

Od „kakofonii dźwięków” do „wielkiej muzyki”.

Krytyka muzyczna socrealizmu o muzyce Witolda Lutosławskiego

Biografia i twórczość Witolda Lutosławskiego z lat stalinizmu w dalszym ciągu obfituje w liczne zagadki i niejasności. Co więcej, w publikacjach o życiu i muzyce kompozytora z tego okresu znajdujemy błędy i oparte na nich spekulacje, sprzyjające powstaniu zarówno „białych”, jak i „czarnych” legend¹. Pomimo rosnącego zainteresowania tematem wśród badaczy część z wielu istotnych pytań może pozostać bez odpowiedzi. Zapewne nigdy nie dowiemy się, co Włodzimierz Sokorski, ówczesny wiceminister kultury i sztuki, powiedział po koncercie inauguracyjnym IV Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie we wrześniu 1949 r., podczas którego wykonano *I Symfonię* Lutosławskiego. Czy rzeczywiście polityk chciał wrzucić „pod tramwaj” kompozytora albo jego dzieło? Co oznaczać miały *de facto* te słowa?² Zagadkami pozostają wciąż niektóre z powstałych wówczas utworów Lutosławskiego: nie jesteśmy jeszcze pewni, czy jego rzekoma kantata panegiryczna *Warszawie – sława!* jest tylko śladem nigdy niewyemitowanej audycji radiowej³. Posiadamy jedynie skąpe in-

¹ Por. D. Gwizdalanka, *Lutosławski. Błędy i legendy*, „Ruch Muzyczny” 2013, nr 19, s. 38-42.

² Por. I. Nikolska, *„Muzyka to nie tylko dźwięki”*. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim, Kraków 2003, s. 20.

³ Por. A. Thomas, *The Hidden Composer. Witold Lutosławski and Polish Radio, 1946-1963*, w: *Witold Lutosławski. Człowiek i dzieło w perspektywie kultury muzycznej XX wieku*,

formacje o genezie tryptyku pieśni masowych *Lipcowy wieniec* napisanego do słów Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego z okazji piątej rocznicy uchwalenia Manifestu Lipcowego⁴. W końcu tajemnicza pozostaje sprawa pieśni masowej, w której bez wiedzy twórcy pierwotny tekst miał zostać podmieniony na słowa o Stalinie, jak i jej ponowne pojawienie się w latach osiemdziesiątych⁵. Niezależnie od prób rozwikłania wymienionych zagadek warto również zwrócić uwagę na inne zagadnienia związane z tym dramatycznym okresem w biografii autora *Muzyki żałobnej*, o którym mówił wielokrotnie jako o czasie „najczarniejszej depresji”⁶. Ich podjęcie z pewnością pozwoli rozjaśnić i opisać problemy. Do tej pory przedmiotem systematycznej refleksji nie był temat sposobu przyjęcia dzieł Witolda Lutosławskiego przez krytykę muzyczną w stalinowskiej Polsce⁷. W kontekście przedstawionych dylematów badaczy twórczości kompozytora natychmiast nasuwa się szereg pytań: czy potępienie *I Symfonii* przez Sokorskiego znalazło swój oddźwięk w ocenach krytyki muzycznej? W jaki sposób przyjmowano dzieła Lutosławskiego do propagandowych tekstów? Czy w interesującym nas okresie postawa krytyki w odniesieniu do utworów kompozytora ewoluowała? W czym należy upatrywać przyczyn przemiany podejścia? Temat oceny dzieł Lutosławskiego jest też dobrym punktem wyjścia do refleksji nad specyfiką krytyki muzycznej w Polsce w omawianym czasie, rekonstrukcją kryteriów stosowanych przy ocenie utworów czy problemem jej autonomii względem innego rodzaju wypowiedzi o muzyce, zwłaszcza tych sformułowanych przez polityków.

//

Specyfika dyskursu krytycznego z lat stalinowskich była już przedmiotem wielu uwag, w tym klasycznej rozprawy Janusza Sławińskiego *Krytyka nowego typu*⁸. Korzystali z niej obficie wszyscy późniejsi badacze tematu⁹. Krytyka literacka w państwie totalitarnym

red. J. Astriab, M. Jabłoński, J. Stęszewski, Poznań 1999, s. 211-220; M. Gołąb, *Wczesna twórczość kompozytorska Witolda Lutosławskiego – jej konteksty estetyczne i ideologiczne*, w: *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku*, red. J. Paja-Stach, Kraków 2005, s. 13-25; *Zderzenia i debiuty* – komentarz autora zamieszczony w albumie płytowym *Lutosławski / świat*, CD1: *Lutosławski / historia*, Warszawa 2013.

⁴ Por. A. Thomas, *File 750: Composers, Politics, and the Festival of Polish Music (1951)*, „Polish Music Journal” 2002, nr 1(5), http://www.usc.edu/dept/polish_music/PMJ/issue/5.1.02/thomasfile.html.

⁵ Por. I. Nikolska, *op. cit.*, s. 24-25. Por. D. Tompkins, *Composing the Party Line: Music and Politics in Early Cold War Poland and East Germany*, Lafayette 2013, s. 135-136.

⁶ I. Nikolska, *op. cit.*, s. 21. W tomie zebranych pism i wypowiedzi Lutosławskiego *O muzyce* kilka razy padają niemal identyczne sformułowania – por. W. Lutosławski, *O muzyce. Pisma i wypowiedzi*, oprac. Z. Skowron, Gdańsk 2011: *Życie i muzyka*, s. 21; *W atmosferze wolności. Wystąpienie inauguracyjne dyskusję na Walnym Zebraniu ZKP (9-10 marca 1957)*, s. 399; *Wokół zagadnienia prawdy w dziele sztuki. Wystąpienie na Kongresie Kultury (11 grudnia 1981)*, s. 405.

⁷ Wątek ten najpełniej poruszyli autorzy monumentalnej monografii kompozytora, głównie w kontekście omówień poszczególnych utworów – por. D. Gwizdalanka, K. Meyer, *Lutosławski. Droga do dojrzałości*, Kraków 2003, s. 187-272.

⁸ Por. J. Sławiński, *Krytyka nowego typu*, w: idem, *Teksty i teksty*, Warszawa 1990, s. 130-152.

⁹ Por. M. Zawodniak, *Literatura w stanie oskarżenia: rola krytyki literackiej w życiu literackim socrealizmu*, Warszawa 1998; D. Tubielewicz-Mattsson, *Recepta na ułomność świata. Krytyka literacka a socrealizm w Polsce*, Katowice 2002; E. Kal, *„Tego się nie krytykuje na kogo się nie liczy”*. *Polska krytyka artystyczna okresu realizmu socjalistycznego*, Słupsk 2010.

była elementem hierarchicznego układu wypowiedzi. Badacz wprowadził więc rozróżnienie między wypowiedziami o literaturze mentorów („kierowników frontu ideologicznego”, np. Bolesława Bieruta czy Jakuba Bermana), ustawiaczy („kluczowych ogniw krytyki postulującej”, w odniesieniu do literatury, np. Adama Ważyka czy Jerzego Putramenta) oraz egzekutorów (autorów recenzji, omówień, tekstów krytycznych). Hierarchia w omawianym układzie przejawiała się w zależności między przedstawicielami poszczególnych pięter. Sławiński wspomina o nadzorowaniu ustawiaczy przez mentorów, a także o egzekutorach notorycznie „poniewieranych” przez ustawiaczy. Aspekt ten związany jest zarazem z sytuacją komunikacyjną – ustawiacz swoją wypowiedź kierował nie tylko do egzekutora, ale potwierdzał nią zarazem swoją lojalność u mentora. Egzekutor z kolei zwracał się zarówno do ustawianego pisarza, jak i do ustawiacza (bardziej niż do czytelnika).

Rozpatrując wypowiedzi o muzyce formułowane w latach stalinizmu, musimy zatem pamiętać o pozycji ich autorów na opisanej drabinie ważności. Przypadek Witolda Lutosławskiego bardzo dobrze ją zresztą ilustruje, ponieważ na temat jego kompozycji wypowiadał się zarówno mentor (Włodzimierz Sokorski), jak i ustawiacz (Zofia Lissa) czy egzekutor (Jerzy Kuryluk).

III

Pierwszym świadectwem zainteresowania krytyki muzycznej „nowego typu” utworami Witolda Lutosławskiego były dwie recenzje z wykonania jego przedwojennych *Wariacji symfonicznych* w Warszawie w czerwcu 1949 r. Dotychczas teksty te nie były raczej znane badaczom muzyki Lutosławskiego¹⁰. A o ich lekturze trudno zapomnieć, gdyż zawarta w nich dawka agresji i napastliwości przypomina najgorsze wzorce rodem z niesławnych nagonek na radzieckich kompozytorów. Jerzy Kuryluk pisał na łamach „Expressu Wieczornego” o *Wariacjach*:

u Lutosławskiego stają się one wariacją w potocznym znaczeniu tego słowa. Ucho nie może schwytać ani jednego motywu, jakiejś melodii, jakiegoś sensu w tym wszystkim co wyprawia orkiestra według wskazówek kompozytora. Z chaosu dźwięków, z całej tej kakofonii przynębiająco działającej na słuchaczy, wybija się nieodzowny w modernistycznych utworach ksylofon i fortepian. (...) Publiczność przyjęła wykonanie tych prawdziwych wariacji bardzo chłodno. Słaba frekwencja na koncertach zapowiadających muzykę formalistów muzycznych, u nas i gdzie indziej świadczy o głębokiej niechęci do tego dzisiejszego kierunku w muzyce. I nic tu nie pomoże traktowanie nas jak ludzi nie znających się na rzeczy. Nie nic pomoże odwoływanie się do sądów przyszłych pokoleń. Skończyło się i basta! Prosimy o muzykę na dzisiaj, muzykę zrozumiałą, muzykę prawdziwą¹¹.

Kuryluk *Wariacjom* Lutosławskiego przeciwstawił wykonany tego samego wieczoru utwór Grażyny Bacewicz: „jak puste i ubogie wydały się *Wariacje* przy jej *III Koncercie skrzypcowym*”, która „pisze dziś jasno, prosto, zrozumiale, pisze dla mas”¹².

Po trzech dniach ukazała się następna recenzja ze wspomnianego koncertu – jej autorem był... jeszcze raz Jerzy Kuryluk. Na łamach „Dziennika Ludowego” opubli-

¹⁰ Nie cytują ich najważniejsze prace o kompozytorze, nie pojawiają się w zestawieniach bibliograficznych.

¹¹ J. Kuryluk, *Słuchajmy razem muzyki*, „Express Wieczorny” z dnia 20 czerwca 1949 r., s. 2.

¹² *Ibidem*.

kował już mniej napastliwy tekst. *Wariacje* stały się punktem wyjścia do rozważań na temat formalizmu w muzyce. Tym razem skonfrontował utwór Lutosławskiego z inną kompozycją wykonaną podczas koncertu – poematem symfonicznym *Korsarz* Piotra Rytla. Po pozytywnych uwagach na temat tej kompozycji Kuryluk zapytał:

Na czym np. ma polegać nowoczesność kompozycji Lutosławskiego *Wariacje symfoniczne*, które zostały wykonane na omawianym koncercie chyba dla negatywnego kontrastu? Po co więc gra się podobne utwory, należące całkowicie do epoki minionej, wyrażające ideologię burżuazji, z jej poszukiwaniem wrażeń ostrych, szarpiących nerwy, z jej pogardą dla opinii i smaku przeciętnego słuchacza koncertowego, z jej oderwaniem od wielkich tradycji polskiej muzyki klasycznej z Chopinem na czele, kogo ta muzyka wzruszy?, jeżeli nikt jej nie rozumie? bo rozumienie nie polega na tym, że się na koncercie kiwa głową i robi mądrą minę, tak dotąd było że sporo pisało się u nas i mówiła o muzyce formalistycznej, tylko tej muzyki jakby nie było w naszych programach koncertowych. Owszem była i jest, ale nie mieliśmy odwagi jej wskazywać. otóż my posiadamy tę odwagę i będziemy wyraźnie wskazywali utwory formalistyczne, przyczyniając się w ten skromny sposób do ostatecznego zwycięstwa sztuki postępowej¹³.

Witold Lutosławski stał się jedną z pierwszych ofiar działalności krytyków-egzekutorów. Musimy pamiętać, że obie recenzje ukazały się na dwa miesiące przed zjazdem kompozytorów i krytyków w Łagowie Lubuskim. Łatwo sobie wyobrazić reakcję twórcy czytającego wspomniane słowa o swoim utworze. Należy jednak zapytać czy cytowane teksty odbiły się negatywnie na sytuacji kompozytora? Wydaje się, że nie, choć na pewno były szerzej zauważone. Po pierwsze, recenzje nie ukazały się w prasie istotnej dla ówczesnej oficjalnej dyskusji o sztuce współczesnej, jak np. „Kuźnicy” czy „Odrodzeniu”, ani w specjalistycznej prasie muzycznej. Po drugie, przeciwko nadgorliwemu krytykowi bardzo szybko wystąpiła Zofia Lissa, jego atak nie uzyskał zatem wsparcia u ustawiacza, czyli na wyższym piętrze hierarchii wypowiedzi. Lissa już w Łagowie podkreślała, że „metoda recenzencka p. Kuryluka stwarza w kompozytorach urazy, które stanowczo utrudniają im nastawienie się na nowe środowisko [odbiorców]”¹⁴. Bardzo ostro o zarzutach wobec kompozytora wypowiedziała się jeszcze raz, ale dopiero po kilku latach: „różne drobne pchełki dziennikarskie dokuczliwie dawały się kompozytorom we znaki, jak było w przypadku Witolda Lutosławskiego”¹⁵. Po trzecie, Lutosławskiego w obronę niemal natychmiast wzięł „Ruch Muzyczny”. W relacji z tego samego wykonania *Wariacji symfonicznych* czytamy o wspaniałej próbie kompozytorskiej. Autor tekstu, napisanego już po publikacji tekstów Kuryluka, ewidentnie odpierał zarzuty o elitaryzm i hermetyczność muzyki Lutosławskiego:

¹³ J. Kuryluk, *Filharmoniczne ostatki*, „Dziennik Ludowy” z dnia 23 czerwca 1949 r., s. 6.

¹⁴ [Wystąpienie Z. Lissy], *Protokół konferencji kompozytorów i muzykologów w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, k. 5, Archiwum ZKP, sygn. 12/91. W upublicznionej w „Ruchu Muzycznym” wersji protokołu wydrukowanej zdanie to nie zostało wydrukowane – por. *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5. VIII do 8. VIII 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 14, s. 12-31.

¹⁵ Z. Lissa, *Z perspektywy dziesięciolecia (Referat wygłoszony na Walnym Zjeździe ZKP)*, „Muzyka” 1954, nr 7-8, s. 8.

Wariacje (...) powinny być oceniane w zestawieniu z resztą utworów Lutosławskiego, wśród których obok symfonii, nie brak pieśni i opracowań melodii ludowych, rozwiązujących problem upowszechnienia środkami autentycznego arcyzmu¹⁶.

Odnotujmy jeszcze trzy dalsze obserwacje. Gwałtowny sprzeciw, jaki wzbudziły akurat dość zachowawcze *Wariacje symfoniczne* u Jerzego Kuryluka, przywodzi od razu na myśl reakcję nauczyciela Lutosławskiego – Witolda Maliszewskiego, „zapiętego konserwatysty, dla którego szczytem muzyki był Rimski-Korsakow i nic poza nim”¹⁷. Utwór, jak wspominał kompozytor, był dla jego nauczyciela „niezrozumiały” i „brzydki”¹⁸. Ta przypadkowa zbieżność reakcji ukazuje jednak dobrze zakorzenienie oficjalnej estetyki realizmu socjalistycznego w antymodernistycznej tradycji polskiej kultury muzycznej pierwszej połowy ubiegłego stulecia. Nieoczekiwanie po 1948 r. nurt ten uzyskał potężne wsparcie instytucjonalne w aparacie totalitarnego państwa. Rozważmy też jeszcze jeden trop związany z cytowanymi tekstami. Wspomniane recenzje mogły być nie tylko rezultatem postawy krytyka i jego wiary w oficjalną estetykę, ale wpisywały się zarazem w prowadzoną przez władarzy stalinowskiego państwa politykę kulturalną wobec twórców. Trudno nie zaufać w tej sprawie wiedzy Zofii Lissy, która kilka lat później, w 1955 r., podczas zjazdu Związku Kompozytorów Polskich wyraźnie sugerowała takie tło wspomnianych publikacji prasowych. Mówiąc o błędach popełnionych podczas wprowadzania realizmu socjalistycznego w muzyce, jeszcze raz krytykowała „rozmaitych Kuryluków, którzy podchwytywali slogan narzucony im przez resort i rozdawali laurki, względnie niedostateczne noty, jeśli w danym okresie panujący w resorcie stosunek do danego kompozytora był nieprzychylny”¹⁹. Nie dysponujemy wieloma świadectwami, które mówiłyby o negatywnej postawie przedstawicieli Ministerstwa Kultury wobec Lutosławskiego na kilka miesięcy przed wykonaniem *I Symfonii* podczas inauguracji Konkursu²⁰. Wreszcie zwróćmy uwagę, że w momencie ukazania się obu

¹⁶ Por. H. Swolkień, *Życie muzyczne w kraju. Warszawa*, „Ruch Muzyczny” 1949, nr 11-12, s. 56. Jest to numer z lipca-sierpnia 1949 r., zawarta w numerze *Kronika* informuje nawet o wydzeniach z 23 lipca, a cytowaną recenzję J. Kuryluka opublikowano 20 i 23 czerwca.

¹⁷ I. Nikolska, *op. cit.*, s. 32.

¹⁸ *Ibidem*, s. 33.

¹⁹ *Sprawozdanie stenograficzne z obrad Walnego Zgromadzenia Członków Związku Kompozytorów Polskich, odbytego 4, 5 i 6 czerwca 1955 roku*, k. 69, Archiwum ZKP, sygn. 12/8, k. 49. Do wypowiedzi tej później odniósł się W. Sokorski, wzbudzając, według protokołu, wesołość na sali deklaracją, że Kuryluk nie był agentem resortu, a on nie miał z nim bezpośredniego połączenia telefonicznego – *ibidem*, k. 67. W innym dokumencie z epoki czytamy o zarzutach Z. Lissy wobec W. Sokorskiego – m.in.: o to, że pozwolił „z błotem mieszać przez czas pewien twórczość Lutosławskiego” – por. Z. Lissa, *Sytuacja ideologiczna w środowisku kompozytorów polskich*, k. 3, AAN, PZPR Wydział Kultury, sygn. 237/XVIII-120, k. 4. Dodając zarazem: „ażby w pół roku później ogłosić go jako największego kompozytora Polski”.

²⁰ Aczkolwiek zwróćmy uwagę na następujący fragment z korespondencji kompozytora z Grzegorzem Fitelbergiem, w którym już rok wcześniej Lutosławski wspominał o zarzutach stawianych mu przez W. Sokorskiego: „wszystko tutaj zniechęca do pracy. Mam na myśli różne «oficjalne czynniki», które mi wypominają, że nie piszę «dla mas» (!), że mojej symfonii nie można wszędzie w Polsce wykonywać (no pewnie!) itp. To była rozmowa z vice-ministrem, która mnie kosztowała parę godzin przykrych medytacji. Trzeba się jakoś bronić przeciw zalewowi prymitywizmu i bezmyślności” – por. [Witold Lutosławski do Grzegorza Fitelberga, lato 1948], *Korespondencja Grzegorza Fitelberga z lat 1941-1953*, wybór, opracowanie i redakcja L. Mar-

recenzji Kuryluka Lutosławski musiał pracować nad swoją pierwszą kompozycją do propagandowego tekstu – zagadkowym *Tryptykiem lipcowym*²¹.

Przedmiotem negatywnych recenzji nie była natomiast *I Symfonia*. Skandalowi związanemu z jej wykonaniem podczas inauguracji Konkursu Chopinowskiego nie towarzyszyła prasowa debata. Konsekwencją wspomnianych wydarzeń było natomiast wyeliminowanie utworu z życia muzycznego na parę lat²², co świetnie pokazuje kluczową różnicę między następstwami oskarżenia o formalizm formułowanymi przez mentora a egzekutora. Jedyнным śladem zdarzenia w krytyce muzycznej był krótka wzmianka w artykule o życiu kulturalnym końca 1949 r.: „elementy formalizmu są silne jeszcze w muzyce polskiej – przykładem *I Symfonia* Lutosławskiego”²³.

W rolę egzekutorów wcielali się również sami kompozytorzy, recenzując utwory swoich kolegów²⁴. Lutosławski podczas zjazdu członków Związku Kompozytorów Polskich w czerwcu 1950 r. usłyszał z ust Witolda Rudzińskiego na temat wykonanych poprzednia dnia *Wariacji na temat Paganiniego*: „można być nawet wdzięcznym Lutosławskiemu, że jego utwór rozpoczął wczorajszy wieczór. To było z punktu mocne uderzenie. Ale bynajmniej nie pozytywne, nie, przeniesiono nagle nas jakby w samą noc

kiewicz, Katowice 2003, s. 134. Ponadto, w listopadzie 1948 r. podczas Walnego Zgromadzenia członków Związku Kompozytorów Polskich W. Sokorski w przemówieniu otwierającym obrady wymienił Lutosławskiego jako jednego z kompozytorów, który szuka drogi do rozwiązania problemu nowego języka muzycznego, podczas gdy B. Woytowicz i A. Panufnik już ją odnaleźli – por. W. Sokorski, *Realizm i formalizm w muzyce*, „Kuźnica” 1948, nr 50, s. 2.

²¹ W sierpniu donosił bowiem Fitelbergowi znad morza: „przed samym wyjazdem [8.07.1949] miałem pilne zobowiązanie (...) pieśnią na solo, chór i ork[iestrę]. Dla «Domu Wojska Polskiego»” – [Witold Lutosławski do Grzegorza Fitelberga, 15.09.1949], *Korespondencja Grzegorza Fitelberga*, *op. cit.*, s. 164.

²² O innych następstwach „złego humoru” Sokorskiego pisał w liście do G. Fitelberga: „Nie wiem, czy wiesz o tym, że [*I Symfonia*] nie będzie nagrana na płyty, miała być wydana, dopiero [Tadeusz] Ochlewski z [Zygmuntem] Mycielskim wywalczyli, żeby powielić partyturę” – [Witold Lutosławski do Grzegorza Fitelberga, 14.01.1950], *Korespondencja Grzegorza Fitelberga*, *op. cit.*, s. 198. Przy okazji warto wyjaśnić jedną nieścisłość: *I Symfonia* nie została wykonana podczas II Festiwalu Muzyki Polskiej w 1955 r. Informacja taka pojawiła się w cytowanych tekstach D. Gwizdalanki i K. Meyera (por. D. Gwizdalanka, *op. cit.*, s. 38, D. Gwizdalanka, K. Meyer, *op. cit.*, s. 185). Rzeczywiście była planowana, jej opis znalazł się w programie festiwalu (por. T. Marek, *Przewodnik koncertowy*, Centralna Komisja Repertuarowa II Festiwalu Muzyki Polskiej, Warszawa 1955), ale z niewiadomych przyczyn jej wykonanie odwołano. Przeczytać o tym można w recenzji z festiwalu pióra Stefana Jarocińskiego: „w toku całego Festiwalu wciąż trzeba było z najrozmaitszych względów przedstawianych przez dyrygentów jako konieczne, wprowadzać na gorąco do zatwierdzonych już programów poszczególnych orkiestr dalsze zmiany, co, rzecz jasna, musiało odbić się ujemnie na planowanym doborze utworów mających reprezentować danego kompozytora. I tak np. nie usłyszeliśmy zapowiadanej *I Symfonii* Witolda Lutosławskiego” – S. Jarociński, *Impresje sceptyczne. (Na marginesie II Festiwalu Muzyki Polskiej)*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 22, s. 2.

²³ J.A. Szczepański, *Podróż kulturalna po Polsce 1949*, „Dziennik Literacki” 1949, nr 44, s. 1. Artykuł ukazał się 30.10.1949 r., ponad miesiąc po inauguracji konkursu.

²⁴ Przypomnę, że w Łagowie Jan Maklakiewicz za „potworne” uznał opracowanie *Melodii ludowych*, z drugiej strony wykonane podczas konferencji *Pieśni dziecięce* „obudziły w nim wiarę w zwycięstwo realizmu muzycznego” – por. *Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim...*, s. 21.

okupacyjnego formalizmu”²⁵. Dodajmy jeszcze, że na zakończenie tego zjazdu Sokorski, charakteryzując najnowszą twórczość polskich kompozytorów, wspominał: „jakże ubogi jest język [muzyczny] Lutosławskiego”²⁶.

IV

Diametralną zmianę w postrzeganiu twórczości Lutosławskiego przyniosły premiery nowych utworów kompozytora: *Małej suity* i *Tryptyku śląskiego* podczas I Festiwalu Muzyki Polskiej w roku 1951²⁷. Obie kompozycje zebrały bardzo dobre oceny, zarówno formułowane bezpośrednio po festiwalowych wykonaniach, jak i z pewnego dystansu czasowego.

O *Małej suicie* niemal identycznie pisali dwaj recenzenci „Muzyki”. Pierwszego radowała „świeżością, dowcipem i pomysłowością”²⁸, drugi pisał o „dowcipnym” i „czarującym”²⁹ utworze. Bezpośrednio po premierze *Tryptyku* w „Nowej Kulturze” chwalił kompozytora Wawrzyniec Żuławski – zarówno za walory formalne: „świetność barw orkiestrowych, bogactwo pomysłów, przejrzystość struktury muzycznej, poetycki polot”, jak i treściowe jego utworu: „stworzenie środkami artystycznymi prawdziwie realistycznego obrazu polskiej wsi, trafne oddanie jej klimatu i charakteru”³⁰.

W inny sposób, raczej z perspektywy całego dotychczasowego dorobku kompozytorskiego Lutosławskiego, na utwory spoglądali Zofia Lissa i Stefan Jarociński. Lissa obwieszczała przejście kompozytora na „nowe pozycje”³¹: „tempo jego dojrzewania do postulatów naszej doby było może wolniejsze niż u niektórych innych kompozytów, że dojrzewanie to dokonywało się poprzez liczne opory, ale że jest ono zarazem głębokie i daje poważniejsze rezultaty niż u innych twórców”³². *Małą suitę* i *Tryptyk śląski* uznała za dwa pierwsze kroki postawione przez twórcę na drodze do realizmu socjalistycznego. W podobny sposób o kompozycjach myślał Stefan Jarociński. Przyjaciół kompozytora określił je, zgodnie z eksploatowanymi wówczas na każdym kroku metaforami militarnymi, mianem „pierwszej wygranej bitwy”³³ w walce o posługującą się nowoczesnymi środkami kompozytorskimi muzykę dla masowego słuchacza. Sylwetkę twórczą Lutosławskiego Stefan Jarociński zakończył jego żarliwą pochwałą, stawiając go na piedestale współczesnych polskich kompozytorów:

²⁵ *Sprawozdanie z obrad V Walnego Zgromadzenia Związku Kompozytorów Polskich*, „Muzyka” 1950, nr 5, s. 55.

²⁶ *Protokół z obrad Zwyczajnego Walnego Zjazdu członków Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie w dniach 16, 17, 18, 19 czerwca 1950 r.*, Archiwum Związku Kompozytorów Polskich, sygn. 12/5, k. 58. W wydrukowanym w „Muzyce” zapisie protokołu uwaga ta nie widnieje.

²⁷ Mowa jest o drugiej wersji *Małej suity* na orkiestrę symfoniczną.

²⁸ A. Jackowski, *Po pierwszym etapie Festiwalu Muzyki Polskiej*, „Muzyka” 1951, nr 7, s. 4.

²⁹ H. Swolkień, *Po pierwszym etapie Festiwalu Muzyki Polskiej*, „Muzyka” 1951, nr 7, s. 36.

³⁰ W. Żuławski, *Koncerty finałowe Festiwalu Muzyki Polskiej*, „Nowa Kultura” 1951, nr 50, s. 4.

³¹ Z. Lissa, *Z perspektywy Festiwalu Muzyki Polskiej (próba oceny)*, „Muzyka” 1951, nr 12, s.

5. Por. Z. Lissa, *Próba podsumowania Festiwalu i wyników Zjazdu*, „Muzyka” 1952, nr 1-2, s. 23.

³² Z. Lissa, *Mała suita i Tryptyk śląski*, „Muzyka” 1952, nr 5-6, s. 32.

³³ S. Jarociński, *Sylwetki twórców: Witold Lutosławski*, „Przegląd Kulturalny” 1952, nr 2, s.

6. Inne entuzjastyczne omówienie utworów kompozytora pióra tego autora – por. S. Jarociński, *Nowe utwory fortepianowe Witolda Lutosławskiego*, „Muzyka” 1953, nr 9-10, s. 71-76.

Od śmierci Szymanowskiego nie wielu znalazłoby się w Polsce tej miary kompozytorów co Lutosławski. Wysoka kultura umysłowa, wrażliwość estetyczna, rzadko spotykane mistrzostwo techniczne znamionujące urodzonego muzyka, głębokie poczucie odpowiedzialności i postawa moralna budząca podziw i szacunek – oto cechy tej wybitnej indywidualności artystycznej, od której mamy prawo oczekiwać dzieł godnych wielkiej epoki w jakiej żyjemy³⁴.

V

Prawdziwy entuzjazm towarzyszył w listopadzie 1954 r. pierwszemu wykonaniu *Koncertu na orkiestrę*. W omawianym okresie tak jednomyślnie pozytywnego przyjęcia doczekało się niewiele dzieł skomponowanych przez polskich twórców. Pierwszy głos bezpośrednio po premierze zabrał Stefan Jarociński, publikując na łamach „Przeglądu Kulturalnego” recenzję zatytułowaną *Wielka muzyka*. Charakter tekstu najcelniej podsumował Jerzy Broszkiewicz, który kilka tygodni po nim włączył się w debatę: „[Jarociński] Poczynając od tytułu po zdanie ostatnie używał tonacji przypominającej tonację «Hut ab, meine Herren»”³⁵. Jego słowa mogą stanowić zresztą trafne streszczenie całej odbywającej się na przełomie 1954 i 1955 r. dyskusji o utworze. Sam Jarociński pisał o uczestnictwie publiczności zebranej podczas premiery w sali Romy w ważnym momencie w historii muzyki, o najwyższym osiągnięciu polskiej muzyki współczesnej, o arcydziele. Artykuł zakończył w następujący sposób: „wielkie dzieła sztuki – powiedziano – wznoszą się obok siebie jak wysokie szczyty, z których następne nie zasłaniają wcale poprzednich. *Koncertu na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego nie zasłonią następne wielkie dzieła ani jego, ani innych twórców”³⁶. W ocenie utworu Jarociński nie był odosobniony. W cytowanym artykule Jerzy Broszkiewicz swój pogląd sformułował krótko, nazywając kompozycję arcydziełem³⁷. Dla Ludwika Erhardta utwór był „najlepszym dziełem dziesięciolecia napisanym bodajże przez najlepszego kompozytora”³⁸. Wśród wielu zalet: „mistrzowskiej znajomości orkiestry, nowatorstwa w instrumentacji, wspaniałych efektów dźwiękowych, olśniewającego blasku i barwy szaty *Koncertu na orkiestrę*, doskonałości formy”, krytyk ten jako jedyny zgłosił też pewne zastrzeżenia – emocjonalizm dzieła uznał za „naskórkowy”³⁹. W dyskusji udział wzięła również Zofia Lissa, która przyłączyła się do chóru entuzjastów: „możemy uznać [je] za jedno

³⁴ S. Jarociński, *Sylwetki twórców*, op. cit., s. 6.

³⁵ J. Broszkiewicz, *Wyznania prywatne*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 1, s. 5.

³⁶ S. Jarociński, *Wielka muzyka*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 49, s. 2. Wynotujmy z tej recenzji jeszcze jedno ciekawe zdanie: „nie dziwiłbym się, gdyby w jego muzyce pojawił się nagle utwór pisany techniką dwunastotonową, jako że nic, co współczesne nie jest obce jego inteligencji twórczej. W jego indywidualnym przypadku nie zwiastowałaby ta technika żadnego niebezpieczeństwa, ponieważ można z góry przewidzieć, że ona się u niego w system nie obróci, lecz podzieli los wszystkich innych środków, które kompozytor dotąd wypróbował dla swego głównego celu”. Zaprzysiężony z Lutosławskim Jarociński wtajemniczony był zapewne w bieżącą pracę kompozytora. Przypomnijmy, że w 1954 r. Lutosławski rozpoczął już komponowanie utworu, późniejszej *Muzyki żałobnej* poświęconego pamięci Béli Bartóka.

³⁷ Por. J. Broszkiewicz, op. cit., s. 5.

³⁸ L. Erhardt, *Sprawy bolesne*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 50, s. 3.

³⁹ *Ibidem*.

z najwyższych, jeśli nie w ogóle najwyższe osiągnięcie polskiej muzyki 10-lecia⁴⁰. Natomiast Stefania Łobaczewska nieco później wspominała o pozycji wielkiego formatu „w pełni nowatorskiej tak w treści, jak w formie”⁴¹.

W recenzjach *Koncertu* nadal obecne były wątki specyficzne dla krytyki muzycznej socrealizmu. Jarociński postrzegał utwór zgodnie z estetyką odbicia. Co prawda odcinał się od „wulgarnego socjologizmu”, jednak rozwiązania formalne zastosowanego przez Lutosławskiego jego zdaniem służyły „wyrażeniu tych bogatych treści, jaki rodzi w artyście nasza epoka”⁴². Wyjaśniał, że kompozytor wybrał koncert, a nie symfonię, bo nie chodziło mu o konflikty i sprzeczności współczesności. Utwór wyrastał więc z „wielkiej liryki naszych czasów, nie zaś z ich epiki”⁴³. Inny wątek poruszyła Zofia Lissa. Przyznawała otwarcie, że dzieło Lutosławskiego jest elitarne, niezrozumiałe dla nieprzygotowanych słuchaczy, „nie można – wychodząc z koncertu, «nucić lub gwizdać» jego tematów, jak to próbowano zwulgaryzować na codzienny użytek kryteria praktyczne «realizmu muzycznego»”⁴⁴. Adresatami utworu jej zdaniem są odbiorcy osłuchani, ów jeden procent społeczeństwa, który jeszcze niedawno wypominała kompozytorom⁴⁵. Aspekt ten nie wpłynął na ocenę utworu, z czego Lissa w swoim tekście tłumaczy się w obszerny sposób, atakując zarazem dotychczas stosowane kryteria. Za aktualny uznała postulat tworzenia muzyki dla nieosłuchanego odbiorcy, aczkolwiek zaakcentowała, że twórczość kompozytorów nie musi być adresowana wyłącznie z myślą o nich. Lissa zanegowała postulat jednolitego nurtu wysuwany przez „niemuzyków, którzy dość obficie wypowiadali się w ciągu 10-lecia o sprawach muzycznych”⁴⁶, oceniła go jako przedwczesny, a jego realizację sprowadziła do „zrównania w dół”⁴⁷ twórczości muzycznej, do poziomu nieprzygotowanego słuchacza zdolnego do rozumienia środków muzycznych, jakimi twórczość artystyczna posługiwała się sto lat temu: „walka o nowe treści w muzyce naszego 10-lecia stała się – w uproszczeniu – walką przeciw nowatorstwu środków. Walka o dostęp do kultury muzycznej dla całego narodu została przez czas pewien identyfikowana fałszywie z rezygnacją z poszukiwań twórczych”⁴⁸. Dodawała, że obecnie tego rodzaju uproszczenia zostały przewyżczone – jej zdaniem nawet ci, „którzy jeszcze przed 5 laty potępiali *I Symfonię* Lutosławskiego jako «formalistyczną» zrozumieli dziś, że właśnie ona będzie pokarmem muzycznym szerokich mas wówczas, kiedy masy te – dziś jeszcze chowane na pieśni masowej, jutro

⁴⁰ Z. Lissa, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 8, s. 5. Por. eadem, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego (szkic analityczny)*, „Muzyka” 1955, nr 3-4, s. 25-52 oraz *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego (szkic analityczny)*, „Studia Muzykologiczne” 1956, t. V, s. 196-299. Z. Lissa w żadnym z trzech tekstów nie nazwała jednak *Koncertu na orkiestrę* „czołowym dziełem polskiego realizmu socjalistycznego” – por. D. Gwizdanka, K. Meyer, *op. cit.*, s. 270.

⁴¹ S. Łobaczewska, *Próba zbadania realizmu socjalistycznego w muzyce na podstawie polskiej twórczości 10-lecia*, „Studia Muzykologiczne” 1956, t. V, s. 193.

⁴² S. Jarociński, *Wielka muzyka*, *op. cit.*, s. 2.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ Z. Lissa, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego*, „Przegląd Kulturalny”, s. 5.

⁴⁵ Por. Z. Lissa, *Z perspektywy dziesięciolecia (Referat wygłoszony na Walnym Zjeździe ZKP)*, „Muzyka” 1954, nr 7-8, s. 3-25.

⁴⁶ Z. Lissa, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego*, „Przegląd Kulturalny”, s. 5.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ *Ibidem*.

dojrzeją do bardziej skomplikowanych form muzycznych⁴⁹. Lissa złamała więc dotychczasową hierarchię wypowiedzi, występując wyraźnie, choć nie wprost, z krytyką działalności i wypowiedzi ministra kultury i sztuki Włodzimierza Sokorskiego.

„Nie mogę powiedzieć, że bym był człowiekiem prześladowanym⁵⁰ – wyznał kompozytor Irinie Nikolskiej, wspominając okres socrealizmu w Polsce. Rzeczywiście, większość jego kompozycji przyjęto w interesującym nas czasie bardzo dobrze. Musimy jednak pamiętać, że Lutosławski padł ofiarą ordynarnych ataków, zarówno ze strony mentora, jak i egzekutora. Wiemy, że pierwszy z nich miał poważne konsekwencje w odniesieniu do życia muzycznego. Niewiele wiemy natomiast o wpływie obu zdarzeń na psychikę twórcy i na podejmowane przez niego w tym okresie decyzje. Rozpatrując cytowane teksty na temat utworów Witolda Lutosławskiego, łatwo odnotować pewną zależność: im bliżej końca socrealizmu w kulturze muzycznej Polski, tym lepsze oceny uzyskiwała jego aktualna twórczość. Proces ten był przede wszystkim spowodowany stopniowym osłabieniem rygoryzmu polityki kulturalnej prowadzonej przez administrację stalinowskiego państwa. Sądzę, iż na przełomie 1949 i 1950 r. przedmiotem brutalnych napaści mogły się stać nawet kompozycje w rodzaju *Małej suity* czy *Koncertu na orkiestrę*. Na podstawie innych recenzji z tego okresu wiemy, że nawiązanie do polskiej muzyki ludowej nie gwarantowało jeszcze dobrego przyjęcia. Co ważne, mogliśmy się również przekonać, że wspomniane na początku artykułu zagadkowe utwory Lutosławskiego (*Lipcowy wieniec* i *Warszawie-sława!*) w ogóle nie były dyskutowane w krytyce muzycznej. Uznać chyba możemy, że po prostu nie były wtedy znane. Gdyby było inaczej, o tego rodzaju kompozycjach ze względu na pozycję Lutosławskiego wśród polskich twórców z pewnością byłoby głośno.

⁴⁹ *Ibidem*. W wersji artykułu z „Muzyki” zdanie to pozbawione zostało istotnych szczegółów: „czynniki administracyjne, które jeszcze parę lat temu żonglowały terminem formalizm wobec dzieł Lutosławskiego” – Z. Lissa, *Koncert na orkiestrę Witolda Lutosławskiego (szkic analityczny)*, „Muzyka”, s. 52.

⁵⁰ I. Nikolska, *op. cit.*, s. 20.

From “Cacophony of Sounds” to “Great Music”: Socialist-Realism Music Criticism on Witold Lutosławski’s Music

The aim of the article is to present the music criticism’s attitude to Witold Lutosławski during the Socialist-Realism period in Polish culture. One can identify three stages of the discussion about the composer’s works. The first one is connected with the anti-formalism campaign in Polish music. The scandal connected with the performance of *Symphony no. 1* by Lutosławski in 1949 can be an example of it. According to Lutosławski after the concert the then Vice-Minister of Culture, Włodzimierz Sokorski, might have said that such a composer should be run over by a tram and the performances of the work were banned. In the music criticism the *Symphony* was not condemned but we could find at least two articles on Lutosławski with hard accusation of formalism. In one of them we can even read that his composition is a “cacophony of sounds” which reminds us infamous style from Soviet *Pravda*. The first performances of two new works by Lutosławski, *Little Suite* and *Silesian Triptych* (1951), changed the situation rapidly. The composer was generally praised for deep turn in his style, especially for turn to folk sources. The last phase is connected with the great success of *Concerto for orchestra* (1954). Immediately after première the work was described as the most important composition in Poland for many years.