

SŁAWOMIR WIECZOREK, NA FRONCIE MUZYKI. SOCREALISTYCZNY  
DYSKURS O MUZYCE W POLSCE W LATACH 1948–1955

Wrocław 2014 Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 292, ISBN 978-83-229-3453-1

Publikacja Sławomira Wieczorka, będąca zmodyfikowaną wersją jego pracy doktorskiej przygotowanej pod kierunkiem prof. Macieja Gołąba i obronionej w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego, jest pierwszą tak szeroko zakrojoną monografią dotyczącą okresu socrealizmu w muzyce polskiej, zorientowaną przy tym na analizę myśli teoretyczno-estetycznej omawianego okresu. Stąd tytułowy „dyskurs o muzyce”. Badania naukowe autora objęły w związku z tym nie samą twórczość muzyczną polskiego socrealizmu, ale teksty dotyczące muzyki publikowane w Polsce w okresie od 1948 do 1955 roku. Autor nie ograniczył się przy tym wyłącznie do tekstów teoretycznych, skoncentrowanych na zadaniach i funkcjach, jakie muzyka miała spełniać w socrealistycznej doktrynie, ale poszerzył ten obraz o niezwykle interesujące przykłady jej praktycznych zastosowań – w pisanych wówczas biografiach kompozytorów oraz innych tekstach dotyczących historii muzyki, jak również w teatralnych i filmowych przedstawieniach muzycznych, głównie dotyczących postaci i dzieł dwóch najważniejszych twórców narodowych – Fryderyka Chopina i Stanisława Moniuszki.

Praca ujęta została w cztery duże rozdziały, poprzedzone krótkim wprowadzeniem oraz zwieńczone zakończeniem,

w którym autor podsumowuje główne tezy książki, wskazując jednocześnie możliwości dalszych badań – przede wszystkim w zakresie wpływu dyskursu socrealistycznego na kolejne dekady rozwoju myśli o muzyce w Polsce. W rozdziale pierwszym, zatytułowanym „Zagadnienia wstępne” (s. 15–33) autor omawia przedmiot pracy, inspiracje teoretyczne i metodologiczne, źródła do badań oraz ich stan. Uwagę zwracając przede wszystkim odniesienia do badań literaturoznawczych okresu socrealizmu w kulturze polskiej. Z dotyczących dyskursu i jego odmian w państwie totalitarnym prac czołowych znawców tej dziedziny, na czele z Januszem Sławińskim i Michałem Głowińskim, Wieczorek zaczerpnął podstawowe inspiracje metodologiczne do własnych badań. Autorowi bez wątplenia nie jest obca obszerna literatura teoretyczna na wybrany temat – poza nazwiskami polskich naukowców przywołuje on również ważne prace badaczy zagranicznych, w szczególności odnoszące się do muzyki radzieckiej. Obok pism poświęconych zagadnieniu dyskursu totalitarnego w kontekście twórczości socrealistycznej, drugim istotnym źródłem dla przyjętych w książce założeń metodologicznych stała się *Archeologia wiedzy* Michela Foucaulta wraz z prezentowanym w niej modelem dyskursu, według

którego mianem tym określa się „zbiór wypowiedzi należących do jednej formacji dyskursywnej”, a zatem podlegających określonym regulacjom (s. 20). Regulacje wprowadzone przez Foucaulta zostały przywołane przez Wieczorka z zastrzeżeniem, że we własnych badaniach korzystał on wyłącznie z tych, które pozwalały na realizację celów związanych z poruszaniem się na obszarze muzykologii (s. 21). Odnosząc się do dotychczasowych badań muzykologicznych w zakresie socrealizmu, Wieczorek przyznał, że nie odpowiada mu ani traktowanie muzyki tego okresu wyłącznie w kategoriach panegiryzmu czy sztuki propagandowej, ani też traktowanie samego zjawiska jako oderwanego w czasie – dlatego sięgnięcie do metody Foucaulta umożliwiło zarówno „odsłonięcie nieoczekiwanych zbieżności z dyskursem religijnym czy awangardowym”, jak również „wypuklenie pewnych aspektów ciągłości”.

Rozważania wstępne autora zamyka wyjaśnienie kryteriów doboru źródeł, które podlegały analizie, a także stanu dotychczasowych badań na temat socrealizmu w muzyce polskiej, ze szczególnym uwzględnieniem prac najnowszych, które ze względu na różnorodną specyfikę zostały podzielone na następujące kategorie: 1) „prace rozpatrujące całokształt zjawisk związanych z muzyką w stalinowskiej Polsce”, 2) „prace na temat twórczości muzycznej czasów socrealizmu”, 3) „prace rekonstruuujące estetykę realizmu socjalistycznego”, 4) „publikacje podejmujące tematykę krytyki muzycznej”, 5) „artykuły poświęcone podjętej w interesującym nas czasie próbie reinterpretacji historii muzyki, polegającej na jej dostosowaniu do estetycznych ideałów współczesności”, 6) „prace na temat muzykologii lat czterdziestych i pięćdziesiątych” oraz 7) „prace poświęcone muzyce ludowej i jazzowej”, skoncentrowane na sytuacji i rozwoju tych właśnie gatunków muzyki w okresie stalinizmu – przy czym te ostatnie pozostały

na uboczu zasadniczych badań autora. Już te wstępne rozważania potwierdzają wysokie przygotowanie autora do postawionego sobie zadania, świadcząc o dogłębnym przeanalizowaniu przez niego istniejącej literatury przedmiotu – tak w zakresie samej muzykologii, jak i badań poświęconych innym dziedzinom sztuki w omawianym okresie, z naciskiem na literaturoznawstwo, jako że tematyka i problematyka zagadnień związanych z twórczością literacką w dobie socrealizmu wydają się najbardziej zaawansowane. Rozległą wiedzę w zakresie omawianego tematu oraz znakomite przygotowanie autora potwierdza dalsza część książki.

Właściwą analizę tematu rozpoczyna rozdział drugi, zatytułowany „Hierarchiczny układ wypowiedzi w dyskursie o muzyce współczesnej” (s. 34–94). Wieczorek podąża tu za wprowadzonym przez Janusza Sławińskiego w jego pismach o literaturze socrealistycznej rozróżnieniem na mentorów („kierowników frontu ideologicznego”, jak np. Bolesław Bierut czy Jakub Berman), ustawiaczy „kluczowych ogniw krytyki postulującej” (m.in. Adam Ważyk i Jerzy Putrament) oraz egzekutorów (autorów recenzji, „zapewniających codzienną obsługę krytycznoliteracką”) – przenosząc tak zarysowaną hierarchię na świat wypowiedzi o muzyce z lat socrealizmu. Zaznacza przy tym, że funkcję mentora w środowisku muzycznym pełnił właściwie jedynie Włodzimierz Sokorski, jako że „poza pojedynczymi przypadkami, czołówka partyjnej hierarchii nie wypowiadała się o muzyce” (s. 37). W roli „pierwszego” ustawiacza występowała Zofia Lissa, wspierana najczęściej przez Józefa M. Chomińskiego, a czasami także przez urzędującego prezesa Związku Kompozytorów Polskich (jak Zygmunt Mycielski czy Witold Rudziński, w znacznie większym stopniu niż Mycielski związany z propagowaniem doktryny socrealistycznej). Stosunkowo najslabiej w środowisku muzycznym przedstawiała się natomiast ka-

tegoria egzekutorów, bo najbardziej do niej predestynowani krytycy muzyczni, a tym bardziej sami kompozytorzy (choć zachęceni przez ustawiaczy i mentora) zdecydowanie woleli unikać zaangażowanych politycznie wypowiedzi. Stąd, jak pisze Wieczorek, „to, co szczególnie istotne dla soc-komunikacji, rozgrywało się więc w trójkącie mentor – ustawiacz – ustawiany” (s. 38). Rozgrywający się we wspomnianym trójkącie dyskurs socrealistyczny realizowany był najczęściej podczas kolejnych walnych zjazdów Związku Kompozytorów Polskich, które były idealnym miejscem do przedstawienia „ustawianym nowych wytycznych, rozliczenia ich bieżącej działalności, wydania instrukcji egzekutorom czy sprowokowania kompozytorów do wzajemnego oceniania” (s. 39).

W dalszej części rozdziału Wieczorek analizuje pod wyznaczonym kątem artykuły Zofii Lissy i wywołane nimi dyskusje prasowe (jak w przypadku tekstu o potrzebie pieśni masowych, wpisującego się w żywą skądinąd po wojnie dyskusję na temat upowszechnienia muzyki i udostępnienia jej szerszym masom społeczeństwa), zaosttrające się w tonie wymagania i „zadania” stawiane przez nią kompozytorom, aż po oficjalne wypowiedzi Włodzimierza Sokorskiego ze spotkań zjazdowych, wprowadzające już bezpośrednio terminologię socrealistyczną (rozróżnienie na formalizm i realizm, z jednoczesnym potępieniem tego pierwszego, etc.) i publikowane następnie w prasie muzycznej. Autor przypomina przy tym, że obecne jeszcze w pierwszych latach po wojnie próby wszelkiej polemiki (jak np. polemika Stefana Kisielewskiego z Józefem M. Chomińskim) oraz wzajemnych środowiskowych dyskusji na temat oblicza i roli muzyki polskiej zamknął zjazd łagowski w sierpniu 1949 r., gdzie przesądzona została sprawa wprowadzenia doktryny socrealistycznej jako jedynie obowiązującej dla kompozytorów. Jak wyraził się sam Sokor-

ski, zjazd ten „zamknął okres eklektyzmu w poglądach i twórczości naszych kompozytorów, wytknął jasne perspektywy i pozwolił ujrzeć drogę prowadzącą do naszego celu”. W praktyce słowa wiceministra kultury oznaczały, że – jak pisze autor – „Sokorski w Łagowie wydał po prostu kompozytorom rozkaz” (s. 53). Retorykę Sokorskiego podjęła też w swych tekstach Zofia Lissa, podkreślając, że Łagów „zamknął pierwszy etap w powojennej muzyce polskiej i zakończył czas przejścia od stylu muzycznego swoistego dla lat międzywojennych do nowego, realistycznego” (s. 55). Kolejne lata podtrzymywały i umacniały usankcjonowany w Łagowie dyskurs wypowiedzi o muzyce. Sytuacja zaczęła zmieniać się w roku 1954, jednak hierarchiczny, typowy dla socrealizmu układ wypowiedzi uległ rozkładowi dopiero w roku 1955. Jego pierwszym zwinstunem stał się tekst Lissy poświęcony *Koncertowi na orkiestrę* Lutosławskiego (opublikowany w trzech wersjach: w roku 1955 w miesięczniku *Muzyka i Przeglądzie Kulturalnym*, oraz w *Studiach Muzykologicznych* w 1956 r.), w którym uznała ona ten utwór za jedno z największych osiągnięć polskiej muzyki po 1944 r., przyznając jednocześnie, iż jest to kompozycja elitarna i niezrozumiała dla nieprzygotowanych słuchaczy (s. 73–74). Przełom, a jednocześnie odejście od socrealistycznego dyskursu o muzyce, przypieczętowała wypowiedź Włodzimierza Sokorskiego podczas zjazdu ZKP w roku 1955, w której zadeklarował on instytucjonalne wsparcie dla muzyki współczesnej „adresowanej do kompetentnego, przygotowanego odbiorcy” (s. 75).

Pisząc w dalszej części rozdziału o zasadach działania mentorów i ustawiaczy, Wieczorek wskazuje na mechanizm pochwał i nagan w stosunku do kompozytorów i ich konkretnych dzieł – czego jednym z najbardziej jaskrawych przykładów było potępienie *Symfonii Olimpijskiej* Zbigniewa Turskiego podczas konferencji łagowskiej, przy jed-

noczesnym uznaniu dla znacznie prostszej w wyrazie i pogodniejszej w nastroju *Symfonii Warszawskiej* Bolesława Woytowicza. Pod kątem udzielanych pochwał i nagan Wieczerek analizuje także protokoły z Walnego Zjazdu ZKP w roku 1950, konkludując, że mimo „zachęt” ze strony mentorów, niełatwo było sprowokować kompozytorów do wzajemnych oskarżeń. Na koniec tej części pracy autor analizuje również sytuację krytyków muzycznych, pełniących rolę „egzekutorów”, a mających za zadanie recenzować nowe kompozycje w kontekście ich tendencji realistycznych bądź formalistycznych. Próbuje wpisać się w obowiązujące reguły, wielokrotnie sami narażeni byli na wytykanie błędów – czy to ze strony kompozytorów, czy też Zofii Lissy, która np. jeszcze w końcowym etapie obowiązywania dyskursu socrealistycznego, czyli w roku 1954, wytknęła krytykom działanie na zasadzie „podchwytywania sloganów narzuconych im przez resort” (Ministerstwo Kultury) i ocenianie kompozytorów w zależności od tego, jaki stosunek do ich twórczości w danym okresie ówże resort prezentował (s. 94).

Rozdział trzeci, zatytułowany „Egzegeza i legitymizacja racjonalizacyjna w dyskursie o estetyce i teorii muzyki” (s. 95–141), koncentruje się na pismach Zofii Lissy będących przeniesieniem na grunt muzykologiczny trzech najważniejszych teoretycznych koncepcji radzieckich, a mianowicie leninowskiej teorii odbicia, stalinowskiej koncepcji języka oraz stalinowskiej charakterystyki praw naukowych. Autor dogłębnie analizuje koncepcje Lissy pisane w odniesieniu do wymienionych teorii, nie tylko wykazując w wielu miejscach zasadnicze pokrewieństwo poglądów badaczki z tymi, prezentowanymi przez nią w latach przedwojennych (przepisanymi teraz niejako w obowiązujący język stalinowski), ale też zauważa zbieżność pomiędzy zastosowaną przez Lisę egzegezą teorii Lenina i Stalina a znanymi z religioznawstwa egzegezami Biblii. Pisze: „Występuje tu wyraźna analogia

do kryterium jedności wiary – prawdziwość danej interpretacji jest zagwarantowana w przypadku jej zgodności z całą doktryną Kościoła, co w odniesieniu do interesującego nas przypadku oznaczało zgodność z innymi pismami Stalina czy Lenina” (s. 126). Pozostawiając przy tym ewentualnym biografom Zofii Lissy interpretację jej pism w powiązaniu z aspektami biografii, autor konstatuje, że tworzona przez Lisę estetyka oraz teoria muzyki miały utwierdzać autorytet radzieckich przywódców oraz służyć uprawomocnieniu realizmu socjalistycznego jako nowego, obowiązującego stylu w polskiej muzyce. Niewątpliwa wiedza muzykologiczna oraz erudycja badaczki służyć miały dokładnie tym celom.

W ostatnim, czwartym rozdziale swej pracy Wieczerek koncentruje się z kolei na wprowadzonej w epoce socrealizmu narracji dotyczącej przeszłości muzyki. Już sam tytuł tej części książki, „Hagiografia i legitymizacja narracyjna w dyskursie o historii muzyki” (s. 142–258), wskazuje na podejście, w którym w pisaniu o muzycznej przeszłości ogromną rolę przypisano ujęciom hagiograficznym. Dotyczyło to zwłaszcza czterech kompozytorów – Bacha, Beethovena, Chopina i Moniuszki, w których postrzeganiu uwypuklano te aspekty ich życia i twórczości, które łatwo można było powiązać z kategoriami walki klasowej czy tendencji rewolucyjnych. Jak podkreśla autor, „uczyniono z nich ideowych patronów współczesności” (s. 146), wyolbrzymiając przy tym znaczenie takich kompozycji, jak *III Symfonia* Beethovena (z przekreśloną dedykacją dla Napoleona), *Etiuda „Rewolucyjna”* Chopina czy opery Moniuszki (*Halka* i *Paria*), rozpatrywane z punktu widzenia walki klas. Wieczerek zwraca przy tym uwagę również na propagandową rolę przypadających w okresie socrealizmu ważnych rocznic – 100. rocznicy śmierci Chopina w 1949 r., 200. rocznicy śmierci Bacha w 1950 r. czy 125. rocznicy śmierci Beetho-

vena w 1952 roku. Rocznice te wiązały się z uroczystymi obchodami, co z kolei powodowało konieczność pisania historii dotyczącej wspomnianych twórców w zgodzie z obowiązującą normą socrealistyczną.

W przypadku Stanisława Moniuszki i Fryderyka Chopina obaj twórcy uznani zostali za najważniejszych polskich kompozytorów, co wiązało się z propagowaniem ich postaci i muzyki wszelkimi kanałami komunikacji, włącznie z radiem, telewizją i filmem. Podnoszono przy tym za każdym razem rewolucyjne rysy czy wątki w ich życiu i twórczości. Za przykład narracji wpisującej się dokładnie w założenia ideologów socrealizmu autor podaje powstałe na początku lat pięćdziesiątych filmy fabularne – *Warszawską premierę* Jana Rybkowskiego (o Moniuszce) oraz *Młodość Chopina* Aleksandra Forda. Wypaczenia faktów historycznych dotyczących nieżyjących kompozytorów są również widoczne w pisanych w okresie socrealizmu biografjach Bacha, Mozarta czy Beethovena, w których celowo podkreślano rzekomy ucisk twórców przez możnowładców, którym służyli, oraz ich chęć wyrwania się spod władzy arystokracji. Niechęć do arystokracji oraz sympatia do ludu cechowała również narrację dotyczącą postaci tak Chopina, jak i Moniuszki. W ich przypadku dodatkowo podkreślano wagę i znaczenie muzyki ludowej w ich własnej twórczości. Wieczorek powołuje się tutaj przede wszystkim na publikacje autorstwa Jerzego Broszkiewicza, Stefanii Łobaczewskiej i Stefana Jarocińskiego, jak również na wspomniane wyżej filmy fabularne oraz przedstawienia oper Moniuszki w reżyserii Leona Schillera. Tym ostatnim autor poświęca osobny podrozdział, w którym drobiazgowo analizuje sposób odczytania *Halki* przez Leona Schillera w związku z wystawieniem opery w Poznaniu w roku 1950. Podkreślana wówczas antyszlachecka wymowa *Halki* „pasowała” idealnie do socrealistycznej narracji i nikt właściwie (poza

wspomnianą przez Wieczorka audycją Romana Palestra w Radiu Wolna Europa) nie protestował przeciwko takiemu zniekształconemu przedstawianiu twórczości Stanisława Moniuszki.

Na zakończenie swych rozważań dotyczących socrealistycznej narracji w postrzeganiu muzyki przeszłości oraz roli i dorobku wybitnych kompozytorów autor w ciekawy sposób zestawia wizerunki Bacha i Beethovena z portretami obu twórców powstałymi w innych krajach bloku wschodniego oraz analizuje rolę renesansu w muzyce, jako „tradycji wymyślonej realizmu socjalistycznego”. Okazuje się, że portrety Bacha i Beethovena powstałe w omawianym okresie w NRD są pokrewne wizerunkom pisany wówczas w Polsce, w większym stopniu podkreślają jedynie przynależność obu twórców do narodu niemieckiego i umiłowanie ojczystego kraju. W odniesieniu do renesansu muzycznego Wieczorek zwraca z kolei uwagę na główną przyczynę zainteresowania tą epoką – postrzeganą jako czas wyzwolenia się z ustroju feudalnego oraz odrzucenia hegemonii religii. Wskazuje przy tym, że gloryfikacja epoki odrodzenia miała związek z przypadającymi na początek lat pięćdziesiątych obchodami Roku Kopernika i Roku Odrodzenia. W sferze muzyki istotnym wkładem do uroczystości rocznicowych stała się praca Zofii Lissy i Józefa M. Chomińskiego *Muzyka polskiego Odrodzenia*, którą, według słów autora, uznać można za „modelową realizację norm stalinowskiej historiografii” (s. 253). Renesans został uznany w niej przez badaczy za epokę szczególnie istotną dla rozwoju muzyki polskiej oraz czas, w którym ujawniły się po raz pierwszy narodowe tradycje. Muzykę renesansu opisano jako „przełomową, mającą znaczenie dla rozwoju kultury muzycznej w Polsce, czas humanizmu, laicyzacji, tendencji antyfeudalnych, położenia akcentu na muzykę ludową – ogólnie panowania tendencji postępowych” (s. 258).

W krótkim zakończeniu swej książki (s. 259–265) autor podkreśla, że dyskurs o muzyce w latach socrealizmu miał wiele cech typowych dla dyskursu totalitarnego. Wskazuje jednak przy tym, że niektóre elementy debaty o muzyce w omawianym okresie swymi źródłami sięgały czasów przedwojennych i toczących się już wówczas dyskusji na temat roli muzyki w społeczeństwie. Jednocześnie zaznacza, że socrealistyczny dyskurs o muzyce, mimo iż zakończył się ok. 1955 r., mógł mieć wpływ oraz konsekwencje dla postrzegania muzyki w kolejnych latach, włącznie z epoką awangardy muzycznej. Widzi tu pewne zbieżności między ideologiami awangardy i realizmu socjalistycznego, które choć pozornie paradoksalne, znajdują pokrycie w badaniach muzykologicznych, zwłaszcza tych nastawionych na rozpatrywanie twórczości muzycznej w kategoriach oddziaływania konieczności historycznej. Na ile jednak socrealistyczny dyskurs o muzyce miał istotny wpływ na formowanie się nowego oblicza „mowy publicznej” o muzyce w Polsce w kolejnych latach – na to pytanie autor nie daje jednoznacznej odpowiedzi, dopuszczając jednak wyraźnie możliwość, iż wpływ ten może być znacznie większy, niż mogłoby się wydawać. Jego udowodnienie wymagałoby jednak odrębnych badań.

Podsumowując, praca Sławomira Wieczorka stanowi pod każdym względem godną uznania, dogłębną analizę socrealistycznej rzeczywistości widzianej z punktu widzenia obecnego w latach 1948–55 dyskursu o muzyce. Niezwykle cenne w rozważaniach autora – popartej wiedzą na temat metod stosowanych przez literaturoznawców w opisywaniu tego okresu – jest nieograniczenie dyskusji wyłącznie do tekstów teoretycznych, ale skonfrontowanie ich z praktyką – poprzez wskazanie na reakcje i wypowiedzi kompozytorów, przywołanie i analizę tekstów o charakterze publicystycznym i popularyzatorskim, a wreszcie drobiazgową prezentację propagandowych filmów i spektakli operowych. Dzięki temu praca Sławomira Wieczorka zyskała godną podziwu wielowymiarowość, ukazując nie tylko mechanizmy i strukturę tworzenia socrealistycznej narracji w dyskursie teoretyczno-estetycznym, ale także jej funkcjonowanie w różnych aspektach życia muzycznego i społecznego omawianego okresu. Dla dalszych badań nad epoką socrealizmu w historii muzyki polskiej książka ta ma znaczenie fundamentalne.

*Beata Bolesławska-Lewandowska*  
Instytut Sztuki, Polskiej Akademii Nauk