

LISA JAKELSKI, MAKING NEW MUSIC IN COLD WAR POLAND.
THE WARSAW AUTUMN FESTIVAL, 1956–1968

Oakland 2017 (= California Studies in 20th Century Music) University of California Press,
ss. 272. ISBN 9780520292543

*L*isa Jakelski postanowiła w swej książce przeanalizować pierwszą dekadę działalności Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” w kontekście sytuacji społecznej i politycznej Polski tego okresu. Autorka przyjęła perspektywę, dzięki której festiwal prezentowany jest jako narzędzie polityki kulturalnej PRL o istotnym znaczeniu dla dyplomatycznych kontaktów komunistycznej Polski z Zachodem, jak i z pozostałymi krajami Bloku Wschodniego. Decyzja o przedstawieniu okoliczności powstania i pierwszej dekady istnienia „Warszawskiej Jesieni” z perspektywy społecznej – jako wydarzenia tworzonego przez konkretnych ludzi z myślą o określonej grupie odbiorców – nadało narracji Jakelski niezwykłą żywość i autentyczność. Od pierwszych zdań autorka kreu-

je fascynującą i wciągającą czytelnika historię tego najważniejszego polskiego festiwalu muzyki współczesnej. Znakomity styl opowieści jest bez wątpienia wielkim, choć nie jedynym atutem tej publikacji.

Książka Jakelski składa się z sześciu rozdziałów poprzedzonych wstępem i zakończonych krótkim epilogiem. Całość uzupełniają dwa aneksy – z programem pierwszej edycji festiwalu w 1956 r. oraz z notkami biograficznymi dotyczącymi mniej znanymi czytelnikowi znanych postaci polskiego życia muzycznego omawianego okresu (Tadeusz Baird, Andrzej Dobrowolski, Jerzy Jasioński, Włodzimierz Kotoński, Józef Patkowski, Kazimierz Serocki, Kazimierz Sikorski, Witold Rudziński i Wiktor Weinbaum). We wstępie („Introduction”, s. 1–9) autorka wyjaśnia, że festiwal „Warszawska

Jesień” był w okresie zimnej wojny postrzegany jako jedna z najbardziej znaczących sfer przekraczania granic wymiany kontaktów kulturalnych oraz jako miejsce symbolicznych spotkań między estetycznie odmiennymi punktami widzenia obozów po obu stronach żelaznej kurtyny. Pisze wprost, że książka opowiada historię festiwalu („this book tells the festival’s story”, s. 1), dodając, jak ważne z jej punktu widzenia są w tej historii relacje międzyludzkie oraz ich wpływ na postrzeganie kategorii „nowoczesności” czy „współczesności” w muzyce. Aby uchwycić tę perspektywę, Jakelski przyjęła metodę socjologa Howarda Beckera, wraz z zaproponowanym przez niego modelem „świata sztuki” („art world”¹), definiowanym jako „sieć [grupa] ludzi, których wspólne działanie, zorganizowane dzięki wzajemnej znajomości konwencjonalnych sposobów robienia rzeczy, tworzy dzieła, z których świat sztuki jest znany” („the network of people whose cooperative activity, organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that [the] art world is noted for”, s. 1). Konsekwencją przyjęcia tego modelu stało się m.in. wielokrotne odwoływanie się do tego, jak pojęcie „nowoczesności” muzyki i postrzeganie jej „współczesności” wpływało na programowanie kolejnych edycji festiwalu, a także analiza okoliczności powstania festiwalu oraz budowania jego profilu programowego, jak i pozycji w międzynarodowym świecie muzycznym przez pryzmat działań ludzi tworzących „Warszawską Jesień”, jak i jej odbiorców, w tym przede wszystkim publiczności i krytyków.

Swą opowieść Jakelski rozpoczyna (w rozdziale pierwszym, zatytułowanym „The Sounds of revolution?”, s. 11–33) od przedstawienia sytuacji politycznej w Polsce w latach pięćdziesiątych XX w., podkreśla-

jąc znaczącą zmianę, jaką przyniósł rok 1956 i tzw. odwilż polityczna. Złagodzenie polityki komunistycznej w tym czasie spowodowało zmiany także w sytuacji kulturalnej kraju, czego konsekwencją stało się powołanie do życia Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Warszawie. Stąd „Warszawska Jesień” postrzegana jest jako jeden z głównych symboli nowej sytuacji polityczno-kulturalnej po 1956 roku. Jakelski podkreśla rolę Związku Kompozytorów Polskich w powstaniu festiwalu i budowie jego pozycji. W rozdziale drugim, „Building an empty frame” (s. 34–62), kreśli precyzyjny obraz taktyki podjętej przez twórców festiwalu – najpierw w celu przekonania komunistycznego rządu do uzyskania zgody na wykreowanie takiego wydarzenia w Warszawie, a później w utrzymaniu jego egzystencji i budowaniu stabilnej pozycji. Jak wiadomo, druga edycja „Warszawskiej Jesieni” miała miejsce w 1958 r., a od tego czasu festiwal odbywał się (i odbywa do dziś) corocznie (jedynym wyjątkiem był rok 1982, kiedy to po ogłoszeniu stanu wojennego Związek Kompozytorów Polskich podjął decyzję o nieorganizowaniu festiwalu).

Jakelski doskonale rozumie, że utworzenie festiwalu muzyki współczesnej w komunistycznej Warszawie nie było łatwym zadaniem i wymagało wielu zabiegów i działań dyplomatycznych ze strony pragnącego tę ideę zrealizować Związku Kompozytorów Polskich. Po latach funkcjonowania narzuconej polskiej muzyce doktryny socrealistycznej (1949–56) izolacja kulturalna kraju była bowiem przytłaczająca i silnie odczuwana przez polskie środowisko muzyczne. Dlatego też głównym celem Związku Kompozytorów Polskich stało się jej przerwanie i zarówno zapoznanie rodzimych twórców z ideami muzycznymi obecnymi za zachodnią granicą Polski (głównie w Darmstadt i Donaueschingen, najważniejszych ośrodkach muzycznej awangardy), jak i nawiązanie kontaktów z międzynarodowym światem muzyki nowej. Jednak to, co było przed-

1 Howard S. Becker, *Art worlds*, revised edition, Berkeley 2008.

miotem największego pożądanego polskich kompozytorów, przez komunistyczne władze do niedawna pozostawało surowo zakazane, jako przejaw najgorszych tendencji formalistycznych w sztuce. Dlatego też, twórcy festiwalu musieli znaleźć pomysł, jak swój cel osiągnąć. W końcu postanowili przekonać zarówno Ministerstwo Kultury, jak i liderów rządzącej partii (na czele z Bolesławem Bierutem), że proponowany festiwal może dobrze wpasować się w realizację ich własnych celów politycznych – jako platforma prezentacji muzyki z obu stron żelaznej kurtyny, co mogło zostać wykorzystane jako część polityki kulturalnej państwa. Tak też się stało, a Jakelski precyzyjnie i z ogromną wnikliwością objaśnia całą sytuację oraz wynikającą z niej rolę festiwalu jako narzędzia propagandy w zimnowojennej polityce. Działania dyplomatyczne, które Związek Kompozytorów Polskich musiał podejmować w kontaktach z władzami komunistycznymi, opisuje z wiedzą i zrozumieniem, które budzą podziw i uznanie. Aby to osiągnąć, Jakelski wykonała ogromną pracę źródłową, analizując bogaty zasób materiałów archiwalnych – począwszy od protokołów i dokumentów samego Związku Kompozytorów Polskich, przez archiwa państwowe, po materiały prasowe, opracowania na temat historii i oddziaływania festiwalu, a także osobiste wspomnienia i korespondencję osób związanych z „Warszawską Jesienią”.

Oparte na analizie materiałów źródłowych obserwacje autorki pozwoliły jej w pełni przekonująco zaprezentować działania taktyczno-organizacyjne podejmowane przez twórców festiwalu oraz ich wagę w programowaniu pierwszych edycji imprezy – tu szczególne wrażenie robią zwłaszcza tabele pokazujące, jak liczono czas trwania każdego planowanego do wykonania utworu, aby uzyskać równowagę (w minutach!) między obecnością w programie kompozycji twórców z Bloku Wschodniego i przedstawicieli Zachodu (zob. rozdział trzeci, „A raucous education”, s. 63–85, tabela na

s. 58–59). Jakelski pokazuje, jak delikatną politycznie materią było budowanie programu pierwszych edycji festiwalu oraz nasycanie go muzyką najnowszą w ten sposób, aby jednocześnie dać oczekiwane przez władze miejsce twórcom z krajów tzw. demokracji ludowej. Na korzyść organizatorów działał tu bez wątpienia fakt, że kompozytorzy polscy, traktowani oficjalnie jako należący do drugiej grupy, w większości bardzo szybko zaczęli prezentować utwory jak najbardziej awangardowe – co wyraźnie widać w prezentowanych zestawieniach. Autorka nie tylko unaocznia finezję działań komisji programującej festiwal, lecz także podkreśla, jak ważną rolę „Warszawska Jesień” pełniła w ogóle w wyznaczaniu tego, co określać miało i definiować granice muzyki współczesnej w polskiej opinii publicznej. W tym zakresie festiwal pełnił rolę edukacyjną o randze trudnej do przecenienia.

Jakelski dowodzi tego, przyglądając się także publiczności festiwalowych koncertów (ich zainteresowaniom i reakcjom na poszczególne koncerty) oraz badając recepcję festiwalu w prasie – tak ogólnopolskiej, jak i lokalnej. Zainteresowanie publiczności, podobnie jak i reakcje prasy miały ogromne znaczenie w budowaniu pozycji festiwalu, dając jego twórcom możliwość skutecznych negocjacji z władzami lub też wskazując na elementy wymagające większej delikatności czy zabiegów dyplomatycznych – np. ogromna przewaga muzyki awangardowej w 1958 r. spowodowała wiele reakcji krytycznych, dając uzasadnione obawy, że rząd może nie chcieć dalszej obecności festiwalu ze względu na zachwianie równowagi w zakładanym „spotkaniu” na festiwalu muzyki z obu stron żelaznej kurtyny. Szczęśliwie, udało się festiwal obronić, a w końcu też ustabilizować jego pozycję na tyle, aby zniknęły obawy o jego likwidację ze strony Ministerstwa Kultury. Miało to związek z coraz bardziej ugruntowaną pozycją „Warszawskiej Jesieni” w Europie i na świecie. Jak do tego doszło, mowa

w kolejnych rozdziałach: czwartym, zatytułowanym „From Warsaw to the world” (s. 86–109) i piątym, „Mobilizing performers, scores and the avant-gardes” (s. 110–138). Jakelski analizuje tu sposoby rozprzestrzeniania informacji o „Warszawskiej Jesieni” za granicą, ze zrozumiałych względów dużo uwagi poświęcając Stanom Zjednoczonym. Podążając za autorką, możemy śledzić, jak i kogo zapraszano oraz jak wizyty na festiwalu w Warszawie oraz muzykę tam wykonywaną odbierali goście z zagranicy, w tym kompozytorzy tacy jak Elliot Carter, którego refleksje są tutaj bogato cytowane.

Jakelski wskazuje zatem precyzyjnie nie tylko, w jaki sposób festiwal powstał i utrzymał swe istnienie w pierwszym okresie egzystencji, ale też jak udało mu się zbudować międzynarodową pozycję. Z polskiej perspektywy niezwykle interesujące i odświeżające jest pokazanie, jak został on wpisany w oficjalną propagandę i dyplomatyczną politykę kulturalną komunistycznej Polski – jest to bowiem aspekt zazwyczaj w polskich opracowaniach w ogóle nie poruszany. Dotychczas bowiem podkreślano raczej niezależność festiwalu, jego rolę w budowaniu przestrzeni wolności artystycznej w bloku państw komunistycznych, a wreszcie znaczenie dla rozwoju muzyki polskiej oraz sukcesu polskich kompozytorów na Zachodzie². Jakelski nie kwestionuje, oczywiście, tych działań, ważniejsza jednak dla niej staje się analiza roli „Warszawskiej Jesieni” jako narzędzia politycznego, wykorzystywanego jako znaczący oręż w zimnowojennej polityce międzynarodowej. Wyraźnie podkreśla przy tym, że właśnie dzięki temu, iż cele twórców festiwalu w dużej mierze były zbieżne z założeniami polityki kulturalnej władz (lub też Związek Kompozytorów Pol-

skich umiał tak je przedstawić autorytetom partyjnym), udało się nie tylko „Warszawską Jesień” powołać do życia, ale i skutecznie rozwijać w kolejnych latach.

Ostatni rozdział książki, „The limits of exchange” (s. 139–163), koncentruje się na roku 1968, kiedy to w ramach „Warszawskiej Jesieni” zorganizowano jednocześnie festiwal Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (ISCM), zwyczajowo odbywający się każdego roku w innym mieście świata. Połączenie tego wydarzenia z „Warszawską Jesienią” świadczyło o ugruntowaniu pozycji warszawskiego festiwalu oraz rangi, jaką zyskał on w świecie muzyki współczesnej w pierwszej dekadzie swego istnienia. Mimo ogromnych trudności, jakie ostatecznie spotkały festiwal w 1968 r. – ze względu najpierw na antysemicką nagonkę w Polsce, a następnie na interwencję wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji część wykonawców zbojkotowała festiwal i nie przyjechała do stolicy Polski – „Warszawska Jesień” osiągnęła pozycję, dzięki której organizatorzy mogli przestać obawiać się jej likwidacji. Byli też pewni roli i znaczenia festiwalu, a dotychczasowe edycje pozwoliły im wypracować kontakty, dające polskiemu środowisku muzyki nowej ważne miejsce w międzynarodowej społeczności. W opinii autorki, rok 1968 zamknął pierwszy etap historii Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, okres tworzenia ram festiwalu i ustalania jego formuły programowo-organizacyjnej. Dlatego w tym miejscu również ona kończy swą opowieść.

W rezultacie Lisa Jakelski, korzystając z wielu bezcennych źródeł – materiałów archiwalnych, prasowych, a wreszcie wspomnień i listów – daje czytelnikowi kompleksowy obraz festiwalu „Warszawska Jesień” w pierwszej dekadzie jego działalności. Opowiada historię festiwalu w sposób fascynujący, prezentując nie tylko suche fakty, ale kreśląc żywy obraz wydarzenia kreowanego przez ludzi, którzy mieli wielką misję

2 Zob. m.in. Adrian Thomas, *Polish music since Szymanowski*, Cambridge 2005; *50 lat Związku Kompozytorów Polskich*, red. Ludwik Erhardt, Warszawa 1995; Dorota Szwareman, *Czas Warszawskich Jesieni. O muzyce polskiej lat 1945–2007*, Warszawa 2007.

stworzenia muzycznego mostu pomiędzy komunistyczną Polską a światem Zachodu. Pisząc swą książkę, autorka miała nadzieję „przyczynić się do bardziej zróżnicowanego portretu życia kulturalnego w zimnowojennej Europie Wschodniej, jednocześnie wskazując drogę do lepszego zrozumienia interakcji społecznych i innych czynników, które kształtowały współczesną muzykę wszędzie tam, gdzie ją tworzono” („to contribute to a more variegated portrait of cultural life in Cold War Eastern Europe, while also pointing the way to an enhanced understanding of the social interactions and other factors that have shaped contemporary music wherever it has been made”, s. 9). W mojej opinii, wypełniła to zadanie w najlepszy możliwy sposób. *Making new music in cold war Poland. The Warsaw Autumn Festival, 1956–1968* jest lekturą godną polecenia wszystkim zainteresowanym zarówno historią „Warszawskiej Jesieni” oraz roli, jaką odegrała w polskim życiu muzycznym, jak i badaniem mechanizmów polityki kulturalnej okresu zimnej wojny, w której festiwal muzyki współczesnej stał się istotnym orężem.

Nie ulega wątpliwości, że najważniejszy polski festiwal muzyki współczesnej – a właściwie pierwszy okres jego istnie-

nia – doczekał się znakomitej monografii, napisanej przez badaczkę amerykańską, doskonale jednak rozumiejącą niuanse i zaawansowości funkcjonowania polskiego środowiska kompozytorskiego w czasach PRL-u. Jej interpretacje materiałów źródłowych są zawsze trafne, a jednocześnie spojrzenie na historię i rolę „Warszawskiej Jesieni” z punktu widzenia światowej polityki kulturalnej w okresie zimnej wojny i podziałów wyznaczonych żelazną kurtyną nadało tej pracy świeży rys. Wszystko to sprawia, że historię pierwszej dekady istnienia „Warszawskiej Jesieni” (a właściwie dwunastu edycji festiwalu), nakreślona przez Lisę Jakelski, czyta się niemal jednym tchem – co w najmniejszym stopniu nie ujmuje rzetelności i precyzji naukowej stronie książki, obfitującej również w szereg cennych odniesień bibliograficznych, uwzględniających także najnowszą literaturę muzykologiczną i historyczną. Możemy tylko sobie życzyć, aby kolejne prace Lisy Jakelski były również poświęcone muzyce polskiej i napisane zostały z równie wielką wiedzą, wnikliwością i zrozumieniem.

Beata Bolesławska-Lewandowska
Instytut Sztuki, Polska Akademia Nauk