



Szymon Borys
Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach,
Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii i Edukacji Muzycznej,
Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki
ORCID: 0000-0002-1741-6462

Byt i niebyt muzyki białoruskiej

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.9

„A my, kolekcjonerzy strat i klęsk,
spowici we własną nieobecność,
wkraczamy w trzecie tysiąclecie może tylko po to,
żeby zaświadczyć, że nasze wielkie «nie ma»
jest najpewniejszą drogą wiodącą przez czas i byt”.

Walancin Akudowicz, *Nie ma*¹

Białoruska tożsamość

Białoruś to dziewięćmilionowy kraj o powierzchni około 2/3 Polski, położony między Bramą Brzeską i Bramą Smoleńską², strategicznymi punktami wyznaczającymi najkrótszą drogę między Zachodem i Moskwą. Według Czesława Miłosza to ojczyzna narodu znanego z „bierności”, „niezdarności”, „pokory wobec losu”, ojczyzna, której „nigdy nie wiodło się dobrze”³. W powszechnej świadomości Europejczyków Białoruś to kraj rolniczy, jedno z najsłabiej rozwiniętych i najbardziej hermetycznych państw Europy wschodniej.

¹ W. Akudowicz, *Nie ma*, tłum. M. Buchalik, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. F. Modrzejewski, M. Sznajderman, Wołowiec 2002, s. 14.

² Franciszaek Bahuszewicz (1840–1900) w tomiku poetyckim *Dudka bielaruskaja* (1890), uważanym za dzieło fundacyjne poezji białoruskiej, wskazał terytorialne granice kraju „od Dźwiny do Prypeci, od Buga do Smoleńska”. Niemal cała współczesna Białoruś znajduje się na terytorium historycznego Wielkiego Księstwa Litewskiego (1236–1795).

³ Cz. Miłosz, *Rodzinną Europą* (1959), Kraków 2001, s. 69–70.

Większość Polaków postrzega ją negatywnie – według raportu Centrum Mieroszewskiego Białoruś utożsamiana jest przede wszystkim z wrogim nastawieniem do Polski, autorytarnymi rządami Aleksandra Łukaszenki i zależnością od Rosji⁴.

James Dingley w artykule pt. *Belarus: a Lost Country?* z 1994 roku (a więc czasu formowania się współczesnej państwowości białoruskiej) dostrzegł, że w komentarzach dotyczących zachodnich rubieży dawnego Związku Radzieckiego niemal zawsze używano określenia „Państwa bałtyckie i Ukraina”⁵. Wymazując terytorium Białorusi choćby na poziomie retorycznym, symbolicznie odmawiano jej istnienia. Ten emblematyczny przykład świadczy o skomplikowanej historii białoruskiej ziemi, przez wieki będącej swoistą strefą buforową między Europą i Rosją.

Poczucie tożsamości Białorusinów wynika się jednoznacznej ocenie i od lat jest przedmiotem wielu badań. Stereotyp, jakoby Białorusini byli zupełnie pozbawieni poczucia przynależności narodowej (a przez to niezdolni do niepodległościowego zrywu), upadł w obliczu masowych protestów Białorusinów w 2020 roku, które wybuchły w następstwie – jak wskazują liczne organizacje pozarządowe, w tym Organizacja Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie⁶ – sfałszowanych wyborów prezydenckich. Jednak ani pogląd Miłosza, ani wydarzenia sprzed pięciu lat nie oddają natury tego narodu.

Źródła niejednoznacznej tożsamości współczesnych Białorusinów trafnie ukazuje Janka Kupała, jeden z klasyków literatury białoruskiej. W tragikomedii *Tutejsi*⁷ (1922) Kupała przedstawia groteskową sytuację (choć jest fikcyjna, jej tłem są historyczne wydarzenia). W czasie proklamowania niepodległej Białoruskiej Republiki Ludowej Mińsk kilkakrotnie zmieniał okupanta – na przemian trafiał w ręce bolszewickiej Rosji i Niemców, a niedługo później, bo w 1920 roku – również w ręce Polaków. W obliczu trudnego do przewidzenia przebiegu wydarzeń bohater *Tutejszych* siedzi w ukryciu. Przygląda się polityczno-wojennej zawierusze, jak gdyby z ukrycia obserwował jakiś spektakl. Niepewny swojej sytuacji, ma ze sobą kilka flag: niemiecką, bolszewicką, polską i niepodległej Białorusi – biało-czerwono-białą. Cała jego rozterka polega na tym, by we właściwym momencie wywiesić odpowiednią flagę, bowiem pomyłka oznacza dla niego śmierć, a w najlepszym przypadku poważne kłopoty. Określenie „Tutejsi” (biał. *Тутэйшыя*) przede wszystkim używane było przez

⁴ Polacy o Białorusi i Białorusinach. Raport Centrum Mieroszewskiego z badań opinii publicznej w Polsce (2023), <https://mieroszewski.pl/upload/2023/06/polacy-o-bialorusi-i-bialorusinach.pdf> (dostęp: 19.07.2025).

⁵ J. Dingley, *Belarus: a Lost Country?*, „Journal of Area Studies” 1994, 2 (4), s. 71.

⁶ Białoruś, będąca państwem członkowskim Organizacji Bezpieczeństwa i Współpracy w Europie (OBWE), nie zezwoliła na przeprowadzenie misji obserwacyjnej podczas wyborów prezydenckich w 2020 roku. W następstwie tych wydarzeń państwa europejskie i Stany Zjednoczone nie uznały wyniku tych wyborów.

⁷ J. Kupała, *Tutejsi. Tragiczno-śmieszne sceny w czterech aktach*, tłum. A. Warzeniuk, „Annus Albaruthenicus” 2015, t. 16, s. 175–242.

Poleszuków, społeczność zamieszkującą Polesie – niedostępny, bagnisty region rzek Bugu, Piny i Prypeci⁸. Tożsamość „Tutejszych” nie nosiła znamion narodowych – „Tutejsi” nie identyfikowali się jako Polacy i intensywnie podkreślali swą odrębność od jakichkolwiek nacji. Jako autochtoni Poleszacy wyrażali przynależność do niedostępnej krainy Polesia.

Współcześni Białorusini coraz częściej określają się mianem nie tylko „Tutejszych”, ale również myślą i mówią o sobie jako o „partyzantach”. Jednak białoruski partyzant ma niewiele wspólnego z polskim „żołnierzem wyklętym”. Jak dostrzega białoruski medioznawca i filozof Alaksandr Ancipienka:

Białoruski partyzant to człowiek, którego nie widać, który zlał się z otoczeniem. Walczy tylko wtedy, kiedy ma pewność, że może zwyciężyć. [...] Białoruscy chłopci z nikim się nie identyfikowali. W sensie ideologicznym, socjalnym czy narodowym siedzieli w ukryciu. Taka postawa była sposobem na przeżycie. [...] Bo partyzant też siedzi w ukryciu. Gdzie można zobaczyć partyzanta? Nigdzie, bo on się nie ujawnia. [...] Po trzech rozbiorach Rzeczypospolitej i porażce powstań, poczynając od kościuszkowskiego, poprzez listopadowe i na styczniowym – czyli dla nas [Białorusinów – przyp. S.B.] Kalinowskiego – kończąc, ukrycie się było jedyną racjonalną reakcją ludzi na strach. Wiedzieli, że za jakikolwiek sprzeciw będą musieli słono zapłacić: zsyłką na Syberię, konfiskatą majątku albo nawet śmiercią. [...] Zachowując socjalną mimikrę, Białorusinom udało się przeżyć⁹.

Mit „republiki partyzantów” intensywnie propagowano w czasach radzieckich. Zgodnie z nim, w czasie II wojny światowej (w myśl historiografii radzieckiej i rosyjskiej, w czasie „Wielkiej Wojny Ojczyźnianej”) naród białoruski wykazał się największym heroizmem spośród wszystkich republik radzieckich. Tym sposobem Moskwa starała się związać naród białoruski z ich radziecką „ojczyzną”. Tymczasem historycy próbują upatrywać źródła niezależnej państwowości na dzisiejszych ziemiach białoruskich w wydzielonym z Rusi Kijowskiej, powstałym w X wieku i istniejącym przez ponad 400 lat Księstwie Połockim. Wychodząc z tego założenia, idea niepodległej Białorusi nie tylko kiełkowała przez wieki, lecz przetrwała wiele innych bytów państwowych, m.in. Wielkie Księstwo Litewskie, Rzeczypospolitą Obojga Narodów, panowanie Imperium Rosyjskiego i Rosję radziecką.

Białorusin-partyzant to człowiek, który przystosował się do życia w skrajnie niesprzyjających warunkach, jego istnienie stanowi najwyższą formę rekluzji. Zdefiniowana, niepodległa białoruska tożsamość, z białoruskim językiem, biało-czerwono-białą flagą i

⁸ Około dwadzieścia procent terytorium Białorusi zajmują bagna i mokradła. Bagna Prypecińskie (alternatywnie nazywane Bagnami Pińskimi) są największym obszarem bagiennym w Europie. Podmokły krajobraz jest istotnym elementem tożsamości Białorusinów. Więcej na ten temat zob. H. Kondratiuk, *Prypecią do Nobla. Reportaż z krainy mokradel i bursztynu*, Kielce 2020, oraz M. Szejnert, *Usypać góry. Historie z Polesia*, Kraków 2015.

⁹ *Partyzant – Antybohater. Rozmowa z Alesiem Ancipienką*, w: *Ograbiony naród. Rozmowy z intelektualistami białoruskimi*, przeprowadzili M. Nocuń, A. Brzeziecki, Wrocław 2007, s. 11.

herbem Pogoni¹⁰ – będąca w opozycji do Łukaszenkowskiego Państwa Związkowego Rosji i Białorusi – wciąż istnieje, ale tylko dzięki „zewnątrznej” i „wewnętrznej” emigracji, przede wszystkim młodego pokolenia jej obywateli. Proces sowietyzacji, a następnie rusyfikacji białoruskiej kultury trwa i zdaje się nie mieć końca. Poza cenzurą rodem z czasów carskich, na Białorusi dochodzi do kulturowej okupacji poprzez powszechną obecność tzw. „popsy” – rosyjskiego odpowiednika muzyki disco-polo. Popularyzowana przez łukaszenkowskie media „popsa” wypiera z białoruskiej przestrzeni publicznej resztki języka białoruskiego i rodzimą, białorską twórczość. Jak pisze Ancipenka:

Od rana do nocy grzmi kanonada: telewizja, popkultura. Rosyjską kulturę wspiera państwo, będące kolaborantem w tej walce. A my odpowiadamy jak partyzanci. Wskoczmy z krzaków i strzelimy. Jakąś książkę opublikujemy, jakiś wiersz, esej. W najbardziej zatem pozytywnym sensie aktywna partyzantka to twórczość. Dziś każda twórczość – jak pisał Artur Klinau – jest zjawiskiem pozasystemowym, próbą wyjścia poza obowiązujące granice, próbą budowy nowej estetyki, zaprowadzenia estetycznej dywersji¹¹.

Stracone dziedzictwo

Historycy sztuki białoruskiej stają przed nie lada wyzwaniem. Jak bowiem opisać kulturę narodu z tak powikłanymi dziejami, narodu, który istnieje, lecz nie ma „początku”, którego byt był i jest nieustannie podważany? „Któż zresztą odważy się z czystym sumieniem powiedzieć o Białorusinach, że są – albo że ich nie ma?”¹² – pisał filozof Walancin Akudowicz, trafnie oddając paradoksalną sytuację Białorusinów. Znamienny w tej kwestii jest chociażby brak narodowych postaci historycznych na białoruskich banknotach¹³. Obecnie widnieją na nich zabytki i inne budynki użyteczności publicznej, natomiast w latach 90. ilustrowały je zwierzęta (m.in. zając, wiewiórka, ryś, niedźwiedź i żubr). Z kolei w sprawie literatury dominuje pogląd, według którego nie istnieje białoruski epos narodowy. Innego zdania jest m.in. Lawon Barszczeuski. Literaturoznawca dostrzega istnienie białoruskiej epopei, lecz rozproszonej w czasie i językach (*Pieśń o żubrze* Mikołaja Hussowskiego – 1523 r., *Pan Tadeusz* Adama Mickiewicza – 1834 r., *Nowa Ziemia* Jakuba Kołasa, 1911–1923 r.)¹⁴.

¹⁰ Niepodległa Białoruska Republika Ludowa z 1918 roku w bezpośredni sposób odwoływała się do dziedzictwa Wielkiego Księstwa Litewskiego.

¹¹ *Partyzant – Antybohater...*, op. cit., s. 113.

¹² W. Akudowicz, *Nie ma*, op. cit., s. 14.

¹³ Istnieje hipoteza, według której Bank Narodowy Republiki Białorusi wydrukował serię banknotów z wizerunkami historycznych postaci białoruskich, lecz Łukaszenka zablokował ich emisję (i do dziś spoczywają w archiwach). Warto podkreślić, że białoruska opozycja odwołuje się do ważnych postaci historycznych Białorusi, m.in. św. Eufrozyny Połockiej (ok. 1101–1173), pierwszej świętej kościoła na wschodniosłowiańskim obszarze, Franciszka Skaryny (ok. 1490–1540), wydawcy, filozofa, autora pierwszego przekładu Biblii na język białoruski (właściwie starobiałoruski), czy Konstantego „Kastusia” Kalinowskiego (1838–1864), słynnego powstańca styczniowego i białoruskiego działacza niepodległościowego.

¹⁴ *Ograbiony naród...*, op. cit., s. 41.

Muzykologia białoruska bez skrupułów odnotowuje działalność m.in. Kapeli Tyzenhauśa w Grodnie, Teatru Radziwiłłów w Nieświeżu czy twórczość m.in. Andrzeja Rohaczewskiego, Cypriana Bazylika, Jana Dawida Hollanda, Michała Kleofasa Ogińskiego, Napoleona Ordy, Michała Jelskiego, Stanisława Moniuszki i Mieczysława Karłowicza jako część białoruskiego dziedzictwa – nie bez racji, jeśli zaakceptujemy istnienie „stanów pośrednich”, w których kultura rozumiana jest jako ponadnarodowe dobro wspólne. Jednak europejska historiografia muzyki przyzwyczaiła nas do postrzegania drugiej połowy XIX wieku przez pryzmat „szkół narodowych”, ich odrębności i ich równie odrębnych przedstawicieli. Białoruś uwikłana w doświadczenia wielu narodów i bytów państwowych, m.in. Wielkiego Księstwa Litewskiego, Rzeczypospolitej Obojga Narodów, Imperium Rosyjskiego, II Rzeczypospolitej, ZSRR i niepodległej Białoruskiej Republiki Ludowej¹⁵ (w warunkach okupacji niemieckiej), mimowolnie stała się kulturowym konglomeratem, w którym to, co rdzennie białoruskie, wydaje się niemal niedostrzegalne i znika w zderzeniu z ekspansywną kulturą sąsiadów. W świetle wyrazistej XIX-wiecznej rosyjskiej „szkoły narodowej”, szkoła białoruska wydaje się nie istnieć. Zachodni Europejczycy właściwie nie znają muzyki białoruskiej, zaś termin „muzyka białoruska”, choć opracowany w encyklopediach naukowych i leksykonach muzycznych, często niewiele mówi nawet solidnie wykształconym muzykom. Wiedza na jej temat wśród polskich melomanów pozostaje szczątkowa – być może jedynym względnie znanym „wątkiem białoruskim” w muzyce XX wieku byłby miński epizod w biografii Mieczysława Wajnera (1919–1996)¹⁶. Jednocześnie niemal nieznane pozostają życiorysy Henryka Wagnera (1922–2000) i Ety Tyrmand¹⁷ (1917–2008), twórców, którzy podobnie jak Wajner uciekli w 1939 roku z Warszawy do Mińska¹⁸. W mieście tym – inaczej niż Wajner – nie tylko dokończyli studia, lecz spędzili resztę życia. Co znamienne, słuch po nich zaginął. Białoruś nieczym „czarna dziura Europy” wessała ich historie i muzykę.

¹⁵ Więcej na temat historii państwowości na dzisiejszych ziemiach białoruskich zob. T. Snyder, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569–1999*, Sejny 2006.

¹⁶ Białoruska muzykologia od czasu do czasu zajmuje się postacią i twórczością Mieczysława Wajnera, m.in. w 2018 roku z okazji setnej rocznicy jego urodzin, zob. I. F. Dvuzhil'naja, *Mechislav Vaynberg i Belorusskaya konservatoriya*, <https://rep.bgam.by/items/7fb6959b-9b87-4023-b5b9-33254d44cad1> (dostęp: 19.07.2025).

¹⁷ Jeden z niewielu polskich artykułów na temat Ety Tyrmand zob. M. Sławek, *Eta Tyrmand. Białoruska kompozytorka z Warszawy*, „Ruch Muzyczny” 2024, nr 15, wydanie internetowe, <https://ruchmuzyczny.pl/article/4965-eta-tyrmand-bialoruska-kompozytorka-z-warszawy> (dostęp: 21.07.2025).

¹⁸ W kontekście emigracji żydowskich kompozytorów z Warszawy na wschód należy wspomnieć o Ryszardzie Sielickim (1916–2005), który po studiach w Mińsku (u Wasilija Zołotariewa) i Moskwie (u Jurija Szaporina i Dymitra Szostakowicza) powrócił w 1956 roku do Warszawy, oraz o Mieczysławie (Maksie) Fishmanie (1915–1985), który wiązał swoją przyszłość z Mińskim konserwatorium (po studiach został akompaniatorem), ale ostatecznie wyjechał i osiedlił się w Kiszyniowie.

Tymczasem muzyka białoruska XX wieku to cała plejada postaci. Ze źródeł w języku białoruskim i rosyjskim¹⁹ wynika, że w XX wieku aktywnie działało przynajmniej 65 białoruskich kompozytorek i kompozytorów. Do najważniejszych należą: Lew Abeliowicz (1912–1985), Anatolij Bahatyroŭ (1913–2003), wspomniana już Eta Tyrmand (1917–2008), Jewgienij Glebow (1929–2000), Siergiej Cortes (1935–2016), Andrei Mdivani (1937–2021), Galina Gorełowa (*1951), Yauhen Paplauski (*1959), Dmitry Łybin (*1963), Olga Podhajska (*1981), Kanstantin Jaskou (*1981) czy Andrei Tsałko (*1989).

Nieskończony socrealizm

Ów niespotykany wcześniej „wysyp” kompozytorów identyfikujących się z białorską ideą narodową mógłby sugerować, iż rozwój sztuki muzycznej tego narodu dotknęło jedynie opóźnienie wynikające z nieciągłego i niezwykle żmudnego procesu krystalizacji białoruskiej państwowości. W I połowie XX wieku powstało kilka dzieł konstytutywnych dla białoruskiej idei narodowej i ważnych z punktu widzenia białoruskiej historiografii muzycznej – m.in. *I Symfonia* (1927) i opera *Michaś Podhornyj* (1939) urodzonego w Petersburgu Jewgienija Tykockiego (1893–1970). Kompozycje te, choć wyszły spod pióra Rosjanina, uznawane są dziś przez oficjalną (akceptowaną przez władzę) białorską muzykologię za pierwsze narodowe dzieła w ramach tych gatunków²⁰.

Rozkwit rdzennej kultury białoruskiej był w XX wieku ponownie niemożliwy. Jako jedna z czterech założycielskich republik ZSRR, Białoruś od momentu jej powstania w 1922 roku aż do rozpadu w 1991 roku pozostawała pod ścisłym wpływem radzieckiej polityki kulturalnej. W latach 20. i 30. XX wieku założono pierwsze białoruskie instytucje muzyczne, które były jednak w pełni kontrolowane przez władzę radziecką: Białorską Filharmonię Państwową (1927), Państwowe Konserwatorium w Mińsku²¹ (1932) i Białoruski Teatr Opery i Baletu (1933). Zwłaszcza opera odegrała istotną rolę w propagowaniu radzieckiej polityki kulturalnej. Jej gmach zaprojektował urodzony w Bielsku Podlaskim białoruski i sowiecki architekt żydowskiego pochodzenia Iosif Grigorjewicz Łangbard (1882–1951). Budowę rozpoczęto w dniu radzieckich obchodów 13. rocznicy wypędzenia Polaków z Mińska przez Armię Czerwoną. Na miejsce posadowienia inwestycji wybrano Wzgórze Świętej Trójcy – centralną przestrzeń miasta w zakolu rzeki Świsłoczy, obszar po nieistniejącym już wówczas najstarszym mińskim kościele katolickim. Pierwotna idea Łangbarda zakładała powstanie kolosalnej areny nawet dla pięciu tysięcy widzów. Projekt był dwukrotnie pomniejszany –

¹⁹ Zob. T. G. Mdivani, *Kompozitory Belarusi*, Mińsk 2014. Spośród źródeł internetowych zob. Białoruski Związek Kompozytorów, <https://composer.by/> (dostęp: 21.07.2025).

²⁰ I. F. Dvuzhil'naja, S. V. Kovshik, *Belorusskaya muzykal'naya literatura*, Mińsk 2000.

²¹ Pełna nazwa instytucji: Państwowe Konserwatorium Białoruskie im. Anatolija Wasiljewicza Łunaczarskiego (w latach 1932–1992), od 2000 roku Białoruska Państwowa Akademia Muzyczna.

najpierw do 3000 miejsc, ostatecznie do 1500 miejsc (władza centralna nie mogła zaakceptować powstania teatru większego niż Teatr Bolszoi w Moskwie). Istnieje hipoteza, według której Łangbard wzorował swój projekt na niższych partiach nigdy nie ukończonego budynku Moskiewskiego Pałacu Rad projektu Borisa Iofana (utopijna wizja zakładała powstanie najwyższego na świecie, 415-metrowego budynku, na szczycie którego miała stanąć stumetrowa statua Lenina). Koncepcja Łangbarda zakładała zwieńczenie budynku opery monumentalną statua Stalina, czego nie zaakceptowało kierownictwo wojskowe, według którego pomnik mógłby stać się celem wojennym, a atak na niego godziłby w najważniejszy symbol narodu²². Ostatecznie posąg Stalina ozdobił wnętrze operowego holu głównego.

Fot. 1. Górujący nad Mińskiem gmach Białoruskiej Opery i Baletu (1948, fotograf nieznany)²³.

Fot. 2. Projekt nieukończonego Pałacu Rad w Moskwie (1931, proj. Boris Iofan)²⁴.

Fot. 3. Posąg Stalina w holu głównym Białoruskiej Opery i Baletu (1934, fotograf nieznany)²⁵.



Nad realizacją doktryny socrealistycznej (oficjalnie sformułowanej przez Andrieja Żdanowa w 1948 roku) czuwał w Mińsku Anatolij Bahatyroŭ (1913–2003) – urodzony w Witebsku, jeden z najbardziej wpływowych kompozytorów białoruskich XX wieku, z racji swej długowieczności określany mianem „człowieka-epoki”²⁶. Funkcję przewodniczącego

²² A. Klinau, *Mińsk. Przewodnik po mieście słońca*, Wołowiec 2020.

²³ Źródło fotografii nr 1, <https://pl.belsat.eu/87804001/jozef-langbard-letuciennik-z-bielska-podlaskiego-ktory-zaprojektowal-minsk> (dostęp: 18.07.2025).

²⁴ Źródło fotografii nr 2, *Vysotnyye zdaniya v Moskve. Proyekty*, Moskwa 1950.

²⁵ Źródło fotografii nr 3, https://www.hata.by/architecture/iosif_langbard_minskaya_opera-4959/ (dostęp: 18.07.2025).

²⁶ Hasło „człowiek-epoka” znalazło się w nazwie wystawy z okazji 110. rocznicy urodzin Bahatyroŭa, <https://bgam.by/en/bez-rubriki-en/23231/> (dostęp: 21.07.2025). Wieloletni wpływ Bahatyroŭa na kulturę

Związku Kompozytorów Białoruskich Bahatyroŭ sprawował od 1938 roku, a niespełna rok później uchwałą Rady Komisarzy Ludowych ZSRR znalazł się w ścisłym Komitecie organizacyjnym Związku Kompozytorów Radzieckich. Zasiadał w tym gremium obok Reinholda Glière'a, Dymitra Szostakowicza, Arama Chaczaturiana, Wano Muradelego, Dymitra Kabalewskiego, Nikołaja Miaskowskiego i Jurija Szaporina²⁷.

Bahatyroŭ zyskał przychylność Stalina głównie za sprawą opery *W lasach Polesia (U puščach Paleśsia*, 1941), za którą otrzymał państwową nagrodę II stopnia. Historia nieszczęśliwej miłości Andrieja i Awginii jest w tej operze pretekstem do ukazania partyzanckiej walki z wrogimi „biało-Polakami” okupującymi Polesie. Dzieło oparte na kanwie powieści *Dryhwa*²⁸ Jakuba Kołasa (1882–1956) kończy się triumfem radzieckich żołnierzy oczyszczających puszczańskie ostępy z „dzikich szumowin”. Opera przez swoją jawnie ideologiczną treść realizuje wytyczne „klasycznej opery radzieckiej”, zadanie stworzenia której Stalin osobiście powierzył wszystkim kompozytorom komitetu organizacyjnego Związku Kompozytorów Radzieckich. W ten sposób Bahatyroŭ legitymizował radziecką politykę muzyczną i odpowiadał za jej realizację w białoruskiej republice. Jako absolwent kompozycji w klasie Wasilija Zołotariewa²⁹ (także nauczyciela Wajnberga) rozpoczął pracę w Państwowym Konserwatorium w Mińsku jednocześnie jako pedagog kompozycji i rektor (!) w 1948 roku³⁰. Był to burzliwy okres tzw. „Kampanii przeciwko kosmopolityzmowi”³¹, krucjaty przeciwko „formalizmowi” i nowym – utożsamianym z tym, co „zachodnie” – tendencjom w sowieckiej sztuce. O ile socrealistyczna doktryna kulturalna napotkała sprzeciw kompozytorów w Polsce Ludowej (m.in. wyjazd Romana Palestra i Andrzeja Panufnika), o tyle w Białoruskiej Socjalistycznej Republice Radzieckiej została wcielona w życie stosunkowo szybko i „bezboleśnie”. Przyczyniły się do tego stalinowskie represje lat 30. i 40. wobec białoruskiej inteligencji, zwłaszcza morderstwo Uładzimira Terauskiego (1871–1938), autora hymnu niepodległej Białoruskiej Republiki Ludowej (1920), a także Michaiła Kudzielki vel Michasia Czarota (1896–1938), poety i dramaturga, z którym Terauski stworzył spektakl *Na Kupalle* (1921). Widowisko, niezwykle

białoruską przywodzi na myśl Tichona Chrennikowa (1913–2007), prezesa Związku Kompozytorów Radzieckich, który kształtował politykę muzyczną ZSRR nieprzerwanie od 1948 do 1991 roku.

²⁷ Uchwała Związku Kompozytorów Radzieckich nr 611 z dnia 4 maja 1939 roku. Więcej na ten temat zob. J. W. Lisowa, *Anatoli Vasilievich Bogatyrev i 1948 god*, „Viesci Bielaruskaj Dżiaržaŭnaj Akademii Muzyki” 2012, nr 21, s. 29, <https://rep.bgam.by/items/3d145dcd-531c-4641-8aef-3568a8803d55> (dostęp: 21.07.2025).

²⁸ „Dryhwa”, z biało. grzęzawisko, bagno. Główny bohater powieści Jakuba Kołasa wzorowany jest na postaci Dziadka Tałasza (właściwie Wasila Tałasza, 1844–1946), którego oddział partyzancki dokonał zwycięskiego ataku na polską Flotyllę Rzecznej Marynarki Wojennej (Flotyllę Pińską). Histori Tałasza była jedną z najpopularniejszych sowiecko-białoruskich historii propagandowych.

²⁹ J. W. Lisowa, *Anatoli Vasilievich...*, op. cit., s. 29.

³⁰ Bahatyroŭ sprawował funkcję rektora mińskiego konserwatorium od 1948 do 1962 roku.

³¹ W Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej doktryna socrealistyczna dotycząca muzyki została zadekretowana i wcielona w życie podczas niesławnego zjazdu kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim (1949).

popularne w latach 20. (ponad 400 przedstawień), ówczesni krytycy uznali za pierwszą białoruską operę narodową³². Innym powodem, dla którego realizm socjalistyczny trafił w Białorusi na podatny grunt, był fakt istnienia radzieckiej muzyki propagandowej na Białorusi już od 1922 roku, na co wskazują utwory m.in. Nikołaja Czurkina (opera-oratorium *Praca wyzwolona*, 1922; suita symfoniczna *Pamięci Wielkiej Wojny Ojczyźnianej*, 1944) czy Jewgienija Tykockiego (oratorium *Wyzwolenie*, 1939; oratorium *Lenin*, 1946)³³.

Jeśli zachodnie tendencje modernistyczne miały szanse dotrzeć do białoruskiego środowiska muzycznego, to raczej pośrednio, np. poprzez serialne eksperymenty „niepokornych” kompozytorów rosyjskich, m.in. Andrieja Wołkońskiego (*Musica Stricta* na fortepian, 1956) i Edisona Denisowa (*Słońce Inków*, cykl wokalny na sopran i taśmę lub zespół kameralny do słów Gabrieli Mistral, 1964). Echa fascynacji muzyką serialną i sonorystyczną odnajdziemy w kilku utworach Dmitrija Smolskiego (1937–2017) z lat sześćdziesiątych, m.in. oratorium kameralnym *Pieśni Hiroszimy* do słów poetów japońskich, dla recytatora, dwóch solistów i na dwa fortepiany (1964), oraz symfonii *Oktoфонia* (1967). Niewykluczone, że pierwowzorem tych kompozycji stał się – odpowiednio – nagrodzony na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu *Tren ofiarom Hiroszimy* (1960) Krzysztofa Pendereckiego oraz *III Symfonia „Eschatofonia”* (1966) Wałentyna Sylwestrowa. Dzieło ukraińskiego kompozytora (notabene, rówieśnika Smolskiego) odbiło się szerokim echem w Związku Radzieckim – jego prawykonanie pod dyktando Bruna Maderny w 1968 roku podczas Letnich Kursów Muzycznych w Darmstadt okazało się międzynarodowym sukcesem, co wzbudziło irytację decydentów w Moskwie (w następstwie tych wydarzeń Sylwestrow został wyrzucony ze Związku Kompozytorów Ukraińskich)³⁴. Być może, podążając przetartymi szlakami swoich kolegów, Smolski szukał możliwości zaistnienia na Zachodzie. Najwyraźniej bez powodzenia, bowiem niedługo później, w 1970 roku, skomponował socrealistyczne oratorium *Maja Radzima [Moja Ojczyzna]* dla narratora, dwóch solistów, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną do słów poetów białoruskich, za które otrzymał Nagrodę Leninowskiego Komsomołu (1970). Choć Dmitrij Smolski pozostał bodaj

³² Artykuł poświęcony Uładzimirowi Terauskiemu, https://new.org.pl/4687,bialoruska_muzyka_na_wygnaniu.html (dostęp: 21.07.2025).

³³ Spośród powojennych białoruskich kompozycji socrealistycznych można wymienić *Poemat o pokoju i pracy* (1957) Aleksieja Turenkowa oraz kantatę *Nieznany żołnierz* (1970) i poemat wokально-symfoniczny *Wojna nie jest konieczna* (1983) Ihara Łuczanoka.

³⁴ Wałentyn Sylwestrow był wyrzucany ze Związku Kompozytorów Ukraińskich dwukrotnie – w 1968 (za udział w darmstadtzkim festiwalu i potępienie radzieckiej inwazji na Czechosłowację) oraz w 1974 roku. Za drugim razem Sylwestrow, w geście protestu, wycofał się z życia publicznego.

najbardziej otwartym kompozytorem białoruskim XX wieku³⁵, jego muzyka nigdy nie zyskała międzynarodowej popularności³⁶.

Twórczość Smolskiego z lat 60. stanowi wyjątek na muzycznej mapie Białorusi. Powojenne nurty awangardowe właściwie ominęły Mińsk. Białoruski socrealizm przetrwał, a socrealistyczna estetyka nie zanikła w muzyce białoruskiej nawet w momencie rozpadu ZSRR. Choć przestała być czymś powszechnie obowiązującym, jej wpływ zauważalny jest do dziś, m.in. w postaci nader konserwatywnego charakteru powstającej w tym kraju muzyki, hegemonii tradycyjnych gatunków sownie okraszonych treściami pozamuzycznymi (m.in. symfonii programowych i baletów fabularnych), akademickich środków wyrazu, rezygnacji ze współczesnych środków kompozytorskich (np. nowych mediów), prostolinijności przekazu i muzycznej ekspresji (będącej pozostałością koncepcji „muzyki masowej”), a także supremacją stylów minionych epok, głównie stylu romantycznego.

Szczególnie osobliwą pamiątką po socrealistycznej doktrynie pozostaje sposób istnienia muzyki ludowej w poradzieckiej muzyce białoruskiej. Folklor stanowi fundament państwowej edukacji muzycznej. Nauka gry na domrze czy cymbałach – narodowych instrumentach białoruskich³⁷ – odbywa się zarówno na szczeblu szkolnym, jak i akademickim. Na Białorusi istnieje wiele orkiestr instrumentów ludowych powstałych na bazie rosyjskiej orkiestry ludowej Wasilija Andriejewa (1861–1918). W czasach radzieckich popularne stały się koncerty Chóru Aleksandrowa występującego z towarzyszeniem zespołu domr i bałajek. Ponadto białoruskie orkiestry ludowe wykonują nie tylko opracowania ludowych pieśni, ale także utwory specjalnie dla nich pisane, np. koncerty na domrę i orkiestrę Hienadija Jermoczenkowa (1996), Wiktora Małycha (2006), Władimira Sawczyka (2011) i Aliny Bezenson (2013). Akademizacja kultury ludowej była w Związku Radzieckim umotywowana ideologicznie. Jak pisze Alaksandr Porakh:

Narody, które zamieszkiwały terytorium tak wielkiego państwa, miały zróżnicowaną kulturę muzyczną. Unifikacja skal wszystkich instrumentów według chromatycznego temperowanego stroju miała stanowić „wspólny mianownik” pomiędzy bardzo odległymi tradycjami. Akademizacja miała na celu powstanie jednolitego języka muzycznego oraz wytworzenie wspólnej tożsamości kulturowej. Natomiast unikatowy wygląd i barwa dźwięku instrumentów, z których składała się orkiestra narodowa

³⁵ Dmitrij Smolski powróci do eksperymentów muzycznych dopiero po rozpadzie Związku Radzieckiego. Przejawem świeżego podejścia Smolskiego było np. wprowadzenie gitary elektrycznej do zespołu symfonicznego. Zabieg ten mógł być inspirowany muzyką Alfreda Schnittkego (1934–1998) oraz działalnością syna, gitarzysty rockowego Wiktora Smolskiego (*1969).

³⁶ Jedynym poważniejszym śladem jest płyta monograficzna Dmitrija Smolskiego w brytyjskim wydawnictwie Olympia (OCD 551, 1992), <https://www.discogs.com/release/14867297-Dmitry-Smolsky-Overture-Dulcimer-Concerto-No1-Cello-Concerto-Symphony-No6-Violin-Concerto> (dostęp: 21.07.2025).

³⁷ Domra jest uznawana jednocześnie za instrument białoruski, rosyjski i ukraiński.

każdej republiki radzieckiej miała podkreślać jednostkowość i twórczy potencjał kultury kraju. W taki sposób realizowano stalinowską zasadę sztuki „narodowej w formie i socjalistycznej w treści”³⁸.

Osobliwy mariaż folkloru i tradycji akademickiej widać szczególnie, gdy folklor, oderwany od swoich pierwotnych korzeni, zaczyna stanowić „matrycę” wykonawczą dla muzyki o obcym rodowodzie. Przykładem takiego *cliché* jest wykonywanie repertuaru klasycznego przez ludową orkiestrę białorską (np. *Adagietta* z *V Symfonii* Gustawa Mahlera³⁹).

Sfabrykowana tradycja

Zwrot ku przeszłości w powojennej muzyce traktowany jest zwykle jako przejaw tendencji postmodernistycznych. W takiej postawie artystycznej dochodzi do swoistej gry z tradycją, kreatywnego przetworzenia lub dekonstrukcji dawnych idei, technik i stylów. Olga Diadomowa w artykule pt. *Muzyczno-historyczna ścieżka Białorusi: interdyscyplinarne projekcje naukowe i osobiste przemyślenia* zwraca uwagę na źródło białoruskiego zapatrzenia w przeszłość:

Mówimy o pewnym podejściu kompensacyjnym, które najwyraźniej przejawia się na przykładzie paradygmatów stylistycznych baroku i romantyzmu. Pierwsza, katastrofalna wyrwa kulturowa [okres baroku – przyp. S. B.] na terenie Białorusi została „przeszczepiona” na teren Rosji, dając niezwykle interesujący przykład regionalnego syndromu *Gestalt*. Uosobieniem tego stały się dzieła Nikołaja Dyleckiego i Symeona Połockiego. Paradygmat romantyczny powrócił z kolei w XX wieku, kiedy białorska sztuka muzyczna, niejako ulegając instynktowi samozachowawczemu i syndromowi *Gestalt*, który w sobie wzbudziła, zaczęła kompensować wszystkie dotychczas niezrealizowane i niedokończone etapy, próbując scalić fragmenty utraconej integralności. [...] Cechy stylu romantycznego długo zachowały się w twórczości białoruskich kompozytorów. Wydaje się, że dla białoruskiego świata muzycznego twórczo wskrzeszającego tendencje barokowe, klasycystyczne i romantyczne czas się zatrzymał, a nawet cofnął⁴⁰.

³⁸ A. Porakh, *Konstrukcja białoruskich cymbałów. Historia – ewolucja – perspektywy*, „Muzyka” 2018, 63 (2), s. 59–83.

³⁹ Anegdotę o wykonaniu *V Symfonii* Mahlera w mińskim konserwatorium przez orkiestrę instrumentów ludowych opowiedział Rafał Augustyn podczas seminarium „(Nie)pamięć i zapomnienie w muzyce” (6 czerwca 2025 w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego), w czasie dyskusji po wygłoszeniu niniejszego artykułu.

⁴⁰ „Речь идет об определенной компенсаторике, наиболее отчетливо проявившейся на примере стилевых парадигм барокко и роман- тизма. Первая, катастрофически прерванная в белорусском ареале, транслировалась, трансплантировалась в российский ареал, дав ин-тереснейший пример регионального гештальта. Он персонифици-ровался в творчестве Николая Дилецкого и Симеона Полоцкого. Вторая же, романтическая, возродилась уже в веке XX, когда музыкальное искусство Беларуси, как будто повинувшись инстинкту самосохранения и вызванному им к жизни гештальтному синдрому, начинает компенсировать все ранее неосуществленные, незавершенные этапы, стараясь объединить фрагменты утраченной целостности. [...] В творчестве белорусских композиторов надолго сохраняются романтические черты. Время как будто остановилось и даже пошло вспять для белорусского музыкального мира, творчески возрождающего барочные, классицистские и романтические тенденции. Будучи общим для многих национальных школ явлением, эти воспоминания как бы «врачают» культуру, не завершившую в прошлом свои эпохально-стилевые этапы. И это также является мощным проявлением гештальт-культурологического принципа. Он воплотился не только в региональном, географическом, но и

Spóźniony, dwudziestowieczny romantyzm białoruski za wzór objął dziewiętnastowieczną rosyjską szkołę narodową. Ta zaś została inkorporowana na obszarze Białorusi przez rosyjskich kompozytorów: wspomnianego już Wasilija Zołotariewa (1872–1964, ucznia Mili Bałakiriewa i Mikołaja Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu), Nikołaja Czurkina (1869–1964, ucznia Michaiła Ippolitow-Iwanowa w Tyflisie⁴¹), Aleksieja Turenkowa (1886–1958, ucznia Anatolija Liadowa i Nikołaja Sokołowa w Petersburgu), Jewgienija Tykockiego (1893–1970, samouka w dziedzinie kompozycji), a także Nikołaja Aładowa (1890–1972, ukończył studia eksternistyczne w Konserwatorium Petersburskim).

Podobnie jak rosyjską szkołę narodową w muzyce wykreowała tzw. „Wielka piątka” (z zewnętrznej idei Władimira Stasowa, 1824–1906), tak owych pięciu twórców (studentów „Potężnej gromadki” i kompozytorów z jej kręgu) stało za stworzeniem ruchu muzycznego w radzieckiej Białorusi. Twórcy ci poświęcili się pracy pedagogicznej, na różnym szczeblu. Swoje kompozycje – zgodnie z dawną ideą Stasowa – opierali na lokalnym białoruskim folklorze. W tym duchu, pośród niezliczonych opracowań ludowych pieśni, powstawały większe dzieła, m.in. symfonia *Białoruskie obrazy* Czurkina (1925), kantata *Nad rzeką Oressą* Aładowa (1933), symfoniczna *Fantazja białoruska* Turenkowa (1933), *IV Symfonia „Białoruś”* (1934) i oparty na poleskich legendach balet *Księżę jezior* Zołotariewa (1949).

Choć Diadomowa sugeruje, że powrót dawnych stylów w muzyce białoruskich kompozytorów naznaczony jest twórczym podejściem, można dostrzec również zjawisko wprost odwrotne – próbę wskrzeszania tradycji we wtórnej, niejako „skostniałej” postaci. Restytucja muzycznej przeszłości z pominięciem krytycznej perspektywy wynikającej z dystansu dziejowego może wzbudzać podejrzenia o cel przyświecający twórcy i stawiać pod znakiem zapytania jego artystyczną uczciwość. Metaforycznie rzecz ujmując: sztafpowej stylizacji „na poważnie” (która jest dominującym środkiem wyrazu) niejednokrotnie bliżej jest do zakonserwowanych w formalinie muzealnych preparatów niż żywej kreacji artystycznej o kulturotwórczym potencjale. Zjawisko to widoczne jest w białoruskich dziełach poświęconych tematyce narodowo-historycznej, skomponowanych w ostatnich kilkudziesięciu latach, np. w operze *Franciszek Skaryna* (1988) Dmitrija Smolskiego, poświęconej renesansowemu humaniście i filozofowi z Połocka, balecie *Książ Alhierd* (2013) Anny Korotkiny (1962–2019), a także baletach *Vitaŭt* (2013) i *Anastazja* (2018) Wiaczesława Kuzniecowa (*1955), poświęconych historycznym postaciom Wielkiego Księstwa

в хронологическом аспекте” [tłum. własne]. O. Dadiomowa, *Muzykal'no-istoricheskaya muzyka Belarusi: mezial'nyye issledovaniya lichnyy opyt osmysleniya*, „Nauchnyye Trudy Belorusskoy Gosudarstvennoy Akademii Muzyki” 2023, z. 59, s. 7–8, <https://rep.bgam.by/items/c4adc041-304b-4a37-a422-3b7109e24b5b> (dostęp: 21.07.2025).

⁴¹ Tyflis – dawna nazwa gruzińskiego miasta Tbilisi (nazwa funkcjonowała w latach 1845–1936).

Litewskiego (Witoldowi Kiejstutowiczowi i Anastazji Słuckiej). Już sama popularność gatunku baletu wśród współczesnych kompozytorów białoruskich, zwłaszcza w XIX-wiecznej odmianie baletu fabularnego, wydaje się symptomatyczna dla osobliwego obrazu muzyki białoruskiej.

Szczególnym przypadkiem utopijnego muzycznego historyzmu pozostaje opera *Kniaz Nowogródzki* (1992) kompozytora i prawosławnego duchownego Andrieja Bondarenki (*1955). Ta dwugodzinna opera historyczna opowiada o Wojsielku, średniowiecznym księciu Nowogródka, który zrezygnował z tronu, by przyjąć chrzest (w obrządku bizantyjskim) i poświęcić się służbie Bogu w prawosławnym klasztorze. Bondarenko jako absolwent kompozycji mińskiego konserwatorium w klasie Dmitrija Smolskiego stworzył dzieło od początku do końca w stylu narodowej opery rosyjskiej spod znaku Aleksandra Borodina (*Kniaz Igor*) i Modesta Musorgskiego (*Borys Godunow*). Opera powstała w 1992 roku, a więc już po upadku ZSRR. Bondarenko nie był jeszcze wówczas duchownym. Być może dzieło to należy traktować jako swoisty znak czasów – piętnowany w Związku Radzieckim kościół prawosławny po latach prześladowań mógł wreszcie dojść do głosu (dzieło powstawało z błogosławieństwem ówczesnego Metropolity Białorusi Filareta). Archaizująca opera Bondarenki ma w sobie coś z manifestu, osobliwej deklaracji tęsknoty za dawno utraconą przeszłością. Choć dzieło opowiada o faktycznych wydarzeniach z przeszłości, jego stylizowany, romantyczny język muzyczny manipuluje perspektywą odbiorcy. Słuchając i oglądając *Kniazia Nowogródzkiego* Bondarenki, mamy wierzyć, że doświadczamy średniowiecznej historii z perspektywy człowieka XIX-wiecznego. Tym sposobem „sfabrykowana” tradycja próbuje znieść kryterium czasu. Jednak „prawo nie działa wstecz” – próba uzupełnienia dziejowej wyrwy, czyli ujęcia narodowych tematów historycznych w stuprocentowej estetyce przeszłości nieuchronnie prowadzi do porażki, bowiem takie dzieło (czy raczej wytwór) jest wyłączone ze żmudnego – nie dającego się przyspieszyć ani cofnąć – procesu społeczno-kulturowego. W perspektywie historycznej falsyfikat, choćby najbardziej kunsztowny, pozostaje falsyfikatem.

Estetyzacja zapomnienia

Sytuacja, w jakiej znajdują się współcześni twórcy białoruscy, to w pewnym sensie sytuacja bez wyjścia. Kraj naznaczony trudną historią, z dziedzictwem utraconym na rzecz sąsiadujących narodów, okupacja, wszystko to odcisnęło piętno na „tutejszej” białoruskiej mentalności. Zamknięty krąg, swoiste trwanie w zapomnieniu, bez wyraźnej perspektywy na zmianę, marazm po horyzont, który – jak by się mogło wydawać – powinien demotywowować do tego stopnia, iż żadna autentyczna twórczość nie jest już możliwa.

Tymczasem w muzyce niektórych białoruskich kompozytorów można dostrzec coś w rodzaju „estetyzacji zapomnienia”, próby artystycznego przetworzenia (przepracowania) owego narodowego doświadczenia. Echa tego zjawiska odnajdziemy m.in. w twórczości Dmitra Łybina (*1963), kompozytora i muzykologa wykształconego w Mińsku i Moskwie. Łybin jest autorem utworów orkiestrowych, chóralnych, kameralnych i solowych. W 2020 roku, w następstwie masowych protestów na Białorusi, stworzył słuchowisko o znamienym tytule *Raport z Miasta zatrzymanego czasu*⁴². Od 2021 roku jego utwory nie są wykonywane na Białorusi. Na zamówienie Fundacji Muzycznej Ernsta von Siemens oraz Fundacji Przyjaciół Warszawskiej Jesieni skomponował *Symfonię prowincjonalną* na orkiestrę smyczkową (2006). Nie kto inny, jak Andrzej Chłopecki, umieścił ów utwór na przedostatnim miejscu swojego „Kanonu”⁴³ (pomiędzy *Sonetami Szekspira* Pawła Mykietyna i *Fiddler's Green and White Savannas Never More* Aleksandra Nowaka). „Prowincjonalna”, czyli peryferyjna, oderwana od tego co „tu i teraz”, spoczywająca gdzieś na uboczu, zapomniana. Choć Łybin nie sili się na nowość w zakresie środków wyrazu, dzieło to – inaczej niż u Bondarenki – nie przynależy w jednoznaczny sposób do świata przeszłości. Nie jest to pastisz, ironia lub utwór *in modo*. Słuchając *Symfonii prowincjonalnej*, nie sposób powiedzieć, że to „wskrzeszanie popiołów”, lecz szczere, ujmujące odzwierciedlenie stanu ducha twórcy, być może pogodzonego z tytułową „prowincjonalnością”. Główna, liryczna myśl muzyczna utworu jest tu poddawana stopniowej erozji, jak gdyby deformował ją upływający czas. Nietypowy zapis utworu – być może celowo „niedoskonały” i wprowadzający w błąd (brak tradycyjnych kluczy) – pozostawia sporo pola do interpretacji wysokości dźwięków. Być może Łybin chciał uzyskać efekt przypadkowego rozstrojenia. Świadczyć o tym może dostępne nagranie z prawykonania utworu we Lwowie przez Orkiestrę Kameralną Leopoldus pod dyрекcją Romana Rewakowicza.

⁴² D. Łybin, *Raport z Miasta zatrzymanego czasu*, opis: „Historia się powtarza. «Pierwszy raz jako tragedia, drugi jako farsa». Dziś obie wydarzają się jednocześnie. Kwiaty kontra armatki wodne, kobiety kontra gaz i pałki. Strażnicy mają dużo pracy. Aktorzy, studenci, muzycy, sportowcy, poeci stali się niebezpieczni dla państwa, zwłaszcza noblistka. To długa tradycja od czasów Pasternaka, Brodskiego i Sołżenicyna. Dlatego najstarszy teatr białoruski jest zamknięty. Władze zapraszają rosyjskich ekspertów do przygotowywania wiadomości telewizyjnych w miejsce Białorusinów, którzy z tego zrezygnowali. Żaden satyryk nie może z nimi konkurować, może poza rosyjskim klasykiem Saltykov-Shchedrin. Według oficjalnych informacji rodzice zostaną ukarani za złe rodzicielstwo, jeśli pojawią się z dziećmi podczas masowych procesji. Jeden uśmiecha się na ulicy, drugi płacze w domu, flecistka Maria Kolesnikova – w więziennej celi. Muzyk oskarżony o próbę zamachu stanu. Pierwszy raz w historii? Czy po drugie – po Wagnerze? Czy ktoś może długo siedzieć na bagnietach? Tak ... Stalin, Ceausescu, Hussein, Kaddafi ... Ale nikt nie mógł zatrzymać czasu na zawsze”. <https://radiokapital.pl/shows/warszawska-jesien/dmitry-lybin-raport-z-miasta-zatrzymanego-czasu/> (dostęp: 18.07.2025).

⁴³ A. Chłopecki, *Kanon muzyczny*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 163, 14.07.

I.

Ilustracja 1. Dmitry Łybin, *Symfonia prowincjonalna* na orkiestrę smyczkową (2006), cz. I, t. 1–4. Przykład celowej, „niedoskonałej” notacji utworu.

Kategoria zapomnienia ujawnia się w *Lulla.by* na orkiestrę smyczkową⁴⁴ (2010) Kanstantina Jaskou (*1981). Z utworu, który mógłby być oskarżony o hiperakademizm (quasi-romantyczna ekspresja, eufoniczność, prostota wyrazu), przebija zagadkowa aura, jak gdyby tego rodzaju muzyka była przynależna miejscu, w którym „czas się zatrzymał”. *Lulla.by* to gra słów – BY to międzynarodowy kod Białorusi, a więc *Lulla.by*, kołysanka dla Białorusi, kraju, który „zapadł w sen” i „czeka” na lepszy czas.

Istotnym przykładem pozostaje również twórczość kompozytora i akordeonisty Andrieja Tsałko (*1989). Poetyckie tytuły jego utworów ewokują m.in. nastrój melancholii (sonata *Dzwon zapomnienia* na cymbały, 2011; *Księga ciszy* na fortepian, 2013), ułudę poznania (*Iluzja snu i czuwania* na akordeon, 2012; *Ogród prawd* na mandolinę i akordeon, 2012) i aurę niemożliwości (*Przerwana wokaliza* na baryton i organy, 2012). Najistotniejszą kompozycją z punktu widzenia zjawiska estetyzacji zapomnienia jest utwór *Thither* [Tam, W dali] na sopran, tenor i chór mieszany (2015). Kompozycja powstała do wiersza *Więzień* Aleksandra Puszkina napisanego w 1822 roku podczas zsyłki poety na południe Rosji:

Siedzę za kratą, w wilgotnej celi...
Orzeł, którego żywcem tu wzięli,
Druh mój, co wolność postradał wpierw,
Targa za oknem skrwawiony ścierw.

Targa i rzuca, w okno spoziera;
Przemówić do mnie chęćka go zbiera;
Wzrokiem i krzykiem daje mi znak:
„Hej! na powietrzny wzbijmy się szlak!

⁴⁴ Orkiestra smyczkowa jest częstym środkiem wyrazu kompozytorów białoruskich, być może dlatego, że konotuje romantyczną ekspresję.

My wolne ptaki; lecieć nam trzeba
Tam, na szczyt góry, tam, na kraj nieba,
Gdzie morską otchłań nakrywa mgła,
Gdzie hula tylko wicher — i ja!”⁴⁵

Szczególną uwagę zwraca sposób muzycznego ujęcia nostalgii, którą Tsalko oddaje poprzez aluzje tonalne. W tego typu zabiegach kompozytorskich Lewon Akopian widzi formę reakcji na współczesny *remplissage*⁴⁶. Historycznie pojmowane pojęcie *remplissage* [z fr. wypełnianie/ napelnianie] odnosiło się do drugorzędnego materiału muzycznego, wypełniającego przestrzeń pomiędzy głównymi myślami tematycznymi utworu (szczególnie w muzyce XVIII i XIX wieku). Zgodnie z takim rozumieniem terminu, za współczesny *remplissage* Akopian proponuje uznać niemal całą materię muzyczną pozbawioną potencjału tematycznego, a więc np. tkankę atonalną, sonorystyczną, innymi słowy większość materii dźwiękowej organizowanej według modernistycznych zasad⁴⁷. Według badacza, w obliczu nadmiaru „substancji chaotycznej” i „nieuporządkowanej” aluzja tonalna automatycznie się wyróżnia i pełni funkcję gestu, skoncentrowanego nośnika znaczeń. Jak pisze, „[nawet] odrobina muzyki reprezentującej paradygmat klasyczny, barokowy, folklorystyczny lub współczesny masowy w obcym dla nich kontekście (post) awangardowym łatwo przyjmuje na siebie funkcję momentów kluczowych o istotnym walorze informacyjnym, symbolicznym, koncepcyjnym”⁴⁸. Za szczególny rodzaj aluzji tonalnej (lub odwołania się do wzorców „spoza”) Akopian uznaje te, które pojawiają się tuż przed finałami współczesnych utworów:

Zwróćmy specjalną uwagę na pomysł, który od pewnego czasu stał się, jak się wydaje, czymś w rodzaju *locus communis*. Polega on na wprowadzeniu uprzednio przygotowanego lub nieprzygotowanego fragmentu muzyki tonalnej w duchu wzniosłym lub nostalgiczno-lirycznym niedługo przed zakończeniem utworu skomponowanego złożonym, nowoczesnym językiem. Semantyka takich zakończeń, pomimo wszelkich różnic kontekstów i podstaw koncepcyjnych, jest z reguły całkiem przezroczysta: „piękna wizja”, jako argument o szczególnie wysokim walorze paradygmatycznym potwierdza sensowność słuchania tego, co ją poprzedzało, i stanowi *katharsis* lub wskazuje na jej tragiczną niemożliwość (w przypadkach, kiedy ulega ona brutalnej ingerencji jak gdyby z zewnątrz)⁴⁹.

Tsalko zakomponowuje finał utworu tak, by oddać ową „tragiczną niemożliwość” płynącą z wiersza Puszkina. Gdy w tekście mowa o „wolnych ptakach”, chór szeptem (m.in. na słowach „odlećmy!”, „już pora”, „My wolne ptaki”, „Tam, na szczyt góry, tam, na kraj

⁴⁵ A. Puszkina, *Więzień*, tłum. W. Gomułicki, w: *Gomułickiego Wiktora wiersze. Zbiór nowy*, Warszawa 1901, s. 113.

⁴⁶ L. Akopian, *Remplissage jako problem teoretyczno-muzyczny*, „Teoria Muzyki” 2019, nr 15, s. 25–47.

⁴⁷ Ibidem, s. 42.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Ibidem, s. 43–44.

nieba”), w aleatorycznej, niby-dźwiękonaśladowczej aurze oddaje tumult wzbijania się chmary ptaków w powietrze. Akcję przerywa quasi-ludowa, solowa fraza tenora, chór zamiera w pauzie generalnej. Finał utworu jest przejmujący – opisany *lontano* [z wł. odległy] w tonacji *h-moll*, *mormorando*, na granicy ciszy, quasi-ludowy fragment o melancholijnym charakterze, jakby wyjęty wprost ze śpiewnika białoruskich pieśni żałobnych. Puenta utworu nie pozostawia złudzeń – nawiązanie do początku utworu („siedzę” – powtarzanie pierwszego słowa wiersza) jest obrazem bezsilności i symbolicznym powrotem do punktu wyjścia.

Ilustracja 2. Andriej Tsalko, *Thither* na sopran, tenor i chór mieszany (2015), zakończenie utworu. Przykład aluzji tonalnej ewokującej nostalgię.

Osobną sprawą pozostaje kwestia twórczości kompozytorów białoruskich działających na emigracji. W kontekście tematyki zapomnienia na uwagę zasługuje utwór *Rust of Reverence* [Rdza czci, Erozja chwały] na zespół, live electronics i wideo (2025) Andrieja Ewdokimowa. Jak czytamy w zapowiedzi prawykonania, „utwór osadzony jest głęboko w tradycji kultury białoruskiej – rodzimego kraju kompozytora [...]. W warstwie muzycznej [i] narracyjnej kompozycja odnosi się do bogactwa tej kultury, jednocześnie wskazując na jej kruchość w trudnych realiach społeczno-politycznych. Jest to refleksja nad przetrwaniem kultury i tradycji w świecie, który często zmusza je do ukrywania się lub radykalnej transformacji. [...] *Rust of Reverence* to nie tylko muzyczna opowieść, ale też artystyczna

medytacja nad pamięcią, stratą i próbą odnalezienia nowego sensu w zniekształconym dziedzictwie”⁵⁰.

W zestawieniu z twórczością artystów białoruskich pozostających w ojczyźnie, muzyka kompozytorów emigracyjnych powstaje w warunkach większej swobody wypowiedzi artystycznej. W takich okolicznościach artykułowanie tożsamości zniewolonego narodu często zyskuje bezpośredni wymiar polityczny. Tak jest m.in. w przypadku utworu *The Sky of Mary* [Niebo Maryi, 2022] na chór i zespół Olgi Podhajskiej (*1981). Kompozycja została dedykowana Maryji Kalesnikawej, białoruskiej flecistce, dyrygentce i opozycjonistce skazanej przez reżim Łukaszenki i pozostającej w więzieniu od 2020 do 2025 roku. Tekst kompozycji napisał białoruski poeta Andrej Chadanowicz (*1973) we współpracy z Podhajską. Wiersz opowiada o niebie otwierającym się nad więzieniem obozowym, w którym przetrzymywana jest Kalesnikawa:

Echo uderza w stare kraty
W niej i w naszym mieście.
W mieście Maryi, mieście maryjnym,
Tu i teraz, na zawsze.

Dla serc zamkniętych za kratami
Zajśnieje nowe światło
W niebie Maryi, niebie maryjnym,
W dniu, w którym zwycięży miłość⁵¹.

Kompozycje Andrieja Ewdokimowa i Olgi Podhajskiej to jedynie skromny wyimek twórczości białoruskiej diaspory. Ze względu na obszerność tego zagadnienia, sprawa wymaga szczegółowego opracowania. Celem niniejszego artykułu było zarysowanie głównych powodów, dla których białoruska muzyka klasyczna nie istnieje w świadomości zachodnich słuchaczy. Warto to podkreślić – trudno wymienić choćby jednego białoruskiego kompozytora, który istniałby w społecznej świadomości zachodu (niewspółmiernie mniejsze kraje bałtyckie mają swoich wielkich, znanych na zachodzie twórców: Litwa – Mikalojusas Konstantinasa Čiurlionis, Łotwa – Pēteris Vasksa, Estonia – Arvo Pärt). Choć dziedzictwo muzyki białoruskiej, kształtującej się w osobliwy, właściwy sobie sposób, pozostaje obszerne, zachodnia historiografia muzyczna nie stworzyła jeszcze skutecznych narzędzi do jej zbadania ani przedstawienia.

Współczesna Białoruś jawi się jako miejsce pogrążone w letargu, kraina toczona chorobą niemocy i rezygnacji, przestrzeń zapomniana. Punktem wyjścia dla rozważań nad

⁵⁰ A. Ewdokimow, informacje o utworze *Rust of Reverence*, <https://hashtaglab.pl/event/rust-of-reverence/> (dostęp: 19.07.2025).

⁵¹ O. Podhajska, nagranie utworu *The Sky of Mary* oraz angielska wersja tekstu (w opisie filmu), https://youtu.be/Q_oQTuuihq?si=n6Huf4QFbAbDSpQm (dostęp: 19.07.2025). Tłum. własne.

swoistą nieobecnością muzyki narodu białoruskiego w dziedzictwie muzyki europejskiej było postrzeganie Białorusi jako odosobnionej, zapomnianej „zony”, oderwanej od głównego nurtu globalnych przemian politycznych, społecznych i kulturowych. Białoruskie samowykluczenie i jej swoistą samomarginalizację trafnie podsumował Tadeusz Konwicky: „Nie wryłaś się w ludzką pamięć, Białorusi. Nie odbierałaś innym wolności, nie rabowałaś cudzej ziemi, nie mordowałaś ludzi zza sąsiedzkiej miedzy. Miałaś dla obcych szacunek i gościnny kołacz, miałaś dla rabusiów ostatnią krowę i ostatnią kromkę żytniego chleba ze znakiem krzyża, miałaś dla nieszczęśliwych krwawiące serce i biedne nie pieszczone życie do oddania. Dlatego mało kto ciebie pamięta”⁵².

SUMMARY

Szymon Borys

The Existence and Nonexistence of Belarusian Music

The aim of this article is to present the main reasons why Belarusian musical heritage is absent from the awareness of Western audiences. This problem is closely related to the history of Belarus and its current social and geopolitical situation. The article does not aspire to presenting a synthetic picture of the history of the music of Belarus, but points to the main aspects that determine its shape: Belarusian mentality, lost heritage, the „unending” influence of the Soviet doctrine of socialist realism, the „Belarusian” music tradition fabricated by Russian composers and the aestheticisation of oblivion, which are probably the most important features of contemporary Belarusian music.

Keywords

Belarusian music, music and politics, socialist realism, oblivion, absence

Bibliografia

Ablamski Pavel, *Kwestia narodowościowa na peryferiach Europy Środkowo-Wschodniej: przypadek Polesia między dwiema wojnami*, „Studia z Dziejów Rosji i Europy Środkowo-Wschodniej” 2017, t. 52, z. 2, s. 57–78.

Akopian Lewon, *Remplissage jako problem teoretyczno-muzyczny*, „Teoria Muzyki” 2019, nr 15, s. 25–47.

⁵² T. Konwicky, *Kalendarz i klepsydra*, Warszawa 1989, s. 20.

Akudowicz Walancin, *Nie ma*, tłum. Małgorzata Buchalik, w: *Nostalgia. Eseje o tęsknocie za komunizmem*, red. Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2002.

Artykuł poświęcony Uładzimirowi Terauskiemu,
https://new.org.pl/4687,bialoruska_muzyka_na_wygnaniu.html (dostęp: 21.07.2025).

Białoruski Związek Kompozytorów, <https://composer.by/> (dostęp: 21.07.2025).

Chłopecki Andrzej, *Kanon muzyczny*, „Gazeta Wyborcza” 2007, nr 163, 14.07.

Dadiomowa Olga, *Muzykal'no-istoricheskaya muzyka Belarusi: mezial'nyye issledovaniya lichnyy opyt osmysleniya*, „Nauchnyye Trudy Belorusskoy Gosudarstvennoy Akademii Muzyki” 2023, z. 59, s. 7–8, <https://rep.bgam.by/items/c4adc041-304b-4a37-a422-3b7109e24b5b> (dostęp: 21.07.2025).

Dingley James, *Belarus: a Lost Country?*, „Journal of Area Studies” 1994, nr 2 (4).

Dvuzhil'naja Inessa Fedorovna, *Mechislav Vaynberg i Belorusskaya konservatoriya*, <https://rep.bgam.by/items/7fb6959b-9b87-4023-b5b9-33254d44cad1> (dostęp: 19.07.2025).

Dvuzhil'naja Inessa Fedorovna, Svetlana Vladimirovna Kovshik, *Belorusskaya Muzykal'naya Literatura*, Izdatelstvo BelIPK, Mińsk 2000.

Ewdokimow Andriej, informacje o utworze *Rust of Reverence*,
<https://hashtaglab.pl/event/rust-of-reverence/> (dostęp: 19.07.2025).

Informacja o wystawie z okazji 110. rocznicy urodzin Anatolija Bahatyroŭa,
<https://bgam.by/en/bez-rubriki-en/23231/> (dostęp: 21.07.2025).

Klinau Artur, *Mińsk. Przewodnik po mieście słońca*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2020.

Kondratiuk Hanna, *Prypeciŭ do Nobla. Reportaŭ z krainy mokradeŭ i bursztynu*, Wydawnictwo Paŭny Buriat, Kielce 2020.

Konwicki Tadeusz, *Kalendarz i klepsydra*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1989, s. 20.

Kupała Janka, *Tutejsi. Tragiczno-śmieszne sceny w czterech aktach*, tłum. Alina Warzeniuk, „Annus Albaruthenicus” 2015, t. 16, s. 175–242.

Lisowa Jelena Wasiljewna, *Anatoli Vasilievich Bogatyrev i 1948 god*, „Viesci Bielaruskaj Dżiaržaŭnaj Akademii Muzyki” 2012, nr 21, s. 29, <https://rep.bgam.by/items/3d145dcd-531c-4641-8aef-3568a8803d55> (dostęp: 21.07.2025).

Łybin Dmitry, *Raport z Miasta zatrzymanego czasu*,
<https://radiokapital.pl/shows/warszawska-jesien/dmitry-lybin-raport-z-miasta-zatrzymanego-czasu/> (dostęp: 18.07.2025).

Mdivani Taty'ana Gerasimovna, *Kompozitory Belarusi*, Izdatelstvo „Belarus”, Mińsk 2014.

Miłosz Czesław, *Rodzinna Europa* (1959), Wydawnictwo Literackie, Kraków 2001.

Partyzant – Antybohater. Rozmowa z Alesiem Ancipienką, w: *Ograbiony naród. Rozmowy z intelektualistami białoruskimi*, przeprowadzili Małgorzata Nocuń, Andrzej Brzezicki, Wydawnictwo Kolegium Europy Wschodniej, Wrocław 2007.

Podhajska Olga, nagranie utworu *The Sky of Mary* oraz angielska wersja tekstu (w opisie filmu), https://youtu.be/Q_oQTuuihq?si=n6Huf4OFbAbDspQm (dostęp: 19.07.2025).

Polacy o Białorusi i Białorusinach. Raport Centrum Mieroszewskiego z badań opinii publicznej w Polsce (2023), <https://mieroszewski.pl/upload/2023/06/polacy-o-bialorusi-i-bialorusinach.pdf> (dostęp: 19.07.2025).

Porakh Alaksandr, *Konstrukcja białoruskich cymbałów. Historia – ewolucja – perspektywy*, „Muzyka” 2018, 63 (2), s. 59–83.

Puszkina Aleksander, *Więzień*, tłum. Wiktor Gomulicki, w: *Gomulickiego Wiktora wiersze. Zbiór nowy*, Drukarnia A. T. Jezierskiego, Warszawa 1901, s. 113.

Sławek Maria, *Eta Tyrmand. Białoruska kompozytorka z Warszawy*, „Ruch Muzyczny” 2024, nr 15, wydanie internetowe, <https://ruchmuzyczny.pl/article/4965-eta-tyrmand-bialoruska-kompozytorka-z-warszawy> (dostęp: 21.07.2025).

Smolski Dmitrij, Olympia (OCD 551, 1992), <https://www.discogs.com/release/14867297-Dmitry-Smolksy-Overture-Dulcimer-Concerto-No1-Cello-Concerto-Symphony-No6-Violin-Concerto> (dostęp: 21.07.2025).

Snyder Timothy, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569–1999*, przeł. Magda Pietrzak-Merta, Wydawnictwo Pogranicze, Sejny 2006.

Szejnert Małgorzata, *Usypać góry. Historie z Polesia*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2015.

Snyder, Timothy, *Rekonstrukcja narodów. Polska, Ukraina, Litwa i Białoruś 1569–1999*, Sejny 2006.

Fot. 1. Górujący nad Mińskiem gmach Białoruskiej Opery i Baletu (1948), <https://pl.belsat.eu/87804001/jozef-langbard-letuciennik-z-bielska-podlaskiego-ktory-zaprojektowal-minsk> (dostęp: 18.07.2025).

Fot. 2. Projekt nieukończonego Pałacu Rad w Moskwie (1931), *Высотные здания в Москве. Проекты*, Moskwa 1950.

Fot. 3. Posąg Stalina w holu głównym Białoruskiej Opery i Baletu (1934), https://www.hata.by/architecture/iosif_langbard_minskaya_opera-4959/ (dostęp: 18.07.2025).

Partytura *Thither* Andreia Tsalko udostępniona za zgodą kompozytora.

Partytura *Symfonii prowincjonalnej* udostępniona za zgodą kompozytora.