

Zygmunt Mycielski – Michał Bristiger. Dialogi z Andrzejem Panufnikiem i socrealizmem w tle

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.1

Okres socrealizmu w muzyce polskiej – w związku z narastającą doktryną marksizmu i jej zmiennymi, zależnymi od aktualnych linii partii wytycznymi – postawił twórców przed nowymi dylematami dotyczącymi relacji pomiędzy ich twórczością, partią a państwem. Chociaż w początkowym okresie twórców i państwo łączyła potrzeba wspólnej walki na rzecz odrodzenia życia muzycznego, od ok. 1948 roku (w muzyce od 1949, po sławetnym Zjeździe Kompozytorów i Muzykologów w Łagowie Lubuskim) pojawiła się potrzeba coraz wyraźniejszej odpowiedzi na tworzącą się doktrynę i konstruowane przez partię „role społeczne”, zarazem zaś kwestia przededefiniowania swojej dotychczasowej twórczości, bądź w postaci gloryfikującej nowy system, nowego człowieka, bądź stawiającej na wszechobecne pojęcie folkloru, bądź ucieczkę w ideologizowany przez system historyzm (jeśli nie całkowite zamknięcie)¹.

¹ Na temat socrealizmu w muzyce napisano, zwłaszcza w ostatnich latach, już wiele. Por. najważniejsze wybrane pozycje: W. Malinowski, *O socjalistycznym realizmie w muzyce*, „Twórczość” 1993, nr 1; E. Możejko, *Realizm socjalistyczny*, Kraków 2001; *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Z. Łapiński, W. Tomasik, Kraków 2004; M. Głowiński, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków 2009; Z. Helman, *Roman Palester: twórca i dzieło*, Kraków 1999; B. Boleśławska, *Panufnik*, Kraków 2001; D. Gwizdalanka, *Trzy postawy wobec totalitaryzmu. Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. M. Jabłoński, J. Tatarska,

Przedmiotem niniejszego opracowania jest dialog intelektualny dwóch wybitnych twórców: Zygmunta Mycielskiego i Michała Bristigera w związku z opublikowanym przez ostatniego w „Przeglądzie Kulturalnym” artykułu przeglądowego *Rozważania bez hagiografii nad twórczością Andrzeja Panufnika*, w którym pojawia się też kwestia sławetnego, pozornie socrealistycznego utworu Panufnika z 1951 roku – *Symfonii Pokoju*².

„Zygmunt Mycielski miał bardzo wysoko postawioną poprzeczkę w myśleniu o Polsce – w sensie widzenia kultury polskiej i europejskiej” – powiedział w 2016

Poznań 1996; M. Tomaszewski, *O twórczości zaangażowanej*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, op. cit.; K. Meyer, *Oddziaływanie systemu totalitarnego*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm...*, op. cit.; 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; M. Gołąb, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011; S. Wieczorek, *Na froncie muzyki: socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014; A. Jarzębska, *Spór o piękno muzyki: wprowadzenie do kultury muzycznej XX i XXI wieku*, Toruń 2018; I. Lindstedt, „Piszę tylko muzykę”. Kazimierz Serocki, Kraków 2020; *Granice muzyki – granice wolności. Wokół Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. K. Brzechczyn, R. Ciesielski, Poznań–Warszawa 2021.

² Por. M. Bristiger, *Rozważania bez hagiografii nad twórczością Andrzeja Panufnika*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 10(80), 11–17 III, s. 6.

roku prof. Michał Bristiger Beacie Bolesławskiej-Lewandowskiej o swoim wieloletnim przyjacielu, współpracowniku i korespondencie intelektualnym³. List, który prezentuję powyżej, pisany z Warszawy na początku kwietnia 1954 roku, jest odpowiedzią młodego, 32-letniego muzykologa, ówczesnego studenta czwartego roku muzykologii na Uniwersytecie Warszawskim, na list jego czternaście lat starszego kolegi, znakomitego kompozytora, myśliciela i działacza życia muzycznego⁴. Ów dokument dopełnienia nici intelektualnej, zarazem świadectwo dialogu myślicieli zdeterminowanych dramatycznie epoką, w której działali, został odnaleziony w kolejnej partii papierów po Zygmuncie Mycielskim w jego domu przy ul. Chmielej i przekazany przez bratanicę i spadkobierczynię kompozytora, panią Zofię Mycielską-Golik, do Biblioteki Narodowej, gdzie został włączony do spoczywającego tam od dłuższego czasu archiwum Mycielskiego⁵.

Przedmiotem wspomnianych dwóch listów jest frapujący dialog myślowy wyłaniający się na marginesie opublikowanego przez Michała Bristigera artykułu. Jest to czas dla czołowego kompozytora polskiego tej dekady szczególnie trudny, kiedy to rozdarty jest on między pełnieniem funkcji oficjalnych i koniecznością nieustannej rewizji swojego stylu a potrzebą znalezienia wolności twórczej – czas, który za pięć miesięcy zakończy się dramatyczną decyzją Panufnika o ucieczce na Zachód. Za sobą Panufnik ma próby stworzenia nowego stylu sonorystycznego (*Nokturn*, 1947), także opartego na materiale ludowym (*Kołysanka*, 1947), neofolklorystyczną *Sinfonię rustica*

(1948), nawiązującą nieco nowym konstruktywizmem do okupacyjnych, zrekonstruowanych w 1945 roku *Pięciu pieśni wiejskich* (1940), próby ucieczki od obojętności doktryn w archaizację (*Suita staropolska*, 1950; *Koncert gotycki*, 1951; *Kwintet na instrumenty dęte drewniane*, 1952). W 1951 roku Panufnik kończy utwór, który odcisnie na nim piętno kompozytora zaangażowanego w pełni w nową ideologię, a którego pozorne korzenie myślowe – „od stylu ludowego, poprzez archaizujący aż do muzyki współczesnego człowieka” – znajdujemy w samokrytyce złożonej wobec posądzających go o formalizm ideologów w 1950 roku, kiedy to kompozytor „przyznaje się” do fascynacji socjalistycznie sterowaną ideą pokoju, rzekomo zaczerpniętą z momentu jego udziału jako delegata w Światowym Kongresie Intelektualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu w 1948 roku⁶. Utwór – pisany, co prawda, do nienacechowanego zwrotem w stronę konkretnej postaci, ale wymownego marksistowsko wiersza Jarosława Iwaszkiewicza *Pokój* – skonstruowany został przez Panufnika na zasadzie tryptyku: wojenny lament–dialektyczne allegro sonatowe–archaizujący hymn na cześć pokoju z udziałem chóru chłopięcego, żeńskiego i męskiego (dodatkowo chór pojawia się w pierwszej części dzieła, prezentując wokalizę)⁷. Wyraźnie marksistowski wydźwięk dzieła i laury spadające na kompozytora za sprzykanie nowej epoce kazały mu, już po ucieczce na Zachód, wycofać utwór z katalogu swoich dzieł, a jego materiał wykorzystać jako studium do późniejszego utworu z dojrzałego okresu⁸.

Artykuł Michała Bristigera powstał na marginesie wykonania III części dzieła – *Solenne* – 14 marca 1954 w Hali Mirowskiej, w ówczesnej siedzibie Filharmonii Warszawskiej, w obecności 8 tys. słuchaczy⁹. Stał się on zarazem okazją do zreasumowania pozycji Panufnika w dziesięciolecie polskiej twórczości kompozytorskiej po wyzwoleniu. Zarazem jednak jego metoda – korzystająca z założeń marksizmu, a właściwie jego intelektualnej, ewolucyjnej odmiany – próbuje celnie

³ B. Bolesławska-Lewandowska, *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje. Rozmowy o kompozytorze przeprowadziła Beata Bolesławska-Lewandowska*, słowo wstępne Marek Zagańczyk, Kraków 2018, s. 75.

⁴ Pierwszą część tego dialogu – list Zygmunta Mycielskiego do Michała Bristigera [Warszawa, marzec, 15/16 III 1954] pozostający obecnie w zbiorach Archiwum Michała Bristigera w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej [dalej ZR BN; materiał w trakcie katalogowania], podali Sylwia Wachowska i Aleksander Laskowski w „Zeszytach Literackich” nr 139 (jesień 2017), s. 195–197, został on przedrukowany w „Res Facta Nova” 2017, t. 18(27), s. 31–37, http://www.resfactanova.pl/pliki/archiwum/numer_27/Zygmunt%20Mycielski.pdf (dostęp: 11.04.2022).

⁵ Stanowi on część zasobu nazwanego „Archiwum Zygmunta Mycielskiego – cz. II” [dalej AZM ZR BN – cz. II]. Por. *Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego*, oprac. Michał Klubiński, Warszawa 2017. Por. *Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego – część II*, oprac. M. Klubiński, Warszawa 2022.

⁶ Por. A. Panufnik, „*Symfonia Pokoju*”, „Muzyka” 1950, nr 3/4, s. 49–50.

⁷ Por. B. Bolesławska, op. cit., s. 152.

⁸ Por. przyp. 31.

⁹ Całość zostanie prawykonana 25 maja 1951 roku w ramach I Festiwalu Muzyki Polskiej, w lipcu tegoż roku Panufnik zostanie nagrodzony za utwór Nagrodą Państwową II stopnia.

utrafić w uwikłanie, jakiemu poddano pryncypia estetyczne muzyki Panufnika oscylujące między tym, co konstruktywistyczne, a tym, co zawłaszczone w retoryce epoki. Bristiger czyni ową rewizję niezwykle inteligentnie i celnie.

To, co rezonowało w Zygmuncie Mycielskim, przyjacielu i wielkim apologetcie twórczości Panufnika, to, co kazało zwrócić się listownie do Michała Bristigera, ten wyłożył już na początku wspomnianego artykułu. Chociaż muzykolog pozostaje w tym tekście pod wpływem idei radzieckiego badacza, Jurija Kiełdysza, a jak potem dowiedzimy, także wspomnianych w liście do Mycielskiego pism Jana Kotta¹⁰, Bristiger, używając popularnej w epoce retoryki i dowodzenia dialektycznego, wykazuje osobną wartość awangardowego startu Panufnika, jego przymusową banicję z moderny, wreszcie mimowolne uwikłanie w nową epokę. Muzykolog mianuje w tym tekście Panufnika na kompozytora dziesięciolecia, ze względu na jego nowatorski stosunek do folkloru. Przypominając najpierw *Pięć pieśni wiejskich*, w których proste melodie ludowe chóru żeńskiego lub chłopięcego podawane unisono, wpisane są w misterną tkaninę kontrpunktów instrumentów dętych, następnie opartą na

folklorze kurpiowskim *Sinfonię rustica*, Bristiger wskazuje na cechy odróżniające muzykę Panufnika od twórczości kolegów, gdzie zachodziły, jak to nazywa, „formalistyczne” próby operowania melodyką folklorystyczną poprzez wcielanie jej do własnej melodyki. *Pieśni wiejskie* Panufnika, zdaniem Bristigera, tymczasem „wyrażają artystyczny stosunek Panufnika do folkloru w formie jasnej, lecz tak bardzo oryginalnej, że aż trudnej do ujęcia teoretycznego. Pozornie są one proste: melodie [...] tworzą powierzchnię utworu, pod którą płynie głęboki strumień harmonicznego partii instrumentalnej powierzonej fletom i klarnetom. Głosy wysokie i jasne prowadzą niezmienną melodie ludowe, natomiast instrumenty brzmią zupełnie na nowo, tak jak ich nikt jeszcze w naszej muzyce nie używał”¹¹. Nie można nie ukryć, że teza ta pobudza myśl Mycielskiego w pierwszym liście, który o *Pięciu pieśniach wiejskich*, przy okazji ich wykonania w czerwcu 1946 roku na dziedzińcu dawnego gmachu Biblioteki Jagiellońskiej – Collegium Maius w Krakowie¹² pisał w recenzji dla „Ruchu Muzycznego”: „[...] pieśni te są arcydziełem traktowania tekstu ludowego, z jakim się nie spotkałem od czasu, gdy czytałem po raz pierwszy *Zórazie* w ołówkowym jeszcze szkicu *Pieśni kurpiowskich* Szymanowskiego. I zaraz dodam, że Panufnik jest czymś zupełnie nowym”¹³. Bristiger przywołuje tu obecne w innym tekście swojego starszego kolegi – szczegółowym omówieniu wydania *Pięciu pieśni wiejskich* przez PWM w 1946 roku – zdanie o „cudownym podsłuchu wsi i wszystkiego co od multanki greckich faunów i pasterzy aż po nasze fujarki i wierzby wyrażone było w sztuce”¹⁴. Mycielski, czytając artykuł Bristigera i gratulując mu tegoż, odnajduje głębokie pokrewieństwo swoich ideałów estetycznych z młodym muzykologiem: „Panufnik jest z pewnością z temperamentu kolorystą muzycznym. To znaczy, inwencja jego pobudzona jest w dużym procencie barwą instrumentu (czy instrumentu kombinacją etc.)”¹⁵. Owa teza, rozwijana przez Zygmunta Mycielskiego przez całe życie w licznych

¹⁰ Nie ulega wątpliwości, że Jan Kott przez niemal całe ówczesne środowisko literackie traktowany był jako socjalistyczny indoktryner. Badacz socrealizmu, Grzegorz Wołowicz, nazywa jego poglądy wręcz „symplifikatorskim radykalizmem”, por. idem, „*Kuźnica*” [hasło], [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, op. cit., s. 116. W przypadku jednak odwołania do Kotta Michała Bristigera interesowały zapewne nie jego główne, uproszczone tezy, ale dokonana przez niego parafraza koncepcji realizmu krytycznego w literaturze wielkiego filozofa marksistowskiego Györgya Lukácsa. W myśl tej koncepcji, odwołującej się do wielkich powieści XIX wieku – Balzaka, Zoli, Stendhala – utwór literacki był udany, gdy ukazywał zależność charakteru i losów bohatera od wielkich procesów historycznych oraz gdy kształtował te charaktery i losy w sposób charakterystyczny dla przemian klasy społecznej. Ważne było wprowadzenie do utworu tzw. typowości w sylwetkach bohaterów. Codzienna rzeczywistość zostaje tu rozszerzona o wielkie namiętności bohaterów literackich, obdarzonych konsekwencją w postępowaniu, świadomością własnego losu. Pokazani są oni na tle sytuacji tzw. typowych i przerysowanych, czyli przeczących prawdopodobieństwu, ale potwierdzających istotę ich bytowania, por. D. Tubielewicz-Mattsson, *Typowość*, [w:] *Słownik realizmu socjalistycznego...*, op. cit., s. 377. Jak dowodzi badaczka, już dla Marksa typowość była wyznacznikiem realizmu: „Realizm, moim zdaniem, zakłada oprócz prawdy szczegółów prawdę w odtwarzaniu typowych charakterów w typowych okolicznościach”, cyt. za: H. Markiewicz, *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice*, wyd. drugie popr. i uzupełn., Wrocław 1953, s. 58, por. ibidem. Z tej perspektywy Bristiger odnosił swoje tezy do twórczości Andrzeja Panufnika i jego *Symfonii Pokoju*.

¹¹ M. Bristiger, *Rozważania bez hagiografii...*, op. cit.

¹² Dyrygował wtedy, tak jak prawykonaniem rekonstrukcji dzieł wień miesięcy wcześniej, Stanisław Skrowaczewski.

¹³ Z. Mycielski, *Święto muzyki polskiej (23–29 czerwca 1946)*, [w:] idem, *Ucieczki z pięciolinii...*, op. cit., s. 145.

¹⁴ Idem, *Pięć pieśni ludowych Panufnika*, [w:] idem, *Ucieczki z pięciolinii...*, op. cit., s. 456.

¹⁵ Idem, *List do M. Bristigera...*, op. cit., s. 36.

pismach jako element własnego światopoglądu estetycznego, wydaje się odkrywca o tyle, o ile odniesiemy ją nie tylko do sonorystycznych *Nokturnu* czy *Koły-sanki* Panufnika, ale także ideałów samego Mycielskiego. Obaj twórcy poszukiwali czystego potencjału barwy z powodu, jak Mycielski to określał, „tchórzostwa przed impresjonizmem”¹⁶, w nawiązaniu za to do fascynujących obu postaci, takich jak Strawiński, Bartók czy Webern¹⁷, którzy inspirowali także język kompozytorski wczesnej i dojrzałej twórczości samego Mycielskiego. Mycielski jednocześnie odnajduje w tym utworze Panufnika inspirację estetyką Strawińskiego, o którego dziele w innym miejscu wielokrotnie napisze, że tworzy „ubogie melodie”. W *Pięciu pieśniach wiejskich* odnajduje powiązanie barwy z wyrazem tekstu, co opiera się na doskonale dobranej rytmice i wysokości dźwięku w prowadzonej linii:

Cała ta historia z barwą jest więc może i szczegółem, ale ważnym, gdy chodzi o jego [Panufnika – przyp. M.K.] muzykę. Inwencja tym pobudzana – posługująca się danym tematem muzycznym (ludowym czy starym) – koloruje ten temat, oprawia go w niezwykle ścisłą formę. Natomiast mniej jest własnej inwencji melodyjnej [...]. Zresztą Wagnerowi zarzucano też ubóstwo melodyjne¹⁸.

We wspomnianym omówieniu partytury Panufnika czytamy znowu:

Pisząc te pieśni, wziął Panufnik zapewne pod uwagę i tekst ich, gdy przeznaczył je w pierwszym rzędzie na chłopięcy głos solowy. Idealna, bezosobista, czysta i bezwzruszeniowa jego barwa, czasami nieco ostra w *forte*, nadaje się przede wszystkim, właśnie przez swą „szklaną białość” do interpretacji i muzyki, i tekstu. Wymaga prawie mechanicznej bezmyślności, tak bardzo wyraz tych tekstów leży w samej linii muzycznej, w jej rytmie i interwałach¹⁹.

A stąd już krok do wyprowadzenia tezy obecnej w wielu pismach Mycielskiego (można ją przypisać także Panufnikowi), że większe znaczenie i wagę

strukturalną mają dla niego utwory, które eksponują organizację swojego przebiegu według wysokości dźwięku i rytmu niż według eksponowania barw i dynamiki, co związane jest z polemiką przeciwko czynnikiowi kolorystycznemu, szczególnie w okresie sonoryzmu polskiej szkoły kompozytorskiej, któremu Mycielski tak namiętnie się sprzeciwiał²⁰.

Analizując Bristigerowski tekst, jak wspomnieliśmy, wchodzimy także w inny wymiar: przestrzeń myśli twórców i intelektualistów pokolenia powojennego, którzy powoli uwalniali się z „ukąszenia heglowskiego”, za pomocą specyficznej retoryki epoki odślaniając to, co w kulturze fundamentalne. Niejako trawestując samokrytykę Panufnika, jaką złożył na temat *Symfonii Pokoju* w „Muzyce” 1950, nr 3/4, gdzie kompozytor przyznaje się do odrzucenia fałszywego stylu na rzecz akcesu w nową epokę²¹, Bristiger przewrotnie bierze na warsztat Panufnikowską „ewolucję”. Jednocześnie korzysta tu z metod ewidentnie marksistowskich, u których podstaw jawi się poczucie, że celem muzyki jest wstrząs ideowy – środkiem do tego jednak ma być w całej okazałości piękno. Tezy te wyraziście służą skryształizowaniu refleksji na temat unikatowości języka Panufnika i zwróceniu uwagi na jego zawłaszczenie przez system.

Bristiger podąża od refleksji u Panufnika na temat tego, co nowatorskie na sposób sonorystyczny i folklorystyczny (uważając *Sinfonię rustica* Panufnika za jeszcze donioślejszą ze względu na próbę uniwersalizacji folkloru w sposób ogólnonarodowy, ukazanie owego „uogólnionego pejzażu wsi polskiej”, który jawi mu się jako podniesienie tego, co lokalne, do rangi narodowego²²), poprzez archaizację (*Suita staropolska*, *Koncert gotycki*, *Kwintet na instrumenty dęte drewniane*), gdzie dostrzega wywołanie przez kompozytora „utraconej wizji polskiego Renesansu”, dalekiej od ilustracyjności pierwowzoru (tu muzyki do filmu o Wicie Stwoszu wykorzystanej następnie w *Koncertach gotyckim*) oraz przekroczenie prawa

²⁰ Tezę tę skonstruował m.in. Marcin Krajewski, analizując ją w stosunku do strategii kompozytorskich Mycielskiego, por. idem, *Idea „mowy muzycznej” w twórczości Zygmunta Mycielskiego*, [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. B. Bolesławska-Lewandowska, B. Mielcarek-Krzyżanowska, G. Oliwa, Rzeszów 2019, s. 101.

²¹ A. Panufnik, op. cit.

²² M. Bristiger, *Rozważania bez hagiografii...*, op. cit.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ważny oczywiście bardziej dla samego Panufnika niż dla Mycielskiego.

¹⁸ Z. Mycielski, *List do M. Bristigera...*, op. cit., s. 37.

¹⁹ Idem, *Pięć pieśni ludowych Panufnika*, [w:] *Ucieczki z pięciolnii...*, op. cit., s. 456.

percepcji przez współczesny słuch²³. Panufnik według niego przyczynia się tu do „ogarnięcia [przez współczesnego kompozytora – przyp. M.K.] słuchem muzyki tradycyjnej”, a więc jego twórczość staje się „ważnym czynnikiem kultury muzycznej dziesięciolecia”²⁴. Trudno w tym komentarzu nie dostrzec zbieżnych elementów z ideałami Mycielskiego odziedziczonymi po międzywojniu. Ale Bristiger dostrzega, że odczytanie elementów historycznych przez Panufnika nie tworzy tak konstrukcjonistycznej techniki, jak w przypadku utworów folklorystycznych, toteż często trafnie rozpoznaje ucieczkę w kostium historyczny od powinności oficjalnych – nazywa owe procesy „ocieraniem się czasem o mur historii”, w odwołaniu od współczesnych treści²⁵. Nie może przecież mówić prawdy. Píše więc o „ocieraniu się czasem o mur historii”. Pamiętamy, że artykuł Bristigera jest utrzymany w retoryce Jurija Kiełdysza, radzieckiego muzykologa, jednego z autorów rewizji marksizmu, traktującego tradycję, w tym folklor, jako „nadbudowę” służącą ugruntowaniu zmiany stosunku do bazy, czyli relacji ekonomicznych²⁶. Z konfliktu więc między przeszłością a aktualnością Bristiger wyprowadza Kiełdyszowskie pojęcie folkloru jako najbardziej palącej potrzeby współczesności, w przeciwieństwie jednak do zapośredniczonych w socrealizmie uproszczeń, ów folklor jest tu, zgodnie z ideami Kotta, emanacją wspólnoty i językiem służącym przezwyciężeniu antynomii między jednostką a historią. To daje jednak młodemu muzykologowi asumpt do upomnienia się o zakazany przez władze „formalistyczny aspekt” sonorystycznej, folklorystycznej *Kołysanki* (1947). Ta metafora, jakby zapowiadająca dalsze pisma muzykologa, brzmi dobitnie i wręcz oskarżająco: „W imię jakiej estetyki wykreśla się z programu Fil-

harmonii *Kołysankę* A. Panufnika, wyłącza się ją raz na zawsze z radia – tak, że utworu tego nikt już niemal u nas nie zna i nic o nim nawet powiedzieć nie potrafi – tego już doprawdy nie wiadomo. Orfeuszowi zabroniono wprawdzie obejrzeć się wstecz, lecz w naszych czasach należałoby tę mitologię i swoisty realizm uprawiany przez CZOFIM i Polskie Radio albo uzasadnić, albo odrzucić”²⁷.

W ostatniej części artykułu Bristiger, podążając za retoryką Kiełdyszowską, porusza problem *Symfonii Pokoju*, pozornie uznając ją za „dzieło o wielkim znaczeniu ideowym”, ale zarazem od razu stwierdzając, że to nie polityczny temat decyduje o wartości tego utworu, bowiem według Platońskiego *Państwa* muzyka jest „politycznie podejrzana”²⁸. Odnajduje za to w utworze fałszywą nieprzystawalność pojęć i realizacji do siebie („nie umiemy skojarzyć błagalnego nastroju i spazmatycznej konfliktowości z tematyką walki o pokój”²⁹). Co prawda i tu znajdujemy właściwe dla epoki zakorzenienie: w tym przypadku w pismach Jana Kotta, („tamto pokolenie [w którym Panufnik pisał swoją okupacyjną *Uwerturę tragiczną* – przyp. M.K.] wpatrzone było w jakobinizm, to pokolenie «rozumiało Tacyta i Conrada», aktualne – rozpoznaje historię, w imię hasła «aby walczyć – to żyć»”³⁰), co przejawia się w muzyce ideą walki o pokój, a Bristigerowska analiza *Symfonii Pokoju* jako dzieła nie-

²⁷ M. Bristiger, *Rozważania bez hagiografii...*, op. cit. Centralny Zarząd Oper, Filharmonii i Instytucji Muzycznych oraz Polskie Radio w ówczesnej epoce często decydowały o ideologicznym sensie prawykonywania i zaistnienia publicznego danego utworu.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Jest to nawiązanie do tomu szkiców Jana Kotta z 1946 roku *Mitologia i realizm. Tacyt, Stendhal, Gide, Nadrealiści, Conrad, Malraux* (Warszawa 1946), gdzie Tacyt miał być figurą realizmu w rozpoznaniu historii, a Conrad fatalizmu w podejściu do niej. Teza Kotta z tej książki brzmi bardzo socrealistycznie: „Nie człowiek jest miarą historii, ale historia jest miarą człowieka. Historia jest miarą, jaką sądzimy życie jednostek, życie klas społecznych i życie narodów, ale historię tworzy człowiek”, por. J. Chałasiński, [rec. tomu *Mitologia i realizm*], „Myśl Współczesna” 1946, nr 2, przedruk, [w:] W. Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Poznań 2018, s. 211. Wzmiankowane tu rozróżnienie stało się podstawą jednego z najbardziej doniosłych sporów w literaturze polskiej w okresie 1945–1960. Przeciw nazwaniu postawy Conrada „laickim tragizmem” protestowała Maria Dąbrowska, która reasumowała w swoich pismach romantyczną postawę żołnierzy AK, poddawanych po wojnie brutalnym represjom (była to w jej opinii romantyczna postawa wierności sobie w obliczu historii, na której przebieg jednostka nie mogła wpłynąć), por. eadem, *Szkice o Conradzie*, Warszawa 1959. Por. także S. Burkot, *Literatura polska po 1939 roku*, Warszawa 2006, s. 60.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Jak píše Michał Bristiger w odpowiedzi na list Mycielskiego (powyżej) ta interpretacja została wkrótce odwołana, co naraziło autora na kłopoty. Owa interpretacja jednak nasuwa skojarzenia z interpretacją Lissy też Józefa Stalina o marksizmie w językoznawstwie, przełożoną na tezy o języku muzycznym i historii muzyki. Por. eadem, *Niektóre zagadnienia estetyki muzycznej w świetle artykułów Józefa Stalina o marksizmie w językoznawstwie*, [w:] eadem, *Podstawy estetyki muzycznej*, cz. 1, Warszawa 1953, s. 167, 176–177, 179. Teorię tę omawia szczegółowo Sławomir Wiczorek, por. idem, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955...*, op. cit.

przystającego do epoki, tak jak Mahler, Szostakowicz, Skriabin i późne kwartety Beethovena nie mieściły się w swoich czasach, wydaje się nie do końca przekonująca i podtrzymująca owo panujące w pismach Kotta przekonanie o jednostce, która sądzi historię i z niej się wyłamuje. Ważny jest także nieco inny aspekt całego zagadnienia: Bristiger upomina się o nieobecność w dziele gestu Beethovenowskiego, tak jak było to w okupacyjnej *Uwerturze tragicznej*, z czterodźwiękowym motywem nawiązującym do *Piątej Symfonii* (chór w *Symfonii Pokoju* nie jest wystarczającym nawiązaniem do *Ody do radości z Dziewiątej*), najważniejsze jednak, że stwierdza w sztucznej archaizacji w utworze³¹ nieobecność pierwiastka charakterystycznego dla współczesnej epoki: intonacji. Owo pojęcie wyprowadzone przez Borysa Asafiewa – radzieckiego muzykologa i kompozytora, na którego powoływał się również Jurij Kiældysz – celnie zdefiniował Enrico Fubini:

W centrum estetyki muzycznej ZSRR znajdowało się dość trudne do przełożenia na terminologię zachodnią pojęcie „intonacji”, które sformułował w latach trzydziestych Borys W. Asafiew. Określał on intonację jako rzeczywisty, muzyczny wyraz szczególnych właściwości grupy etnicznej, narodu, wreszcie – pojedynczego człowieka. Asafiew zasugerował ścisły związek swego pojęcia z teorią odbicia sformułowaną przez Lenina: „intonacja” jest w dziele muzycznym elementem pośredniczącym między jednostką a społeczeństwem bądź między wyrazem jako czynnikiem osobistym, indywidualnym a rzeczywistością społeczną. Przekładając to na bardziej znane kategorie, można by powiedzieć, iż „intonacja” przypomina tę jakość estetyczną, którą idealistyczni filozofowie kojarzyli z „inspiracją”, „ekspresją”, „intuicją”, „świadomością” i innymi zbliżonymi pojęciami, które – choć usunięte z estetyki marksistowskiej – pozostawiły wyraźną lukę, którą miała wypeł-

nić terminologia alternatywna. Pojęcie „intonacji” pozostaje jednak niejasne i trudne do przełożenia na zrozumiały język filozoficzny³².

Pojęcie to zyskało jednak powszechną akceptację w nowych sporach, a nawet centralny wymiar – uznano je za formę pośredniczenia między rzeczywistością a świadomością społeczną jednostki lub grupy, co miało rozwiązać trwający w estetyce socrealistycznej spór o doktrynę marksistowską: w jaki sposób pogodzić nawiązanie do nowoczesnych technik wytworzonych przez świadomość społeczeństwa kapitalistycznego ze starymi formami, które wytworzyło to samo społeczeństwo burżuazyjne. Wkrótce jednak, jak pisze Enrico Fubini, ta sama teoria miała służyć ocenie przydatności wszelkich zjawisk awangardowych, ale za sprawą napięcia pomiędzy ciążeniem form klasycznych a awangardowością nowych technik zaczęto utożsamiać ekspresję z nowymi technikami dźwiękowymi, a w procesie ewolucji marksizmu zaczęły pojawiać się pęknięcia akcentujące bądź „pozytywną” (czyli autonomiczną) treść nowych form i technik, nawet awangardowych (co miało być zgodne ze stanowiskami Adorna i Ernsta Blocha), inni, bardziej tradycyjni, podkreślali znaczenie komunikatywne, wymiar społeczny muzyki i rezultaty intersubiektywne. Próbując określić niezależny wymiar materiału muzycznego, stosowali metody i techniki badawcze zaczerpnięte z semiotyki, socjologii i psychologii muzyki³³. Wydaje się, że niezależnie od ślepego zaufania doktryn marksistowskich Bristiger wyprowadza to istotne pojęcie dla podkreślenia indywidualnej inspiracji w drodze do kształtowania takiego oblicza ducha czasów, które tworzyłoby *sensus communis*, owego nieustannego napięcia pomiędzy dziedziczeniem tragizmu historii a poczuciem wspólnoty narodowej. Ważna jest tu zatem wolność twórcza, tak jak wolni byli bliscy Bristigerowi włoscy awangardysty. Tymczasem twórczość Panufnika opatrzona jest niepokojącymi cytataми ze strony Bristigera. Autor zadaje sobie istotne pytanie o ówczesną sytuację Panufnika: wskazanie na piętnujące go wtedy sprzeczne określenia krytyki i ideologów: „impresjonizm”, „postimpresjonizm”,

³¹ Po latach, co prawda, dzieło to będzie oceniane nieco inaczej: jako studium do innych, późniejszych utworów kompozytora (*Sinfonia elegiaca*, utworu na cześć pokoju w dojrzałym rozdziale dzieła kompozytora), por. B. Bolesławska, op. cit., s. 153. Jakub Ekier znowu w swoim świetnym eseju na temat stygmatyzacji postawy Panufnika – jeszcze po wielu latach – postrzega w *Symfonii Pokoju* świadome zabiegi kompozytora w tym utworze (odromantycznienie patosu finału archaizacją na średniowieczny hymn i zrównoważenie wymowy tekstu żałobną wokalizą I części) jako pozytywne. Ekier wspomina także o wypowiedzi Panufnika na temat współistnienia persyflażu jego utworów „socrealistycznych” z wewnętrzną strukturą, przeniesioną w późniejsze utwory, por. idem, *Druga pokuta Sir Andrzeja*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 7, s. 26.

³² E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 424.

³³ Ibidem, s. 428.

„atonalizm”, „formalizm”, „estetyzm”, „antyestetyzm”³⁴, wreszcie zadanie tego najważniejszego, bodajże pro-rzeczowego dla późniejszej, już emigracyjnej, twórczości Panufnika pytania: „Mielibyśmy się z nią minąć, pozostawiając następnemu pokoleniu cierpką radość spóźnionego odkrycia?”³⁵.

Zaskakujący wydaje się jednak w tym kontekście dopisek Mycielskiego do listu Bristigera – z 14/15 III 1954 roku³⁶, w którym Mycielski, obecny na tym samym koncercie – dzień wcześniej w Hali Mirowskiej – odwołuje swoje poprzednio skreślone do muzykologa tezy na temat muzyki Panufnika: „Wszystko, co Panu pisałem w liście o Panufniku, to bzdury – to o n m a r a c j ę. Słyszałem dziś w Hali Mirowskiej III część *Symfonii Pokoju* – właśnie tam – chyba 8000 ludzi, jest wspaniała. Może właśnie dlatego, że te moje teoryjki przewracał do góry nogami (teoryjki o kolorach itd. – duperele). Co za styl, czystość, wykonanie zamiaru!”³⁷. Warto mimo wszystko z tej perspektywy, analizując myśli Zygmunta Mycielskiego w *Dzienniku 1950–1959* objąć refleksją potrzeby ówczesnych wybitnych twórców znalezienia języka naturalnego, który oddawałby cechę immanentną dla polskiej tradycji narodowej – równie uniwersalistycznej, co lokalnej – stylu danego słuchaczowi jako znak bezpośredni. W przypadku Andrzeja Panufnika zastanówmy się, czy mimo charakterystycznej dla jego sytuacji opresji – nad rzeczą rozpoznawaną także w głębszej warstwie ówczesnych pism i aktywności Mycielskiego – nie chodzi tu w późniejszych utworach o ustanowienie takiego oblicza stylu, które pozostanie symbolem łączności pomiędzy spóźnionym polskim romantyzmem a ide-

owym republikanizmem, dylematu nierozwiązanego i niezwykle dramatycznego dla polskiego inteligenta w okresie socrealizmu.

Możemy zastanowić się, na ile pewne pierwociny dojrzałego stylu Andrzeja Panufnika, wpisane w sztuczny i nieprzystający do głębokiej natury twórczej gorset ideologiczny, w rzeczywistości definiują to, co przebiega w płynnej psychice twórcy jako przyszła immanencja, odrodzona później, co prawda nie bez bolesnego dysonansu, w skórze emigranta – odpowiedzi na potrzebę dialektyki, patriotyzmu i kontemplacji, ów żelazny i jasny plan (wyrażany po latach przez fundamentalną komórkę jako jądra dojrzałej twórczości), postawa z całym przekonaniem oparta na doświadczeniach sztuki klasycznej, z jej wizją wyidealizowanej przeszłości i kontemplacyjnego folkloru, wolna jednak od ideologicznych zapętleń progresu i adekwatności muzyki do społeczno-politycznych treści.

O ile, zgodnie z rozpoznaniem Bristigerowskim w duchu Kotta i Asafiewa, istnieje w *Symfonii Pokoju* rozdźwięk pomiędzy historycznym obliczem (stylizacje na rycerski chorał w ostatniej części) a brakiem udziału dzieła we współczesności (przypomnijmy, historia ma przydawać oceny działalności człowieka, ale to człowiek sądzi historię; najlepszym rozwiązaniem tego dylematu dla Bristigera miała być *Uwertura bohatera* Panufnika z 1942 roku, swoją abstrakcyjnością mocno komentująca rzeczywistość ideową czasów wojny³⁸), mimo wszystko zastanawiamy się nad podświadomym ciężeniem takiej postawy w pierwszych utworach Panufnika na emigracji, jak *Sinfonia sacra*, z jej wyidealizowaną wizją przeszłości. Oczywiście ratunkiem od takiej perspektywy jest klarowność planu – wolna od uwikłania w dialektykę marksistowską, jak również od adornowskiego dramatu, jaki niesie ze sobą postęp w muzyce idea symetrii i statyczności (już w *Autumn Music* z 1962 roku zrealizuje się to w planie harmonicznym i formalnym). Także folklor znajduje w tej wizji miejsce fundamentalne, choć trochę zrażamy się początkowo jego retrowersywnością. Tak więc opresja dla kompozytora, może bardziej niż dla muzykologa, tworzy odpowiedź jeszcze bardziej immanentną, wyklarowuje to, co głęboko zakorzenione w twórczości.

³⁴ M. Bristiger, *Rozważania bez hagiografii...*, op. cit.

³⁵ Ibidem.

³⁶ Z. Mycielski, *List do M. Bristigera...*, op. cit., s. 37.

³⁷ Ibidem, s. 197. W liście do Panufnika Mycielski reprezentuje podobny sąd: „Przepraszam cię za wszystkie kretyńskie morały muzyczne, którymi poważałem się obsypywać Cię od pewnego czasu, że niby *Kolysanka*, *Tragiczna*, *5 Pieśni*, to tak a potem nie – itd. – To wszystko idiotyzmy moje. Słyszałem 9 marca *Symfonię Pokoju* w Hali Mirowskiej, w tej kupie, tłumie ludzi – i to jest wspaniale, Czysty styl, decyzja, wykonanie: gruby kawałek, w sensie beethovenowskim. To ja gadałem idiotyzmy, a ty jesteś facet. Bristiger ma rację w «Przeglądzie». A ja się pomyliłem, bo mi wyszedłeś nie całkiem taki, jakiego ja sobie wyobrażałem w 1946 i 1947. Ale to ty dałeś radę życiu, a nie ono tobie. Inna rzecz, że po artykule Bristigera krew zaleje kilku bubków. – Ale bym go za ten artykuł uściskał. – To ty masz rację, a nie „les gouvniajes”», por. *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik: Korespondencja*, cz. 1: *Lata 1949–1969*, oprac., wstęp i komentarze B. Bolesława-Lewandowska, Warszawa 2016, s. 9.

³⁸ Ibidem.

Sam Mycielski w tym czasie po stylizowanej na jedną z chóralnych *Pieśni kurpiowskich* Szymanowskiego – *Brzezina*, pieśni na sopran i fortepian (1951) – pracował nad ukończoną cztery lata później kantatą *Nowy lirnik mazowiecki* do cyklu wierszy Pawła Hertza, która kończy się odwołaniem do *Ody do radości* Schillera z Beethovenowskiej *IX Symfonii*, inwokacją o „pieśni wiejskiej, która przemawia wolnym głosem świata”. Utwór stał się dowodem na niewygasły etos organistyczno-socjalistyczny u Zygmunta Mycielskiego i Pawła Hertza, mający zarazem podłoże romantyczne³⁹. Etos wyrażający się najmocniej w zapisach

³⁹ Zygmunt Mycielski umuzycznił w tym utworze cykl wierszy Pawła Hertza z 1951 roku, z którym łączyły go rewizjonistyczne poglądy zarówno na socjalizm, wyrażające tyleż przekonanie o ciągłości kultury polskiej i jej opartym na polskim folklorze organicyzmie (przez nawiązanie do XIX-wiecznych obrazów zaczerpniętych z Teofila Lenartowicza), jak i na romantyczny (w przypadku Mycielskiego romantyczno-republikański) aspekt buntu, szczególnie gorzko realizujący się w okresie 1949–1956. Zarówno tekst ostatniej z pieśni *Nowego lirnika mazowieckiego*, jak i zrealizowany przez obu twórców pomysł umuzyczenia tekstu nawiązują do *Ody do radości* Schillera z finału *IX Symfonii* Beethovena. Ów rewolucyjny zapal w przypadku obu twórców podszyty jest jednak gorzkim odcieniem, wyrażającym się w finale, który uświadamiały sobie jeszcze bardziej, czytając obie alternatywne wersje zakończenia utworu: „Pieśni wiejska, przemawiasz wolnym głosem świata, / Pierzcha krzywdą, gdy ludom wieścisz los, skrzydłata / cōro bogów, radości, twój blask przesąd zaćmi, / gdzie przeleciśz – granica jak sznur się rozplata / zanim go związać zdola drżąca ręka kata / na szyi tych, co mówią: ludzie będą braćmi!” (AZM ZR BN, sygn. V 14197, k. 66–71), i wcześniejszą wersję, pozostawioną w maszynopisie roboczym tekstów Pawła Hertza do utworu, z uwagami Mycielskiego (por. autograf partytury utworu, AZM ZR BN, sygn. V 14196): „[...] gdy przed kaźnią ktoś wstrzyma drżącą rękę kata, / wzniesie dłoń i zawoła, że ludzie są braćmi!”. W liście do Pawła Hertza relacjonującym początek wspólnej pracy nad kantatą (Warszawa, 29 V 1952) Mycielski pisał o wymowie całego utworu: „Już znać zaczynam Twój tekst. On się br. db. rozwija – i tam jest w moim cała historia, którą muzyka może «uwypuklić». Od liryki, przez przesłanie, grozę i groźbę do tej pieśni, skrzydlatej cōry bogów i że będą braćmi może, to znaczy, cały gwóźdź na końcu, który tak dobrze rozumiemy i czujemy (A co się urzeczywistni, albo nie, ale pragnąć można, i zbierać się, żeby nadzieja nie była wątła, ale silna. Ostatecznie, tyle ludziska mają, co – czasami – taki okrzyk nadziei! Poza tym, nie wygląda na to!)”, por. *List Z. Mycielskiego do P. Hertza*, [Warszawa], 29 V 1952, [w:] *Listy Zygmunta Mycielskiego i Pawła Hertza z lat 1948–1952* (cz. 2), oprac. M. Klubiński, „Ruch Muzyczny” 2019, nr 12, s. 90–91 i komentarz do nich autora opracowania, s. 88. Co prawda można zauważyć posługiwanie się przez Z. Mycielskiego w tym czasie popularnym ideologicznie motywem Beethovena jako rewolucjonisty, ale w pierwotnej wersji artykułu o kompozytorze, pt. *Beethoven w Polsce*, zamienionej z powodu ingerencji cenzury (por. maszynopis tekstu z marksistowskimi wskazówkami poprawek przez cenzurę i uwagą Z. Mycielskiego „Dowód, co wyprawiają z artykułem!”, AZM – BN, cz. II, sygn. III 15103, k. 165, na tekst pt. *Beethoven dla wszystkich* („Życie i Kultura”, dod. tyg. „Głosu Szczecińskiego” 1952, nr 14, s. 5) rozwijana jest teza o analogii Beethovena do twórczości Mickiewicza,

pierwszych trzech roczników (1950–1951, 1955⁴⁰) genialnego *Dziennika 1950–1959* Mycielskiego, zrodzonego w różnych stanach ducha: tyleż z porzuconej chęci bezwzględного rozliczenia doktryny marksizmu w świadomości epoki terroru i zniewolenia – jeszcze przed Kołakowskim⁴¹ – ile z potrzeby wpisania siebie w tradycję europejską dzieła sztuki, z cnotą powściągliwości i dzieła niemego wobec historii (po doświadczeniach wojennych)⁴², znalezienia historyzoficznego uzasadnienia jej miejsca wobec procesu degeneracji Europy⁴³, notowania procesu powolnego pętania kultury, z wypowiedzeniem partii ponownego kandydowania na stanowisko Prezesa ZKP (1950)⁴⁴ i wreszcie odnajdywania w procesie historii momentu apokalipsy. Etos, który w takim samym stopniu tworzy nową wiarę, co od niej ucieka.

w aspekcie nie tylko służby ludzkości, ale także związku z przyrodą, więc aspekt prometejski zastępowany jest organicyzmem.

⁴⁰ Na końcu rocznika 1951 pojawia się znamieny zapis: „Od 21 października 1951 do 25 marca 1955 nie pisałem dziennika, przestałem w tym czasie wierzyć, że można jeszcze coś pisać. W tym czasie czułem, jak słowo może być z powrotem wypchane do gardła”, por. Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959...*, op. cit., s. 51.

⁴¹ Ibidem, s. 13–14.

⁴² Tu wyłaniają się idee zbieżne z poglądami Györgya Lukácsa. Marek Siemek podkreśla głęboką więź filozofa z klasyczną tradycją europejską, z łańcuchem kluczowych wartości moralnych i intelektualnych, poszukującego pod powierzchnią gołej faktyczności obiektywnych, substancjalnych struktur rozumności i sensu. Marksizm miał być dla filozofa ucieczką od przytłaczającej relatywizacji i wyczerpania się wraz z I wojną światową paradygmatu mieszczaństwa, zarazem jedynym nurtem kontynuującym jego wartości, z ideałami humanizmu, racjonalizmu i uniwersalizmu kultury, odpowiedzialności za teraźniejsze i przyszłe losy człowieka. Siemek, uświadamiając zafascynowanie Lukácsa ideami młodego Hegla, mówi o jego głębokim sprzeciwie wobec wulgarного materializmu myśli marksistowskiej okresu II Międzynarodówki, jak również jego wariantu w okresie stalinizmu. Jednocześnie stojąc po stronie upartego realizmu, Lukács w opinii Siemka przeciwstawia się odziedziczonej przez Europę po II wojnie światowej zgubnej wizji romantyzmu i irracjonalizmu (szczególnie w wydaniu niemieckim) – owej „destrukcji rozumu”. Nawet w polemice Lukácsa z awangardą – Musilem i Proustem, Kafką i Joycem, Siemek dostrzega wizję kultury „epopeicznej”, opartej zarówno na bogactwie imaginacji, jak i obrazu esencjonalności życia w jego przedmiotowej pełni. Siemek jednak dostrzega pewne paradoksy owej heglowsko-marksistowskiej interpretacji historii. Konkluduje swój esej słowami: „Może pozostał tu w tyle za historią. Ale możliwe też, że to historia nie dorosła do jego projektu”. M. Siemek, *Marksista György Lukács*, [w:] idem, *W kręgu filozofów* (Dziela, t. 5), Warszawa 2018, s. 254, 257–258.

⁴³ Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959...*, op. cit., s. 59–62.

⁴⁴ Por. zamieszczony w dzienniku list do Lesława Wojtygi, p.o. kierownika Wydziału Kultury KC PZPR, Warszawa, 17 III 1950, [w:] ibidem, s. 16–20.

Zakreślony powyżej i zinterpretowany dialog dotyczy trzech wybitnych przedstawicieli swojej epoki, którzy próbowali do socjalizmu ustosunkować się z dużym zaangażowaniem, a jednak widząc jego głębokie pęknięcia, nie tylko w kwestii wypaczenia przez system wiary w ideały szczęścia ludzkości i zniekształcenia idei egalitarności muzyki, starali się z całą mocą podważyć jego nieskończoną, idealistyczną doktrynę. Michał Bristiger czynił to poprzez dialog intelektualny – podejmując się rewizji teorii marksizmu i broniąc niezależności twórczej, Zygmunt Mycielski, próbując określić się jako kompozytor w nowych czasach, zarazem dostrzegając zatraconą wartość muzyki Panufnika, sam Panufnik zaś jako twórca zmuszony do bolesnych przemian w swoim języku i poniekąd odcięty od źródła progresu, zarazem definiujący na nowo na emigracji, choć nie bez wyraźnych strat swój stały, żelazny plan. Wszyscy trzej twórcy czynili to na wiele sposobów, przywiązani do klasycznego dziedzictwa Europy, w szczególności antyku oraz narodowej gleby. Niezależnie od odcieni postaw moralnych możemy z pewnością powiedzieć, że będąc uwikłanymi⁴⁵, czuli się zwycięscy.

BIBLIOGRAFIA

- Bolesławska Beata, *Panufnik*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2001.
- Bolesławska-Lewandowska Beata, *Mycielski. Szlachectwo zobowiązuje. Rozmowy o kompozytorze przeprowadziła B. Bolesławska-Lewandowska*, słowo wstępne Marek Zagańczyk, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2018.
- Bristiger Michał, *Dzieło artystyczne jest nie tylko darem, jest zadaniem. Z Michałem Bristigerem rozmawia Małgorzata Dzięwulska*, [w:] idem, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 553–572.
- Bristiger Michał, *Muzykologia i piśmiennictwo muzyczne w latach 1957–1963*, [w:] *Polska współczesna kultura muzyczna 1944–1964*, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1968, s. 137–155.
- Bristiger Michał, *Rozważania bez hagiografii nad twórczością Andrzeja Panufnika*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 10(80), 11–17 III, s. 6.
- Bristiger Michał, *Socrealizm? Dyskusja redakcyjna*, [w:] idem, *Myśl muzyczna. Studia wybrane II*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2011, s. 121–125.
- Burkot Stanisław, *Literatura polska po 1939 roku*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2006.
- Chalasiński Józef, *Mitologia i realizm* [Jana Kotta], „Myśl Współczesna” 1946, nr 2, s. 96–104, przedruk [w:] Wiesław Ratajczak, *Spór o Conrada 1945–1948*, Wydawnictwo Polskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, Poznań 2018, s. 195–212.
- Dąbrowska Maria, *Szkice o Conradzie*, Czytelnik, Warszawa 1959.
- Ekier Jakub, *Druga pokuta Sir Andrzeja*, „Ruch Muzyczny” 2015, nr 7, s. 24–29.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997.
- Głowiński Michał, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Universitas, Kraków 2009.
- Gołąb Maciej, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Gołąb Maciej, *Wczesna twórczość kompozytorska Witolda Lutosławskiego – jej konteksty estetyczne i ideologiczne*, [w:] *Witold Lutosławski i jego wkład do kultury muzycznej XX wieku*, red. Jadwiga Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2005, s. 13–25.
- Granice muzyki – granice wolności. Wokół Konferencji Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 roku*, red. Krzysztof Brzechczyn, Rafał Ciesielski, Instytut Pamięci Narodowej, Poznań–Warszawa 2021.
- Gwizdalanka Danuta, *Trzy postawy wobec totalitaryzmu. Roman Palester – Andrzej Panufnik – Witold Lutosławski*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, Ars Nova, Poznań 1996, s. 169–184.
- Helman Zofia, *Roman Palester: twórca i dzieło*, Musica Iagellonica, Kraków 1999.
- Jarzębska Alicja, *Spór o piękno muzyki: wprowadzenie do kultury muzycznej XX i XXI wieku*, wyd. drugie, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2018.
- Jastrun Tomasz, *Iwicka 8a. Dom pisarzy w czasach zarazy*, Wydawnictwo Czarna Owca, Warszawa 2020.
- Kieldysz Jurij, *Na rodzinie Szopena*, „Sowieckaja Muzyka” 1954, nr 3.
- Kłubiński Michał, oprac., *Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2017.

⁴⁵ Na temat postaw pisarzy polskich wobec nowej wiary zobacz pozycję: T. Jastrun, *Iwicka 8a. Dom pisarzy w czasach zarazy*, Warszawa 2020.

- Klubiński Michał, oprac., *Katalog Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie*, t. 24: *Archiwum Zygmunta Mycielskiego – cz. II*, Biblioteka Narodowa, Warszawa 2022.
- Kott Jan, *Mitologia i realizm*, wyd. drugie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.
- Krajewski Marcin, *Idea „mowy muzycznej” w twórczości Zygmunta Mycielskiego*, [w:] *Człowiek, myśl, muzyka. Wokół postaci i twórczości Zygmunta Mycielskiego*, red. Beata Bolesławska-Lewandowska, Barbara Mielcarek-Krzyżanowska i Grzegorz Oliwa, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2019, s. 83–105.
- Lindstedt Iwona, *„Piszę tylko muzykę”. Kazimierz Serocki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2020.
- Lissa Zofia, *Zagadnienia estetyki muzycznej w świetle artykułów Józefa Stalina o marksizmie w językoznawstwie*, „*Studia Muzykologiczne*” 1953, nr 1, s. 11–154, przedruk [w:] eadem, *Podstawy estetyki muzycznej*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1953, cz. 1, s. 149–239, cz. 2, s. 1–113.
- Malinowski Władysław, *O socjalistycznym realizmie w muzyce*, „*Twórczość*” 1993, nr 1, s. 50–68.
- Markiewicz Henryk, *O marksistowskiej teorii literatury. Szkice*, wyd. drugie popr. i uzupełn., Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1953.
- Meyer Krzysztof, *Oddziaływanie systemu totalitarnego na Prokofiewa, Szostakowicza i Chaczaturiana*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, Ars Nova, Poznań 1996, s. 123–137.
- Możejko Edward, *Realizm socjalistyczny*, Universitas, Kraków 2001.
- Mycielski Zygmunt, *List do Andrzeja Panufnika*, Warszawa, 14/15 III 1954, [w:] *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik, Korespondencja*, cz. 1: *Lata 1949–1969*, oprac., wstęp i komentarze Beata Bolesławska-Lewandowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2016, s. 9.
- Mycielski Zygmunt, *List do Michała Bristigera*, Warszawa, 15/16 III 1954, Archiwum M. Bristigera w Zakładzie Rękopisów Biblioteki Narodowej w Warszawie [materiał w trakcie opracowywania], podali do druku i oprac. Sylwia Wachowska i Aleksander Laskowski, przedruk [w:] „*Res Facta Nova*” 2017, t. 18(27), s. 31–37.
- Mycielski Zygmunt, *List do Pawła Hertza*, Warszawa, 29 V 1952, Muzeum Literatury im. A. Mickiewicza w Warszawie, sygn. IV 15105, k. 157–158, [w:] *Listy Zygmunta Mycielskiego i Pawła Hertza z lat 1948–1952* (cz. 1), oprac. M. Klubiński, „*Ruch Muzyczny*” 2019, nr 11, s. 90–91.
- Mycielski Zygmunt, *Nowy Lirnik Mazowiecki*, 9 pieśni i finał na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę, sł. Zygmunt Hertz, autograf partytury, Archiwum Zygmunta Mycielskiego, Zakład Rękopisów BN, sygn. V 14196.
- Mycielski Zygmunt, *Pięć pieśni ludowych Panufnika*, „*Ruch Muzyczny*” 1946, nr 17–18, s. 40–42, przedruk [w:] idem, *Ucieczki z pięciolinii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 452–456.
- Mycielski Zygmunt, *Święto muzyki polskiej (23–29 czerwca 1946)*, „*Ruch Muzyczny*” 1946, nr 13–14, s. 32–35, przedruk [w:] idem, *Ucieczki z pięciolinii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957, s. 139–145.
- Mycielski Zygmunt, *Ucieczki z pięciolinii*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1957.
- Norwid Cyprian Kamil, *O Juliuszu Słowackim w sześciu publicznych posiedzeniach (z dodatkiem rozbioru Balladyny)*, [w:] idem, *Pisma wszystkie*, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył Juliusz W. Gomulicki, t. 6: *Proza*, cz. 1, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 403–472.
- „*Nowiny Literackie*” (Warszawa), 1947–1948.
- Panufnik Andrzej, „*Symfonia Pokoju*”, „*Muzyka*” 1950, nr 3/4, s. 49–50.
- Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Universitas, Kraków 2004.
- Siemek Marek, *Marksista György Lukács*, [w:] idem, *W kręgu filozofów (Dzieła, t. 5)*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018.
- Tarnawska-Kaczorowska Krystyna, *Zygmunt Krauze. Między intelektem, fantazją, powinnością i zabawą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2001.
- Tomaszewski Mieczysław, *O twórczości zaangażowanej*, [w:] *Muzyka i totalitaryzm*, red. Maciej Jabłoński, Janina Tatarska, Ars Nova, Poznań 1996, s. 139–147.
- Wieczorek Sławomir, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w Polsce w latach 1948–1955*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

SUMMARY

Michał Klubiński

Zygmunt Mycielski – Michał Bristiger: Dialogues with Andrzej Panufnik and Socialist Realism in the Background

The paper is focused on analysing three texts: a letter from Zygmunt Mycielski to Michał Bristiger dated 15/16 March 1954, the latter's answer from the beginning of April 1954, and Michał Bristiger's article in *Przegląd Kulturalny* titled *Andrzej Panufnik. Rozważania bez hagiografii* [*Andrzej Panufnik. Reflections without hagiography*] which is the subject of the correspondence. The main topic of this dialogue is the question whether Panufnik's oeuvre is grounded in socialist realist doctrine and whether the composer and his work were victimised by the communist system. In the paper the author also analyses the neoclassical views of the composers, Panufnik and Mycielski, and examines one of their strategies – relating to the great European traditions and re-defining the aims of socialist realism by promoting folklore.

Keywords

Michał Bristiger, Zygmunt Mycielski, Andrzej Panufnik, music during Stalinist era, Polish postwar music