

J. KATARZYNA DADAK-KOZICKA, OBROŃCY DOBRA POWIERZONEGO.  
ZWIĄZEK KOMPOZYTORÓW POLSKICH 1945–48

Warszawa 2018 Fundacja na rzecz Warsztatów Analiz Socjologicznych, ss. 302.

ISBN 978-83-61726-05-0

**A**nonsowana w podtytule pracy Katarzyny Dadak-Kozickiej historia pierwszych lat funkcjonowania Związku Kompozytorów Polskich ukrywa, jak sądzę, temat o jeszcze bardziej fundamentalnym znaczeniu: formowanie się instytucjonalnego porządku muzyki współczesnej w Polsce i kształtowanie się powojennego etosu kompozytorskiego, których aktualne oblicza uznajemy za oczywiste, jednak dzięki tej książce odsłonięte zostają bardzo specyficzne warunki ich powstania w tuż powojennej rzeczywistości. To czas nazywany w tytułach znanych książek Czesława Miłosza<sup>1</sup> i Marcina Zaremby<sup>2</sup> oraz w tytule znakomitej, choć niestety – jak to na ogół u nas bywa – pozbawionej wątków muzycznych wystawy w Zachęcie sprzed paru lat<sup>3</sup> okresem „zaraz po wojnie” czy „Wielką Trwogą”. Opisany w książce moment historyczny w polskiej muzyce jest dziś w zasadzie mało rozpoznany, a przy tym zupełnie inny i nieprzystający do znanych wzorców narracji o okresie powojennym. Inna była jego geografia (Lublin, Kraków czy Łódź to ośrodki przez pewien czas ważniejsze niż kompletnie zrujnowana Warszawa), inni byli kluczowi aktorzy (sytuacji w muzyce nie rozgrywają jeszcze na samym początku Włodzisław Sokorski i Zofia Lissa, ale wpływowi i ambitny dyrektor departamentu muzyki resortu kultury Mieczysław Drobner; kompozytorów reprezentuje zaś Piotr Perkowski; co ciekawe, większość z tych postaci należała wówczas do pokolenia zaledwie trzydziesto- i czterdziestolatków). Powstało też wiele in-

stytucji, z których część istniała tylko przez krótki moment i od dawna popadła w zapomnienie (zorganizowany przez Drobnera w Lublinie związek kompozytorów, komisje weryfikacyjne, Związek Kompozytorów i Autorów, Ogólnopolskie Towarzystwo Muzyczne).

Ramy chronologiczne książki wyznaczają kluczowe wydarzenia z życia politycznego. Prowadzą od manifestu PKWN-u i powstania wspomnianego lubelskiego ZKP-u w roku 1944 do zakończenia procesu „zabetonowania systemu” przez władzę (s. 268). Tak badaczka opisuje próbę osłabienia instytucjonalnej autonomii ZKP-u poprzez włączenie do organizacji Sekcji Muzykologów w listopadzie 1948 r., a więc na miesiąc przed uznanym przez historyków za symboliczny początek stalinizmu utworzeniem PZPR-u. Kluczową podstawę źródłową stanowi natomiast archiwalna dokumentacja z czterech zjazdów Związku Kompozytorów Polskich (1945–48). Są to głównie protokoły z dyskusji, wystąpienia ministerialnych i kompozytorskich notabli, uchwały oraz różnego rodzaju załączniki. Tę bazę uzupełnia szereg innych materiałów. Przede wszystkim opublikowane wspomnienia osób biorących udział w opisywanych wydarzeniach (Mieczysława Drobnera, Hieronima Feichta, Kazimierza Wilkomirskiego), ale też artykuły prasowe oraz akta innych instytucji. Trudno przy tej okazji nie odnotować historycznego paradoksu. Zapewne inną, mniej ważną (i mniej negatywną) figurą w całości narracji opisywanej pracy byłby Mieczysław Drobner, gdyby nie napisane przez niego wspomnienia o początkach życia muzycznego, w których detalicznie odnotowuje swoje działania. Te pisane oryginalnie dla chwały i upamiętnienia stronicie stały się w odmiennej sytuacji politycznej podstawą

1 Czesław Miłosz, *Zaraz po wojnie. Korespondencja z pisarzami 1945–1950*, Kraków 2007.

2 Marcin Zaremba, *Wielka Trwoga. Polska 1944–1947. Ludowa reakcja na kryzys*, Kraków–Warszawa 2012.

3 Por. katalog wystawy *Zaraz po wojnie*, red. Joanna Kordjak, Agnieszka Szewczyk, Warszawa 2015.

do krytycznego rozliczenia. Nieco podobną sytuację można odnotować w przypadku wspomnień Andrzeja Panufnika, których fragmenty dotyczące lat stalinowskich wzbudziły niedawno kontrowersje i spory wśród badaczy. Autorka bardzo umiejętnie czyta ZKP-owskie archiwalia, akcentując przy tym potrzebę wypracowania odpowiedniego trybu lektury w odniesieniu do zapisanych w nich wypowiedzi – a to przezornie streszczanych, a to sformułowanych przy pomocy domagającego się dziś komentarza języka ezopowego. Badaczka podkreśla też, że dyskusje podczas zjazdów miały charakter performatywny. Przypominały publiczne odgrywanie scenariusza napisanego zawczasu zarówno w „zaczysku ministerialnych i partyjnych gabinetów” (s. 10), jak i w mieszkaniach kompozytorów.

Deklaracja autorki o podjęciu w książce „analizy polityki prowadzonej przez kompozytorów wobec władz” (s. 8) objaśnia wiele z wybranego przez nią sposobu ujęcia tematu i wagę tego stwierdzenia należy podkreślić. To odwrócenie zwyczajowej perspektywy badawczej zainteresowanej raczej polityką władz wobec środowisk artystycznych jest bardzo cenne, ponieważ wskazuje na siłę sprawczą przemysłanego i wspólnie zorganizowanego oporu kompozytorów, zaprzecza stereotypom o istnieniu jedynie opozycji pomiędzy konfrontacją lub kapitulacją twórczej jednostki wobec działań państwa i otwiera możliwość przyjęcia postawy bardziej zniuansowanej na paradoksy funkcjonowania muzyki w warunkach politycznej presji i represji. Łączy się też z bardzo mocno obecnym w ostatnim czasie w literaturze muzykologicznej postulacie „zdemontowania dystopijnego”, by zacytować trafne określenie Pamelii M. Potter, obrazu dwudziestowiecznej muzyki poddanej politycznym naciskom<sup>4</sup>. W pew-

nym miejscu swojej książki Katarzyna Dadak-Kozicka pisze o „długotrwałej wojnie pozycyjnej” (s. 120) między twórcami a nadzorcami życia muzycznego w Polsce, a termin ten dobrze opisuje charakter tej relacji. Inny aspekt ujęcia tematu wyznaczają osobiste sympatie i zaangażowanie autorki. O ZKP pisze wprost jako o „instytucji ratującej wartościową kulturę muzyczną w niesprzyjających czasach” (s. 17). Wskazuje na to już sam afirmatywny i emfaticzny tytuł książki, w którym nawiązanie do znanych słów Witolda Lutosławskiego o talencie twórczym jako dobru powierzonym czytelnie sygnalizują autorskie intencje i przyjęty sposób wartościowania historycznych konfliktów i postaw osób w nie zaangażowanych. Swoista „akcja” książki rozgrywa się zatem na polu gry między kompozytorami-obrońcami tego powierzonego dobra, a komunistycznymi politykami, czyli tymi, którzy to dobro atakują. Stawką tego agonu była zdaniem autorki estetyczna (i etyczna) jakość powojennej twórczości muzycznej. Sama badaczka stosowaną metaforyką (szczególnie lubi tę militarną, pisząc nie tylko o wojnie pozycyjnej, ale często o batalii czy też starciu i pacyfikacji) wzmacnia to odczucie przyglądania się kolejnym bitwom toczonym i tutaj na froncie muzyki. W finale rozprawy, dosłownie w ostatnim zdaniu książki, ogłasza, wychodząc zarazem znacznie poza chronologię podjętych w pracy analiz, ostateczne zwycięstwo sztuki nad polityką (s. 286). Przyznam, że nie jestem zwolennikiem takiego sposobu modelowania dyskursu historycznego (niebezpiecznie zbliżającego się zresztą do retoryki dyskursu źródłowego). Z pewnością jest to model atrakcyjny dla czytelnika, ale mam pewne wątpliwości czy ukazuje on złożoność dyskutowanych zjawisk. Warto jednak podkreślić, że autorka równocześnie bardzo ostrożnie podchodzi do problemu oceny historycznych już dziś postaci. Słusznie, jak sądzę, podkreśla niejednoznaczność postaw, brak możliwości rozpoznania w ramach tak

4 Por.: Pamela M. Potter, „Dismantling a Dystopia: On the Historiography of Music in the Third Reich”, *Central European History* 40 (2007) nr 4, s. 623–651.

skrojonej książki osobistej sytuacji i genezy działań wielu osób, dlatego przestrzega czytelnika swojej pracy: „Z ocenami trzeba uważać. [...] W czasach trudnych, ograniczających pole działania ludzi, wyzwalamy się różne kamuflaże. Łatwo wówczas o opinie uproszczone, choć dziwnie trwałe” (s. 27).

Całość książki składa się z dwudziestu czterech stosunkowo krótkich rozdziałów oraz wprowadzenia i zakończenia. Same tytuły rozdziałów – jakby w pewnej opozycji wobec tytułu całości – odznaczają się tak rzadko spotykaną w muzykologicznej literaturze figlarnością i zaczepnością. Czytamy więc w nagłówkach o Zofii Lissie, która „jedzie pociągiem”, kompozytorach, którym „odmówiono konserw i totolotka”, a o Hotelu Francuskim, że „serwuje zupeł-pluj”. Już sama konstrukcja poszczególnych tytułów np. „Rozdział 4, w którym porucznik zostaje ważnym kompozytorem” z lekkim przymrużeniem oka antycypuje opisywane w nich wydarzenia. Nigdy też nie przypuszczałem, że opis przyłączenia Sekcji Muzykologów do Związku Kompozytorów Polskich rekonstruowany na podstawie archiwalnych dokumentów może stanowić tak wciągającą lekturę. Nawet jeśli okoliczności tego pozornie proceduralnego wydarzenia były całkiem poważne (żeby nie powiedzieć dramatyczne, skoro związane były z ewidentnym szantażem finansowym i lękiem przez utratą samostanowienia), to fakt, że wywierają wrażenie na czytelniku, jest wyłącznie zasługą wysokiej klasy pisarskich umiejętności narratorki, która z drobiazgowością („istotne będą niekiedy wręcz minuty”, s. 253) śledzi przebieg wydarzeń. Umiejętności te przejawiają się również w sposobie szkicowania miniportretów osób pojawiających się na kartach jej książki. Mimo ograniczonego miejsca na tego rodzaju charakterystykę spotykamy w niej autentyczne postacie, a nie papierowe figury. W sposobie i stylu charakterystyki ujmowania poszczególnych osób przejawiają się oczywiście sympatie badaczki, dlatego o jednych pisze

z ironią, a o drugich z empatią. Mieczysław Drobner miał więc „w rodzinie same ciotki rewolucji” (s. 43), co sporo mówi o genezie jego późniejszej działalności, a Włodzimierz Sokorski jest „mężem czterech żon”, który „brać pieniądze z Moskwy był chętny, ale ryzykować – już mniej” (s. 114). Natomiast w zupełnie inny sposób pisze Katarzyna Dadak-Kozicka o „zamkniętym w sobie, wycofanym i powściągliwym w wypowiedziach” Witoldzie Lutosławskim (s. 139) czy „szklanym suficie”, na który natrafiła kariera muzykologiczna Zofii Lissy w przedwojennym, pełnym antysemityzmu Lwowie (s. 207). Cały poświęcony jej rozdziałik jest zresztą szczególnie udany i bardzo ciekawy. W kilku miejscach badaczka zwraca również uwagę na momenty z powojennej historii nacechowane silnymi osobistymi afektami – w pamięć zapada obraz Adama Wieniawskiego, założyciela i zasłużonego prezesa przedwojennego Stowarzyszenia Kompozytorów Polskich, który wygłasza przepelnione goryczą (i ironią) krótkie oświadczenie i obrażony wychodzi z obrad I zjazdu, gdy jego kandydatura przepada w głosowaniu do zarządu nowo powstałego ZKP-u. Z obrazem tym kontrastuje opis płaczącego ze wzruszenia i szczęśliwego Janusza Miketty z powodu przyjęcia jego planu reformy szkolnictwa muzycznego w Polsce. Autorka wprowadziła również do książki nieoczekiwane, trochę reporterskie punkty zaczepienia dla rozkręcenia narracji (np. precyzyjnie odnotowując warunki atmosferyczne panujące podczas pobytu Lutosławskiego w Paryżu, s. 173). Nie krępuje się cytatami z bardziej dosadnych opinii (o jednym z kompozytorów za źródłami czytamy jako o „człowieku o mentalności szkolnego lizusa”, s. 142) i koncepcji (uwagi Slavoj Żižka o pociąganiu za toaletową sfluczkę, s. 80), wreszcie często puentuje rozdziały anegdotami. Nie miałem jednak wrażenie popadania w dygresję czy anegdotyzm (może raz jedynie, już w samym zakończeniu, w związku z przydługawą listą uczniów Nadii Boulanger

i cytatem z historyjki – swoją drogą zabawnej – o spadającym z krzesła w czasie jej lekcji, podpitym Stefanie Kisielewskim, s. 285). Uznać należy po prostu, że zróżnicowany styl tej książki jest jednym z jej największych atutów i wyróżników.

Jedna z głównych polemicznych tez książki odnosi się do dotychczasowej chronologii życia muzycznego w powojennej Polsce, zgodnie z którą kultura „miała do roku 1948 cieszyć się pewną swobodą, jako że politykę kulturalną dopiero formowano” (s. 23). Katarzyna Dadak-Kozicka argumentuje, że wytworzenie wrażenia swobody (czy poszanowania wobec artystów) było elementem przemyślanej polityki kulturalnej ministerstwa. Celnie też wskazuje, że we współczesnej literaturze przedmiotu często bezrefleksyjnie powtarza się tego rodzaju łagodne i korzystne dla rządzących sądy pochodzące z nieobiektywnych opracowań pisanych przed 1989 rokiem. Tymczasem jej zdaniem „władze od początku postępowały według programu dawno wypracowanego na Kremlu i były świadome celu, do którego wszystko miało zmierzać, bez względu na cenę” (s. 24), dlatego proces przejmowania dotychczasowych instytucji artystycznych czy tworzenia podporządkowanych rozpoczął się już w roku 1944. Dowodem jest rzecz jasna próba powołania w Lublinie podległego władzy związku kompozytorów. Przemyslenia autorki na pewno inspirują do rewizji dotychczasowych ujęć i wypracowania nowego modelu opisu procesu zawłaszczania sfery muzyki przez komunistyczne władze. Musiałby on obejmować w moim odczuciu kilka asynchronicznych względem siebie procesów dotyczących przemian różnych elementów życia muzycznego – instytucjonalnego, dyskursywnego czy wreszcie samej twórczości kompozytorskiej. Należałoby je zresztą śledzić od 17 IX 1939 r. na terenach przedwojennej Polski zagarniętych przez Związek Radziecki. Zgadając się z tezami autorki co do zamiarów i chronologii monopolizacji

instytucji przez kierownictwo ministerstwa, wydaje mi się jednocześnie, że czytelnik jej pracy może odnieść mylne wrażenie, że taką samą dynamikę przybrało oddziaływanie na twórczość kompozytorską. Co więcej, że nastanie socrealizmu miało charakter dany z góry, niemal zdeterminowany historycznie. Z perspektywy lat wiemy, jaki był przebieg zdarzeń, ale ze źródłowego punktu widzenia (a zawsze go warto rekonstruować choćby na podstawie korespondencji, która w przeciwieństwie do pisanych po latach wspomnień dokumentuje myśli i emocje rejestrowane niejako „na żywo”) pierwsze lata powojenne były okresem wielu, często sprzecznych, odczuć wśród twórców – radości, entuzjazmu i nadziei oraz niepewności i lęków. Osobiście bardziej podkreśliłbym więc czasową rozbieżność nacisków, choćby dlatego, że diachronia życia muzycznego zależała od instrukcji z Kremla właśnie, a i tam ten krótki okres był czasem pewnej liberalizacji estetycznej wymuszonej przez wojenną mobilizację. Za drugą rozprawę z formalizmem zabrano się dopiero po pewnym czasie po zakończeniu wojny. Jak wiadomo, uchwała potępiająca operę *Wielka przyjaźń* Wano Muradelego oraz czołowych radzieckich kompozytorów została przyjęta 10 II 1948 r., co stanowiło wyraźny znak zakończenia okresu względnej swobody i jednoznacznego powrotu do linii ogłoszonej w styczniu 1936 roku. Ten sygnał z Moskwy wysłany został wkrótce do innych krajów satelickich, dlatego trudno mi się zgodzić ze zdaniem, że w czerwcu 1946 r., gdy Drobner odchodzi z ministerstwa, „z twórczością ciągle nie było za dobrze – zbyt mało było dzieł wychwalających nowy sprawiedliwy ustrój, socjalistyczną kulturę i nowego człowieka komunizmu oraz przyjaźni między bratnimi narodami” (s. 108). Nikt jeszcze takich postulatów względem kompozytorów w Polsce wówczas nie formułował. Proces zawłaszczania samej twórczości miał więc nieco odmienną chronologię niż próba uzyskania kontroli nad instytucjami.

Omawiana praca dokładnie opisuje, w jaki sposób w specyficznych warunkach i w obliczu podejmowanych przez władzę prób podporządkowania organizacji zrzeszającej kompozytorów, narodził się w Polsce instytucjonalny system muzyki współczesnej oraz powojenny etos kompozytorski. To Mieczysław Drobner – w pośpiechu i z naruszeniem prawa – dokonuje swoistego ruchu wyprzedzającego i samodzielnie organizuje stowarzyszenie kompozytorów już w grudniu 1944 roku. Składało się ono z czterech członków, pośród których – jak z przekąsem komentuje autorka – „tylko on (od biedy) mógł być uważany rzeczywiście za profesjonalnego twórcę” (s. 53). Był to niewątpliwie falstart i instytucja ta została niecały rok później „właściwie zignorowana przez środowisko kompozytorskie, powołujące w Krakowie legalny ZKP” (s. 53). Tę elitarną, zarówno w jakościowym, jak i ilościowym sensie tego terminu organizację, próbowano później przejąć, jak jasno wynika z pracy Katarzyny Dadak-Kozickiej, na różne sposoby. Czy to przez osłabienie jej ekskluzywnego charakteru poprzez włączenie do Centralnej Rady Związków Zawodowych, organizacji masowej i całkowicie podporządkowanej partii, czy przez stworzenia wspólnego forum związku kompozytorów oraz innych związków twórczych, artystów i literatów, w celu zdyscyplinowania kompozytorów przez liczniejsze i bardziej lojalne wobec ministerstwa stowarzyszenia. Wreszcie poprzez poszerzenie o sekcję muzykologów i koło młodych. W obu grupach władza pokładała ideologiczne nadzieje. Ten ostatni ruch wprowadzał nie tylko muzykologiczny kij, ale również finansową marchewkę, ponieważ po poszerzeniu została przyznana hojna dotacja na zamówienia kompozytorskie. Na marginesie dodam, że dość gorzką ironią historii wydaje mi się fakt, że w 1947 r. to Zbigniew Turski, jak czytamy w książce, oficjalnie złożył popierany przez przedstawicieli ministerstwa wniosek o przyjęcie muzykologów do ZKP-u

(s. 239), a dwa lata później to muzykolog, w osobach Zofii Lissy i Józefa Michała Chomińskiego, wezmą aktywny udział podczas zjazdu w Łagowie w pokazowej krytyce jego *Symfonii Olimpijskiej*. W tej sytuacji jasna była więc taktyka twórców – za wszelką cenę zachować elitarność przez ostre kryteria selekcji kandydatów do związku (Katarzyna Dadak-Kozicka przypomina dokładne dane liczbowe dotyczące odsiewu kompozytorów przy kwalifikacjach), trzymać się z daleka od organizacji twórczych, a zwłaszcza od innych muzyków, i dzięki autorytetowi wybitnych twórców-członków Związku uzyskać znaczny wpływ na życie muzyczne w kraju. Symptomatyczna pod tym względem jest przypomniana w pracy bardzo ciekawa deklaracja ideowa, program ZKP-u zaprezentowany przez Stanisława Wiechowicza w październiku 1947 r. (s. 232–234), zgodnie z którym kompozytorzy powinni mieć decydujący głos na temat niemal wszystkich kluczowych spraw związanych z polską muzyką (polityki wydawniczej, repertuaru koncertowego i radiowego, kwalifikacji do zawodu krytyka muzycznego, miejsca muzyki rozrywkowej etc.). Jak widać, jeśli chodzi o kwestię społecznego etosu kompozytora, rządziła w Polsce – parafrazując Jerzego Gierdoycia – trumna Szymanowskiego. Ten sam historyczny rodowód miało zresztą dowartościowanie kompozytorskiego *métier*, stanowiącego tym razem również klucz do sfer pozamuzycznych. Według badaczki uznawano, że „talenty kompozytorskie są w jakimś stopniu powiązane z poziomem etycznym twórców, z wyczuleniem na prawdę sztuki” (s. 188). Zakładano również, jak się domyślam, inną prawidłowość, że kompozytorzy odznaczający się wysokim poziomem rzemiosła muzycznego nie będą zainteresowani kultywowaniem archaicznego i uproszczonego stylu muzycznego, do czego zobowiązywały znane hasła i praktyka socrealizmu. Ten akcent położony na akademickie rzemiosło kompozytorskie okazał się przydatnym i skutecznym instrumentem

obrony. Ciekawym problemem wydaje mi się wątek jego konsekwentnego wykorzystywania w dłuższej perspektywie czasowej, już po roku 1956. Czy nie stanowił jednej z przyczyn słabej recepcji w Polsce muzyki eksperymentalnej, konceptualnej czy neoawangardowej, która nie uzyskała instytucjonalnego wsparcia ani – co ważniejsze – zrozumienia? To właśnie prowadzone przez autorkę rozważania inspirują do postawienia wielu innych, szerzej zakrojonych pytań, np. o konsekwencje instytucjonalnego rozdzielenia ZKP-u i organizacji zrzeszających muzyków.

Książka Katarzyny Dadak-Kozickiej posiada liczne zalety, których połączenie jest rzadko spotykane w polskiej literaturze muzykologicznej. Jest atrakcyjna i frapująca dla każdego czytelnika zainteresowanego polską muzyką XX wieku. Autorka w pionierski

sposób podejmuje problem wyłonienia się systemu muzyki współczesnej oraz ciągłości i nieciągłości w sposobie pojmowania etosu kompozytorskiego, czym zachęca innych badaczy do zmierzenia się z tym oryginalnym i fundamentalnym tematem. Ujęcie to powinno być w przyszłości poszerzone o przemyślaną i spójną koncepcję teoretyczną. Z pewnością powinno też być bezstronne i krytyczne wobec znaczenia ZKP-u (choć nie może być rzecz jasna pozbawione szacunku dla jego niewątpliwych osiągnięć) i oparte na szerokiej bazie źródłowej. Omawiana praca, niezależnie od potrzeby i chęci podjęcia z nią dyskusji, stanowić będzie dla dalszych badań na tym polu podstawowy punkt odniesienia.

*Sławomir Wieczorek*  
Uniwersytet Wrocławski