowadzoną praktykę składania zamówień na utwory muzyczne. Przy Ministerstwie Kultury i Sztuki powstała specjalna Komisja Zamówień (działająca w ścisłej współpracy ze Związkiem Kompozytorów Polskich), której zadaniem było selekcjonowanie utworów zgłaszanych przez kompozytorów oraz stypendiowanie twórców wybranych dzieł. Stałym elementem życia muzycznego okresu socrealizmu stały się również przesłuchania (audycje) nowych kompozycji, podczas których dokonywano oceny dzieł z punktu widzenia realizacji założeń realizmu socjalistycznego. Relacje z przesłuchań były regularnie zamieszczane w miesięczniku *Muzyka*. Zarówno zamówienia, jak i przesłuchania służyć miały ideologicznej przemianie polskiej muzyki. Jak pisze autor, „instytucja zamówienia społecznego oraz idea przesłuchań, jako egzekutywa postulowanych przemian w walce o nowy, realistyczny wizerunek muzyki polskiej, miały umożliwić partii stworzenie aparatu kontroli powstających dzieł” (s. 151). Kontroli takiej podlegała w okresie socrealizmu cała twórczość kompozytorska, w tym również gatunek symfonii.

Odnosząc się do kategorii egalitaryzmu, jako ważnego wyznacznika w ocenie twórczości socrealistycznej, Tarnawczyk wyszczególnia takie elementy języka muzycznego, jak powrót do tonalności oraz ludowość, wokalnosc i archaizacja. Wszystkie znaleźć można w pisanych wówczas symfoniach – autor podaje tu przykłady tonalnych tematów z symfonii Kiesewettera (*I Symfonia*), Bacewicz (*II Symfonia*), Friemanna (*II Symfonia – Sinfonietta mazowiecka*) i Serockiego

(*I Symfonia*, cz. III), jak również bardziej wyrafinowane harmonicznymi tematy symfonii Szabelskiego (*III Symfonia*), Dobrowolskiego (*I Symfonia*) i Serockiego (*I Symfonia*, cz. I). W symfoniach czasu socrealizmu znaleźć można również szereg tematów opartych na skalach modalnych (np. *Symfonia polska* Mycielskiego, *III Symfonia* Sikorskiego, *II Symfonia „Symfonia pieśni”* Serockiego, *Symfonia o tańcu* S. Wisłockiego) – są to w większości tematy o proveniencji ludowej. Sieganie do materiału ludowego w tematyce symfonii wiązało się z kolei z realizacją innego z ważnych postulatów socrealizmu, którym było „uludowienie muzyki” (s. 160). Stąd zapewne, jak podkreśla Tarnawczyk, niezwykle przychylne przyjęcie *II Symfonii „Symfonii pieśni”* Kazimierza Serockiego. Wśród innych symfonii, w których odzwierciedlenie znalazły kategorie ludowości, wokálności i archaizacji, autor wymienia m.in. *Symfonię o tańcu* Stanisława Wisłockiego, *I Symfonię* Tomasza Kiesewettera, *IV Symfonię* Grażyny Bacewicz, *II Symfonię „Quasi una fantasia”* Tadeusza Bairda oraz *III Symfonię* Kazimierza Sikorskiego – tę ostatnią uznaje przy tym za główną reprezentantkę nurtu archaizującego w muzyce polskiej lat pięćdziesiątych.

W zakresie monumentalizmu Tarnawczyk podkreśla skłonność powstałych w omawianym okresie symfonii do rozbudowywania czasu trwania i aparatu orkiestrowego, co w większości przypadków zbliża je do późnoromantycznego modelu gatunku. Jak pisze autor, „Bez zbytniej przesady stwierdzić można, iż zdeterminowana ideologią estetyka socrealizmu kazała w orkiestrze upatrywać symbolu zbiorowości jako przeciwieństwa subiektywizmu jednostki” (s. 171). Należałoby przy tym jednak dodać, że gatunek symfonii od swego zarania wyrażać miał właśnie ideę demokratycznego społeczeństwa, a co najmniej od czasów Beethovena postrzegany był również w kategoriach niemal rewolucyjnych⁴, stąd łatwość przystosowania tak widzianej symfonii dla potrzeb socrealizmu. Jako przykłady monumentalizmu w symfonii polskiej początku lat pięćdziesiątych autor wskazuje m.in. *I Symfo-*

nię Kazimierza Serockiego, *III Symfonię* Grażyny Bacewicz oraz *IV Symfonię* Tadeusza Machla. Związany z kolei z pogłębieniem treści emocjonalnej i rozbudową obsady orkiestrowej patos widoczny jest m.in. w symfoniach Bairda i Serockiego (szczególnie w częściach finałowych), jak również w *II Symfonii* Grażyny Bacewicz, przy czym, zdaniem autora, w utworze Bacewicz „problem bombastyczności razi mniej, a przebieg energetyczny w dużo większej mierze odpowiada możliwościom percepcyjnym słuchacza” (s. 178). Tarnawczyk omawia też wybrane strategie kompozytorskie, które miały służyć zabiegom monumentalizacji w zakresie pogłębienia wyrazu emocjonalnego. Widoczne są one przede wszystkim w takich elementach, jak obsada, rozmiary, charakter ustępów początkowych oraz końcowych symfonii, stosowanie wolnych wstępów z wpływami uwertury francuskiej, morfologia tematów oraz wprowadzanie fragmentów chorałów. Ponadto, budowaniu określonego nastroju sprzyjało też użycie specyficznych oznaczeń wyrazowych, jak np. *pomposo*, *maestoso*, *solenne*, *drammatico* czy *trionfando*.

Ostatnią kategorią omawianą przez Tarnawczyka jest optymizm, narzucony twórcom jako ważny element twórczości socrealistycznej, mający na celu mobilizację narodu do wydajniejszej pracy na rzecz nowej rzeczywistości oraz przekonanie go co do słuszności obranej drogi. To właśnie kategoria optymizmu i silnie przeciwstawionego mu pesymizmu przesądziła w głównej mierze o zanegowaniu w Łagowie *Symfonii „Olimpijskiej”* Turskiego i uznaniu za przykład pozytywny zdecydowanie bardziej „optymistycznej” w wyrazie *Symfonii „Warszawskiej”* Woytowicza. Autor, próbując wykazać tu przyczyny uznania dzieła Turskiego za dalekie od socrealistycznych wyobrażeń ministra Sokorskiego, kwalifikuje zastosowane przez niego środki jako przynależne do kategorii groteski i sugeruje, że to właśnie zastosowanie groteski – jako dalekiej od postulowanego optymizmu – stało się przyczyną odrzucenia utworu przez ideologów socrealizmu. Sam Turski, mimo złożonej w Łagowie deklaracji, że postara się w przyszłości „uniknąć użytych tam [w swej symfonii] środków” (s. 195), kolejny utwór przynależny do tego gatunku

⁴ Zob.: Christopher Ballantine: „Beethoven, Hegel and Marx”. *The Music Review* 33 (1972) s. 34–46.

skomponował dopiero w 1953 roku. Powstała wówczas *III Symfonia* stanowi zresztą przykład wyraźnej koncesji kompozytora na rzecz doktryny socrealistycznej, zwłaszcza w zakresie budowy optymistycznego finału, co wykazuje autor.

Wychodząc od przykładu ostatniej symfonii Zbigniewa Turskiego, Tarnawczyk zauważa, iż w większości polskich symfonii powstałych w okresie socrealizmu przeważają odniesienia majorowe, szczególnie w częściach finałowych. Taki zabieg miał ścisły związek z uzyskaniem efektu „przezwyciężenia pesymizmu” w kierunku radosnego wydźwięku dzieła. Niekiedy skutkowało to wręcz pęknięciem stylistycznym utworu, jak w przypadku *II Symfonii* Bairda, gdzie „triumfalny finał rażąco odstaje wyrazem od dwóch poprzedzających go części lirycznych” (s. 196). Autor wskazuje na utwory, które kończą się akordami durowymi, dźwiękiem unisonowym lub pustą kwintą, zauważając że „tendencja diatonicznego finalizowania symfonii” jest w okresie socrealizmu wyraźniejsza niż w kompozycjach napisanych przez zjazdem łagowskim (s. 196). Ważnym elementem stają się też rozbudowane kody, powtarzające po wielokroć durowe akordy (m.in. *Symfonia Pokoju* Panufnika), w finałach częste są też stylizacje marsza – marszowe rytmy o jednostajnym pulsie ćwierćnotowym (np. *IV Symfonia* Bacewicz, *II Symfonia – Sinfonietta mazowiecka* Friemanna) bez wątpienia sprzyjać miały uzyskaniu pogodnego wyrazu finału. W zakresie budowy samych tematów części finałowych dominuje symetryczność oraz uproszczenia melodyczne. Optymistyczny wyraz symfonii w oczach ideologicznych decydentów zależał w dużej mierze od wydźwięku części finałowej, stąd najwięcej zabiegów mających na celu sprostanie tym wymaganiom widać właśnie w finałach symfonii pisanych w okresie socrealizmu.

W podsumowaniu swej pracy Tarnawczyk podkreśla, że „symfonia stanowiła ważne ogniwo w socrealistycznej estetyce muzycznej. Przypisana jej funkcja propagandowa nakładała na kompozytorów szczególną odpowiedzialność i wymagała od nich dużej ostrożności” (s. 207). W swych badaniach autor skoncentrował się przede wszystkim na wykazaniu obecności cech estetyki socrealistycznej w powstałych w oma-

wianym okresie symfoniach, unikając w zasadzie próby oceny samych dzieł. Pojawiające się niekiedy jakby mimochodem stwierdzenia wartościujące, np. iż *Symfonia „Olimpijska”* Turskiego jest „najwybitniejszą bodajże polską symfonią swoich czasów” (s. 192), nie znajdują rozwinięcia w rozważaniach autora, a szkoda, bo bardziej pogłębiona próba oceny dorobku symfonicznego kompozytorów polskich pierwszego powojennego dziesięciolecia mogłaby nadać pracy zupełnie inny wydźwięk. Wydaje się jednak, że Tarnawczyk świadomie przyjął założenie mające na celu przede wszystkim przyjrzenie się mechanizmom łączącym ideologię socrealistyczną z jej praktyczną realizacją na gruncie symfonii – stąd szeroki kontekst historyczno-polityczny zmian, jakim podlegała polska kultura muzyczna w pierwszych latach po wojnie oraz taki, a nie inny wybór omawianych kategorii związanych z analizą powstałych wówczas symfonii. Wybór ten może być dyskusyjny, tak w zakresie wyszczególnienia poszczególnych kategorii, jak i uwzględniania w nich – bądź nie – konkretnych dzieł, należy jednak uszanować decyzję autora oraz fakt, że poruszał się on w tym zakresie na terenie bardzo mało dotychczas zbadanym. Z pewnością jego praca nie ma charakteru wyczerpującej syntezy rozwoju gatunku symfonii w Polsce w okresie 1945–56, nie jest również jej celem wykazanie, które z powstałych wówczas symfonii oparły się ideologii na tyle, by jako wartościowe artystycznie zasługiwać na uznanie i dziś. Rozważania autora nie są wolne od różnego rodzaju uproszczeń w interpretacji omawianych zjawisk, dlatego też należy książkę Tarnawczyka traktować raczej jako wprowadzenie w problematykę dotyczącą najważniejszych elementów doktryny socrealistycznej oraz realizacji jej wytycznych na gruncie gatunku symfonii niż dogłębną i wyczerpującą analizę tematu. W tym zakresie praca ta może bez wątpienia służyć jako punkt wyjścia do dalszych badań nad obliczem polskiej symfonii w okresie powojennym.

Beata Bolesławska-Lewandowska
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk