

Sfera wolności. Zygmunta Mycielskiego uwagi o muzyce 1955

ABSTRACT. Hendrykowski Marek, *Sfera wolności. Zygmunta Mycielskiego uwagi o muzyce 1955* [The sphere of freedom. Zygmunt Mycielski observations on music in 1955]. „Images” vol. XVIII, no. 27. Poznań 2016. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 257–277. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/pfhy.2016.24.11.

The article profiles one of the most interesting music critics of the communist period. Zygmunt Mycielski's journalism is one of the most valuable phenomena of Polish postwar musical culture. What was important for him were fixed points, imponderables keeping human thinking in check and truly creative activity in the sphere of sound. He did not share Carl Dahlhaus' idea of the death of aesthetics, which was fashionable in the early twentieth century. He was convinced that the aesthetic value of a musical work shape musical and non-musical reality, and that the microenvironment which these values form and unify remains particularly important for a man enslaved by the totalitarian system.

KEYWORDS: art, music, politics, ideology, social realism, freedom, ethos, Zygmunt Mycielski

Pierwszym pytaniem, jakie postawi sobie Czytelnik tego artykułu, będzie zapewne kwestia: dlaczego rok 1955? Następnym – dlaczego osobą, która znalazła się w centrum naszej uwagi i badawczego zainteresowania jest nie kto inny, tylko właśnie Zygmunt Mycielski?

Postaram się w miarę wyczerpująco odpowiedzieć na oba powyższe pytania. Jedno wszakże można już teraz na wstępie powiedzieć, nie zdradzając dalszego ciągu. Obiekt tych rozważań, Zygmunt Mycielski jako krytyk muzyczny i uczestnik życia kulturalnego w PRL, i szczególnie czas, do którego rzecz cała się odwołuje, pozostają względem siebie w złożonej relacji, jaka łączyła wtedy zbiorowe zakłamanie z osobistą próbą wyzwolenia się od niego i odrzucenia nieprawdy w imię prawdy.

Zestaw kolorów, jaki owym osobistym wysiłkom bohatera poniższego studium sekundował, nie składał się bynajmniej z rozpoznawalnych na pierwszy rzut oka, wyraziście od siebie oddzielonych, stref czerni i bieli. Zło lub dobro. W praktyce życiowej milionów obywateli PRL nie istniał luksus tak czystego i jednoznacznego wyboru. Dominująca (by nie rzec: przytłaczająca) tonacja zwykłej codziennej egzystencji kogoś, kto z własnego wyboru żył w tamtym okresie między Bugiem a Odrą, była całkiem inna, znacznie trudniejsza do rozpoznania, chronicznie zamglona, swojsko-obca i monochromatyczna w swym charakterze.

Muzyka w świecie zdominowanym przez totalitaryzm mogła być praktycznie wszystkim. Z jednej strony, źródłem tego, co najpiękniejsze i najszlachetniejsze (lecz co każdej chwili może zostać podane w wątpliwość, perfidnie przeinaczone, podeptane bądź zniszczone), z drugiej – oszukańczą namiastką, podróbką – ersatzem wielkiej sztuki

Prawo wyboru

służącym do oszukiwania i omamiania ludzi. Wielu dawało się nabrać. Stalinowski Marsjasz potrafił łudzić swoich słuchaczy. Nawet komuś tak rozsądnemu i doświadczonemu życiowo jak Mycielski niełatwo było się w tym rozeznać. Dźwięki zwodniczej pieśni były pokarmem duchowym bardzo pożądanym, obiecywały znękanemu wojną społeczeństwu upragnione lepsze jutro.

Człowiek, którego sylwetkę kreśli ten szkic, miał w chwili zakończenia wojny lat blisko czterdzieści. Nie należał zatem ani do niedoświadczonych młodzików, ani do naiwnych żółtodziobów i był głęboko świadom nieoczywistości dokonywanych przez siebie – jakże często gorzkich – życiowych wyborów. Decyzji trudnych i obarczonych dużym osobistym ryzykiem – zgodnie z jego temperamentem i poglądami na świat dalekich od ostentacyjnego radykalizmu, ale też z głębszej konieczności niewolnych od rozmaitych ustępstw i kompromisów. Mycielski szukał w złożonej rzeczywistości tamtych trudnych czasów rozwiązań pośrednich, dokonując niekiedy wyborów wątpliwych i niejednoznacznych ze względu na to, że są podejmowane w szarej strefie. Dziś trudno sobie uzmysłowić ów zamazany kontekst codziennych spraw, jakie niosło z sobą życie muzyczne i pozamuzyczne w powojennej Polsce. Pozostaje wyobraźnia Czytelnika.

Jedno w tym wszystkim wydaje się pewne: ludziom z zasadami żyło się w tych warunkach niełatwo. Wszeghogarniająca szarość, a nie ostro skonstrastowana i wyrazista czarno-biel stanowiła bowiem na co dzień powszechne doświadczenie milionów zwykłych obywateli żyjących w powojennej Polsce – najpierw w latach mozolnej odbudowy i dźwigania wszystkiego z ruin, a potem w dobie stalinizmu. Jej nieodłącznym towarzyszem był powszechny niedostatek i trudny do zniesienia ciężar zmagania się z rzeczywistością.

Szarość tę i nieodłączną od niej biedę pochodzący ze znakomitego rodu polski artystokrata hrabia Zygmunt Mycielski herbu Dołęga dzielił przez wszystkie te lata ze współobywatelami, po swoim powrocie do kraju z obozu jenieckiego, pozbawiony środków do życia w wyniku parcelacji rodzowego majątku w Wiśniowej nad Wisłokiem. Niedoszły dziedzic rodzinnej fortuny nigdy nie żalił się ani nie uskarżał na utratę dóbr czy brak środków do życia. Celnie skomentował tę jego postawę Michał Głowiński w znakomitym szkicu *Świat jak ciasne buty* (o „*Dzienniku 1960–1969*” *Zygmunta Mycielskiego*), pisząc: „antykomunizm Mycielskiego nie jest antykomunizmem arystokraty, którego zadekretowany nowy ustrój wydziedziczył z włości i pozbawił pałaca, będącego od wieków rodzinnym gniazdem, nie jest antykomunizmem człowieka, którego system skazał na egzystencję w warunkach nader skromnych” (Głowiński 2004, s. 191).

Z własnego wyboru Mycielski przystał po wojnie do warstwy nazywanej w języku propagandy nowego ustroju „inteligencją pracującą”. Była to kwestia jego osobistej decyzji, której nieznaną kosztą zamierzał ponieść z poświęceniem i z całą odpowiedzialnością. Nie był człowiekiem łatwowiernym i podatnym na złudzenia ani wtedy, ani tym

bardziej w czasach późniejszych. „Wiedziałem, oburzałem się, nie uciekłem za granicę” – napisał w *Dzienniku*. Znał skład powietrza, którym oddychał. Zdecydował się jednak pozostać w Polsce: „Nie uganiałem się za wyjazdami, nigdy nie myślałem o emigracji, dumnie mówiłem: „Jestem szczęśliwy, że tu jestem” (Mycielski 2000, s. 14).

Takie właśnie – zaskakujące jak na uznanego muzyka, który miał przecież liczne kontakty i przyjaźnie (między innymi Roman Maciejewski, Andrzej Dobrowolski, Roman Haubenstock-Ramati, Roman Palester, Konstanty Regamey, Nadia Boulanger), a także koneksje rodzinne i zażyłe znajomości na ówczesnym Zachodzie, we Francji, Anglii, Austrii Szwajcarii czy Włoszech – wyznanie znajdujemy na kartach *Dziennika*. O ile pierwsza część powyższego przytoczenia mówi o pewnej postawie i osobistym zachowaniu, o tyle druga – bez porównania bardziej kategoryczna – zdaje całkiem wprost sprawę z wyboru życiowego, jakiego dokonał Mycielski.

Pozostać tutaj z pewnością nie znaczyło w jego przypadku zgadzać się potulnie na wszystko. Jeśli zapomnieć na moment o istnieniu cenzury i niezbyt kuszącej dla każdego autora ewentualności pisania do szuflady – wszystko jedno w tym momencie, czy jest on poetą, prozaikiem, felietonistą, dramaturgiem, scenarzystą, czy krytykiem muzycznym – alternatywa taka z góry odpadała. Temu miał służyć jedynie sekretny diariusz. Jako twórca, krytyk i działacz muzyczny Mycielski wybrał w nowej rzeczywistości mówienie, pisanie i drukowanie. Zgoda na ograniczony kompromis nie oznaczała jednak bezkrytycyzmu.

Rola krytycznego oponenta w odniesieniu do kogoś, kto od lat zawodowo uprawia krytykę artystyczną, wydaje się poniekąd oczywista. O wiele trudniej jednak było być oponentem w sytuacji, gdy na przekór piętrzącym się przeszkodom – głównie, choć nie wyłącznie, natury ideologicznej – bierze się na siebie nader odpowiedzialną rolę organizatora życia muzycznego. Na tym ostatnim polu Mycielski jako redaktor wielce zasłużonego dla rodzimej kultury „Ruchu Muzycznego” i jeden z liderów Związku Kompozytorów Polskich okazał się z biegiem lat kimś więcej niż szeregowym działaczem. Stał się – obdarzoną środowiskowym zaufaniem i niekwestionowanym autorytetem – jednoosobową instytucją muzyczną.

Wiedział doskonale, że muzyka nie istnieje w próżni. Kwestia atmosfery, służącej lub niesłużącej muzyce bądź też całkiem uniemożliwiającej wszelką twórczość muzyczną z prawdziwego zdarzenia, stanowiła w przypadku Mycielskiego jedno z kluczowych zagadnień wpisanych od pierwszego do ostatniego dnia w jego osobistą działalność. Sztukę i muzykę postrzegał w kategoriach indywidualnego bądź zespołowego, ale tak czy inaczej zawsze społecznego działania. Był świadom tego, że śmiała i nośna, prawdziwie oryginalna twórczość niesie z sobą formę oraz piękno, za pomocą których poszerza ludzkie horyzonty, „przyczyniając się – jak powiada Umberto Eco – do ewolucji wrażliwości, do powstania nowych oczekiwań smaku”.

Kwestia atmosfery

Konteksty okółmuzyczne badał, rozpoznawał i starał się chronić przed niszczącym wpływem rozmaitych okoliczności przez całe swoje dorosłe życie. Wyczulony na środowisko muzyki – w socjologicznym i nie tylko socjologicznym sensie tego wyrażenia – zdawał sobie sprawę z tego, że uparta walka o jej otoczenie musi rozgrywać się codziennie, aby zapewnić odpowiednie warunki i sukces temu wszystkiemu, co pewnego dnia stanie się świętem muzyki jako sztuki właśnie. Otoczenie to nazywał w rozmaity sposób, określając je między innymi – dalekim echem własnych paryskich doświadczeń z okresu artystycznej młodości – jako *environment*.

Dlatego warto po z górą półwieczu sięgnąć ponownie do dawnych tekstów Zygmunta Mycielskiego ogłaszanych przez niego w trudnym i niewdzięcznym czasie, w którym dzień po dniu dokonywała się destalinizacja naszej kultury? – W moim przekonaniu, a mówię to na podstawie lektury wielu publikacji tego autora, niegdyś rozsianych po różnych czasopiśmie, a dzisiaj zebranych w kilku cennych tomach wydanych nakładem wydawnictwa Iskry i Biblioteki „Więzi”, a przede wszystkim na podstawie znajomości trzech tomów jego dzienników – cały ów zbiór zawiera przemyślenia i konstatacje wykraczające daleko poza bieżące sprawy muzyki i kultury muzycznej pierwszej połowy lat pięćdziesiątych.

Jako muzyk i publicysta muzyczny Mycielski nie kreślił zawrotnych perspektyw, nie wierzył w świetlaną przyszłość nowej kultury, z godną uwagi powściągliwością nie wyznaczał jej żadnych dalekosieżnych horyzontów. Dbał natomiast o środowisko, w jakim te dziedziny mogą się rozwijać, starał się je zabezpieczyć przed erozją wartości i pokusami zwodniczo łatwych wyborów. W tym sensie, widać to dzisiaj bardzo wyraźnie, był wówczas autor tych tekstów zaporą przyzwoitości dla wszystkiego tego, co niosła z sobą codzienność polskiego życia muzycznego w powojennej Polsce. Zaporą w podwójnym sensie: z jednej strony przeszkodą zapobiegającą niszczącemu wpływowi muzyki kierowanej, z drugiej natomiast – wyznaczającą pożądany kierunek spraw i właściwy bieg muzycznych działań. Działania, od których niezmiennie wymagał jednego, a mianowicie odpowiedniego poziomu.

Postawa, jaką konsekwentnie zajmował, pozwala również zrozumieć i właściwie ocenić decyzję, którą podjął, nie decydując się po wojnie na emigrację. W jego przypadku nie była to wyłącznie sprawa samego pozostania w kraju. Mycielski nie zamierzał stać na uboczu i włączył się całym sercem w proces odbudowy kultury, komponując własną muzykę i pisząc w prasie recenzje i „dziennikarskie minitraktaciki” (to jego własne doskonałe określenie) na tematy muzyczne, a także z uporem i wielkim poświęceniem organizując powojenne polskie życie muzyczne. Został współredaktorem wychodzącego w Krakowie czasopisma „Ruch Muzyczny” (1946–1948 i 1957–1959) oraz prominentnym działaczem Związku Kompozytorów Polskich. Początkowo sprawy układały się przez pewien czas nienajgorzej. Po okresie względnie swobodnej działalności prowadzonej przez niego w pierwszych latach powojennych nadszedł jednak rok 1949.

„Trzeba pomóc w ciągnięciu taczki muzycznej” – napisał w roku 1950 w swym dzienniku. „Dotychczas był NEP kulturalny. Teraz rewolucja musi iść dalej. Trudno, żebym to robił w muzyce!”. Pod datą 15 października tego samego roku figuruje wymowny wypis z Thomasa Carlyle’a: „Człowiek nie powinien skarżyć się na współczesną mu epokę, z tego bowiem nic nie wyniknie... Czasy są złe, a więc człowiek istnieje po to, aby je ulepszyć” (Mycielski 1999, s. 15, 17 i 26; zob. ponadto Sęszewski 1998).

Jako kompozytor Mycielski bynajmniej nie zamilkł w czasach stalinowskich. W roku 1950 zrezygnował z pełnionych dotąd funkcji w Związku Kompozytorów Polskich i zajął się komponowaniem, usprawiedliwiając swoje wycofanie (w liście do Lesława Wojtygi) realizacją planów twórczych. Muzyka pełniła dlań funkcję pośrednią między doskonałym, niemożliwym do zakwestionowania alibi a osobistym zylem. Ważny jest jednak nie tyle fakt, że w ogóle wówczas komponował (podobnie jak cała czołówka najwybitniejszych polskich kompozytorów działających w kraju), lecz to, co pisał.

Szukał dla siebie czegoś szlachetnego, co chroniłoby jego twórczość przed uwikłaniem w socrealizm. Podobnie jak w przypadku Szeligowskiego, Serockiego, Sygietyńskiego, Woytowicza, Bacewicz, Panufnika czy Lutosławskiego, widać u Mycielskiego znamienne zwrot ku tradycji, w stronę folklorystyki i historyzmu muzycznego. Z podobnym motywem wiązało się również sięganie do inspiracji literackich. Skromna pod względem ilościowym lista jego utworów skomponowanych w latach 1951–1955 obejmuje między innymi następujące pozycje: *Brzezina* (1951–1952, dwie wersje), balet w jednym akcie *Zabawa w Lipinach* (1952), *Cztery pieśni mazowieckie na chór i orkiestrę* (1952), *Sześć preludii na fortepian* (1954), *Koncert fortepianowy* (1954) oraz *Nowy lirnik mazowiecki, 10 pieśni i finał na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną* (1955).

W roku 1953 okazjonalnie napisał również – o czym mało kto dzisiaj wie, a warto ów ciekawy fakt po latach przypomnieć – piękną muzykę filmową skomponowaną na prośbę reżysera Andrzeja Brzozowskiego do jego debiutanckiej etiudy fabularnej zatytułowanej *Słoneczniki* (opartej na motywach opowiadania Bogdana Czeszki). Tak więc to nie Krzysztof Komeda, jak się powszechnie sądzi, mając na uwadze *Dwóch ludzi z szafą* (1957), lecz na długo przed nim właśnie Zygmunt Mycielski był pierwszym kompozytorem, który – już w swoistej kontrze wobec socrealizmu – nie wahał się napisać oryginalnej muzyki do szkolnego filmu kręconego przez szerzej jeszcze nieznanego studenta łódzkiej Szkoły Filmowej.

Rodzi się w tym miejscu intrygujące pytanie: czy zetknął się podczas swego długiego pobytu w Paryżu z awangardową krótkometrażówką René Claira i Francisca Picabii *Antrakt* (1924), do której muzykę skomponował słynny awangardowy francuski kompozytor Eric Satie? – Nie wiadomo, czy jako przedwojenny stypendysta, młody Mycielski widział we Francji *Antrakt*. Być może. Decyzja napisania

muzyki do studenckiej etiudy filmowej mówi nam jednak, że jej kompozytor potrafił myśleć o muzyce nie tylko zachowawczo, lecz również nowocześnie, rezygnując z dogmatycznie często pojmowanego ideału muzyki autonomicznej na rzecz szlachetnie rozumianej użytkowości.

Dotykam tego tematu w kontekście zagadnienia pierwszorzędnie istotnego dla świata muzyki. Chodzi o ideę uprawiania muzyki „czystej” jako sfery wolnej od wszelkiej ideologii, pozostającej poza jej oddziaływaniem i wpływem. Kwestia ta po przemianach ustrojowych zyskała niezmiernie na znaczeniu, stanowiąc jeden z kluczowych dylematów powojennej twórczości muzycznej w Polsce. Po roku 1945 wydawało się, że odrodzenie życia kulturalnego będzie potrzebowało takiego właśnie statusu muzyki. Zanim nastąpiła doktryna socrealizmu, przez jakiś czas w tej dziedzinie twórczości torował sobie drogę kurs ideologiczny w miarę liberalny, w którym dochodziła do głosu różnorodność stylów i wielonurtowość indywidualnych poszukiwań.

Wśród działaczy partyjnych wysokiego szczebla myślenie takie uosabiał w pierwszych latach powojennych przede wszystkim Jerzy Borejsza (1905–1952) – założyciel i wszechmocny lider istniejącej od roku 1944 Spółdzielni Wydawniczej „Czytelnik”. Ten rzutki, pełen inicjatywy działacz polityczny w krótkim czasie uczynił z „Czytelnika” potężny koncern propagandowo-kulturalno-oświatowy. O odradzającej się po wojnie kulturze polskiej myślał w sposób daleki od doktrynerstwa. Obdarzony niezwykłym talentem organizatorskim, potrafił przyciągnąć i zjednać sobie wielu wybitnych artystów i ludzi kultury.

Już w roku 1944 Borejsza opublikował na łamach tygodnika „Odrodzenie” artykuł programowy pod wymownym tytułem *Rewolucja łagodna*. W artykule tym nakreślił wizję nieformalnej umowy społecznej, przyciągania twórców i „rozumnej, ostrożnej przemiany praw i obyczajów”. To stało się dla wielu ludzi sztuki zarówno w kraju, jak i za granicą źródłem pewnego złudzenia, jakim była kusząca promesa zachowania pewnej niezależności. Dość szybko jednak okazało się, że codzienna praktyka polityczna rządzących zmierza w całkiem inną stronę.

Borejszowska koncepcja przeprowadzenia w Polsce ucywilizowanej rewolucji w kulturze legła w grudniu 25 sierpnia 1948 roku po wojowniczym i skrajnie ofensywnym w swej wymowie przemówieniu wygłoszonym przez przewodniczącego delegacji ZSRR Aleksandra Fadiejewa na Światowym Kongresie Intelktualistów w Obronie Pokoju we Wrocławiu, niosącym zapowiedź rychłego zaprowadzenia radzieckich wzorców i porządków w kulturze socjalistycznej. Już pierwszego dnia Kongresu w inauguracyjnym wystąpieniu Fadiejew, autor *Młodej gwardii*[1] i długoletni przewodniczący Związku Literatów Radzieckich,

[1] Polski przekład *Młodej gwardii* (1946) ukazał się w roku 1948. Dwa lata później wydane zostało w ogromnym nakładzie tłumaczenie na język polski wcześniejszej powieści Aleksandra Fadiejewa (1927) zatytułowanej nomen omen „Kłęska”. Na swoistą

ironię losu zakrawa fakt, że to właśnie Jerzy Borejsza był inicjatorem i sekretarzem generalnym Światowego Kongresu Intelktualistów, który stał się początkiem jego końca jako ideologa kultury. Usunięty na boczny tor w roku 1948, po przymusowym odejściu

bezpardonowo zaatakował luminarzy kultury zachodniej (Sartre'a, Eliota i in.), zarzucając ich sztuce bezideowość, a im samym wysługiwanie się kapitalistom i imperialistom.

W jednej chwili na cenzurowanym znalazły się: awangarda, formalizm, jazz, burżuazyjne (czytaj: wsteczne, hamujące postęp społeczny, służące wobec kapitalizmu i imperializmu) tendencje w sztuce. Pluralizm w kulturze i sztuce przestał być użyteczny i do czegokolwiek potrzebny decydentom od kultury. W czasach stalinowskiej ofensywy i zwierania szeregów zaczęto go traktować jako coś szkodliwego z bliżej nieokreślonych względów ideologicznych i ustrojowych. Dysponujący dotąd ogromną władzą i nieograniczonymi wpływami Jerzy Borejsza musiał ustąpić i stracił swą dotychczasową funkcję. Zgodnie z obowiązującym w tych kręgach nomenklaturowym rytuałem „wysadzania w górę” został wkrótce przesunięty na wyższe stanowisko we władzach partii, odpowiadając odtąd z jej ramienia za nadzór ideologiczny dalszych rewolucyjnych przemian, jakie miały się dokonać w kulturze i sztuce.

Robienie porządków, reorganizacja struktur i wyznaczanie zaprowadzonego odtąd jedynie słusznego kursu zajęły kilka miesięcy. Nowa władza i jej aparat administracyjny wkrótce przestały kamuflować dążenie do całkowitego zawłaszczenia i podporządkowania sobie wszelkich dziedzin sztuki. Miało ono polegać nie tylko na narzuceniu twórcom obowiązujących kryteriów estetycznych, ale też na administrowaniu sztuką, centralnym zarządzaniu nią i dyktowaniu warunków jej uprawiania.

Oryginalność artystycznych poszukiwań w muzyce, literaturze, sztukach plastycznych, teatrze, filmie itp. stała się więcej niż wadą. Posądzenie o tak zwany formalizm (czymkolwiek nie miałby on być) oznaczało dyskwalifikację artysty i z reguły pociągało za sobą poważne kłopoty z potępieniem włącznie. Twórcy powinni nauczyć się słuchać poleceń partii. Odgórnemu środowiskowemu zadekretowaniu doktryny socrealizmu służyły pamiętne zjazdy: literatów w Szczecinie (styczeń 1949), plastyków w Nieborowie (luty 1949), muzyków w Łagowie Lubuskim (sierpień 1949) i filmowców w Wiśle (listopad 1949).

Zjazd Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie Lubuskim odbył się w dniach 5–8 sierpnia 1949. Zygmunt Mycielski uczestniczył w nim osobiście, podobnie jak absolutna większość przedstawicieli ówczesnego środowiska muzycznego[2]. Był świadkiem tego, jak skrytykowana została za „polityczny nihilizm” twórczość trzech wybitnych kompozytorów tamtego czasu: Tadeusza Bairda, Witolda Lutosławskiego i Andrzeja Panufnika. Ostry kurs, jaki obrała wów-

ze stanowiska prezesa „Czytelnika”, został redaktorem naczelnym „Odrodzenia”, pełniąc tę funkcję do roku 1950, czyli do momentu połączenia pisma z „Kućnicą” i utworzenia „Nowej Kultury”.

[2] Zob. numer specjalny „Ruchu Muzycznego” 1949 nr 14, zawierający materiały Zjazdu, m.in. przemó-

wienie Włodzimierza Sokorskiego oraz pozjazdowe uwagi Zygmunta Mycielskiego. Swoje refleksje na temat Zjazdu opublikował również Mycielski w artykule zatytułowanym: *Wrażenie ze zjazdu kompozytorów w Łagowie* na łamach „Życia Śpiewaczego” 1949 nr 9.

czas władza wobec kultury i artystów, sprawił, że żarty się skończyły i o tolerowanych dotychczas eksperymentach formalnych nie mogło być mowy. Opornych czekało natychmiastowe napiętnowanie. Krytyka nowego porządku została przez jego rzeczników zdławiona w zarodku.

Żadnych zbędnych dyskusji. Od twórców zażądano jasnej i jednoznacznej deklaracji. Postawa zdystansowana i neutralna wobec ideologii została postawiona pod prężierzem. Zwyciężyła prostacka logika odmowy bądź aprobaty: kto nie z nami, ten przeciw nam. Owo wymuszenie posłuszeństwa w krótkim czasie wyrządziło środowisku muzycznemu wiele szkód i niepowetowanych strat. Zadekretowany odtąd w polskim życiu muzycznym realizm socjalistyczny pokazał ostre kły. Od tamtego momentu wolność w muzyce zastąpiła muzyka kierowana.

Ludzi muzyki, z których wielu żyło świadomością neutralnego politycznie charakteru uprawianej przez nich sztuki, miało teraz obowiązywać pełne podporządkowanie ich twórczości potrzebom i wymogom panującej doktryny. Dla tysięcy uczestników życia muzycznego nastąpiły lata posuchy i kontaktu z ciężkostrawną monokulturą, od której w codziennej praktyce filharmonicznej, nagraniowej czy antenowej rzadko tylko zdarzały się odstępstwa i wyjątki. Dla samych twórców oznaczało to konieczność podejmowania określonych wyborów, z których każdy obciążony był osobistymi konsekwencjami i kosztami.

Faites vos jeux, czyli gra z władzą

Efekty Zjazdu Kompozytorów i Krytyków Muzycznych w Łagowie nie dały na siebie długo czekać. Jeszcze w tym samym roku trzech kompozytorów młodej generacji: dwóch absolwentów Wyższej Szkoły Muzycznej w Łodzi, Kazimierz Serocki (rocznik 1922) i Jan Krenz (rocznik 1926), oraz skrytykowany ze zjazdowej trybuny za formalizm młodziutki, zaledwie 21-letni Tadeusz Baird (rocznik 1928) założyły ugrupowanie pod nazwą Grupa 49. Najstarszy z tej trójki, Serocki, nie miał jeszcze wtedy trzydziestu lat. Formacja, którą wspólnie utworzyli – nawiązująca do popularnej w tamtym okresie w szkołach artystycznych idei kółek samokształceniowych – stawiała sobie za cel wprowadzenie do polskiej muzyki zasad sztuki realizmu socjalistycznego. Tego typu indywidualne czy grupowe deklaracje pozwalały kompozytorom pracować i rozwijać swą twórczość bez narażania się na ataki i polityczne represje ze strony aparatu władzy.

Współczesny czytelnik, zwłaszcza należący do młodszej generacji, może mieć niejaki problem z wyobrazeniem sobie, na czym polegał ówczesny kompromis pomiędzy ludźmi muzyki a władzą i w jaki sposób środowisko muzyczne próbowało w tamtej sytuacji odnaleźć własny *modus vivendi* dostosowany do warunków ideologicznej ofensywy socrealizmu. Poglądowego przykładu dostarcza w tym względzie powołany do istnienia w 1951 roku Festiwal Muzyki Polskiej.

Inauguracyjny festiwal odbył się w listopadzie 1951 w Warszawie. Jego pierwszorzędnie ważny składnik stanowiły konkursy: kompozytorski i wykonawczy. Nagrodami w pierwszej edycji konkursu

kompozytorskiego FMP podzielili się: Bolesław Woytowicz za kantatę *Prorok*, Witold Lutosławski za *Tryptyk śląski* oraz Kazimierz Serocki za kantatę *Murarz warszawski*. Ten, jakże wymowny, werdykt jury I Festiwalu Muzyki Polskiej przedkładał domyślności P.T. Czytelników i pozostawiam bez komentarza.

Bohater niniejszego artykułu także musiał dokonać ważnego wyboru. Po zamknięciu wychodzącego w Krakowie „Przeglądu Muzycznego” Zygmunt Mycielski z dnia na dzień przestał być współredaktorem tego czasopisma, tracąc nie tylko ważną dla niego placówkę i forum uprawiania publicystyki muzycznej, ale i dotychczasowe źródło utrzymania. Naturalnym rozwiązaniem w tej sytuacji mogła się wydawać na pierwszy rzut oka emigracja wewnętrzna. Milczenie i usunięcie się w cień nie wchodziło jednak w grę, ponieważ oprócz działalności twórczej, prowadzonej niejako na własny rachunek, istniała jeszcze i istnieć nadal powinna jego druga, równie ważna działalność – społeczna, prowadzona od lat w Związku Kompozytorów Polskich na rzecz środowiska muzycznego. Przypomnijmy w tym miejscu, że Mycielski pełnił w latach 1947–1948 i 1952–1954 funkcję wiceprezesa Zarządu Głównego ZKP, a w okresie 1948–1949 był prezesem tej organizacji.

Czasy stalinizmu w kulturze i w życiu muzycznym postawiły wszystkie te formy wcześniejszej jego aktywności pod znakiem zapytania. Dla kogoś, kto – kierując się zasadami osobistej przyzwoitości w postępowaniu – próbował dotąd zachować postawę neutralną, przezornie i konsekwentnie unikając zawierania paktu z diabłem, oznaczało to wejście w bardzo trudny okres życia. Zarówno rozmaite konkretne działania, twórczość kompozytorska i publikacje o muzyce, jak i przez kilkadziesiąt lat systematycznie prowadzone dzienniki Zygmunta Mycielskiego świadczą jednoznacznie o tym, że nie miał złudzeń co do zamiarów i rzeczywistych intencji partyjnych ideologów, ale – podobnie jak do tej pory – nie zamierzał stać z boku, starając się ratować, co się da.

Nie ulega najmniejszej wątpliwości, że nie tylko on prowadził ryzykowną osobistą grę z ówczesną władzą, ale także ona prowadziła własną grę z nim. Jako kompozytor i działacz muzyczny w tamtym okresie wielokrotnie wyjeżdżał za granicę. Wchodząc w skład oficjalnych delegacji z ramienia polskiego środowiska muzycznego, gościł między innymi w Paryżu, w NRD, w Pradze (1952), w Moskwie, Irkucku, Pekinie i Kantonie. Mycielski nie był, rzecz jasna, pupilem władz PRL. Jest jednak faktem, że w roku 1953 otrzymał Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, w roku 1954 Nagrodę Państwową II stopnia za *Symfonię nr 1*, *Symfonię Polską* (skomponowaną trzy lata wcześniej w 1951), a w roku 1955 Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki za *Uwerturę Śląską na orkiestrę i dwa fortepiany* (utwór skomponowany w roku 1948) oraz w tym samym roku Order Sztandaru Pracy.

Spróbujmy – w miarę dostępnych nam dzisiaj możliwości – objaśnić znaczenie owych wyróżnień, jakie spotkały w tamtym okresie Mycielskiego, mając na uwadze złożoność ówczesnych relacji pomiędzy środowiskiem muzycznym a władzą. Jako się rzekło, była to z obu stron

gra. „Reakcjonści” od muzyki stanowili trudny orzech do zgryzienia dla stalinowskiego aparatu zajmującego się administrowaniem kulturą i sztuką. Próbowano ich więc na różne sposoby obłaskawiać rozmaitymi zaszczytami. Jeśli zatem niektórzy z nich – najbardziej znani i honorowani – pewnego dnia „zdradzali”, było to traktowane z całą surowością i osądzane w kategoriach niewybaczalnej zbrodni stanu.

Szczególnie wyrazistego przykładu dostarczają tutaj losy Romana Palestra. Do roku 1947 godził on pracę w kraju z długimi pobytami w Paryżu. W roku 1949 kompozytor przyjechał do Polski i uczestniczył we wspomnianym zjeździe w Łagowie. Jego późniejszy wyjazd na stałe potraktowano nie tylko jako ucieczkę na Zachód, lecz również jako zdradę. Oskarżenie to, połączone z serią rozmaitych represji wobec „uciekiera” (usunięcie Palestra z listy członków Związku Polskich Kompozytorów, zapis cenzury na jego nazwisko i zakaz publikowania oraz wykonywania wszelkich skomponowanych przez niego utworów), kładło się cieniem na całe środowisko muzyczne jako „element niepewny ideowo”, czytaj: potencjalnie wrogi dokonującym się przemianom ustrojowym. W tym przypadku „zdrada” w oczach komunistycznych władz okazała się tym większa, że Palester od roku 1952 mieszkał w Monachium, będąc stałym współpracownikiem tamtejszej rozgłośni Wolna Europa.

Drugą „czarną owcą” środowiska muzycznego PRL stał się niebawem Andrzej Panufnik. Podobnie jak Zygmunt Mycielski, on również pełnił rozmaite odpowiedzialne funkcje w środowisku muzycznym, między innymi wiceprzewodniczącego Zarządu Głównego ZKP (od 1948 do chwili wyjazdu z kraju) oraz wiceprzewodniczącego Międzynarodowej Rady Muzyki UNESCO (od 1950). W tamtym okresie Panufnik często wyjeżdżał za granicę, pracował we Francji, w Niemczech Zachodnich i Anglii, a także reprezentował swój kraj jako członek oficjalnych delegacji państwowych (między innymi w ChRL, w roku 1953). W roku 1950 poślubił Irlandkę Marie Elizabeth O'Mahoney.

Ucieczka kompozytora na Zachód 9 lipca 1954 (najpierw do Zurychu, a następnie do Londynu) i jego prośba o udzielenie azylu politycznego w Wielkiej Brytanii pociągnęła za sobą ostre represje ze strony władz, podobne do tych, które spotkały wcześniej Romana Palestra. W kraju krążył okolicznościowy dowcip o najnowszej kompozycji Panufnika, jaką była „fuga na organy bezpieczeństwa”. Polityczne okoliczności tej głośnej ucieczki nie skłaniały jednak generalnie do żartów. Wybierając wolność za „żelazną kurtyną”, kompozytor został wkrótce uznany za zdrajcę ojczyzny na służbie wrogich socjalizmowi sił, napiętnowany i objęty zakazem publikacji dzieł i wykonywania jego muzyki, a także zapisem cenzuralnym na nazwisko. 20 września 1954 plenum Zarządu Głównego Związku Kompozytorów Polskich wykluczyło Panufnika (pół roku wcześniej do kwietnia 1954 jednego z trzech wiceprezesów ZKP) z szeregów tego stowarzyszenia.

Należy zwrócić uwagę na szerszy kontekst sprawy Panufnika związany z prawdziwym trzęsieniem ziemi, jakie w grudniu 1953 roku

wywołała w Warszawie ucieczka Józefa Światły. Obu tych zdarzeń nic nie łączyło. W tamtym okresie jednak pozostanie znanego kompozytora i dyrygenta na Zachodzie zostało potraktowane przez władze PRL z całą surowością jako zdrada stanu. Po skomponowaniu *Pieśni zjednoczonej partii* do słów Leopolda Lewina (1948) i *Symfonii Pokoju* do słów Jarosława Iwaszkiewicza (1950) Panufnik uchodził przecież w kręgach władzy za „człowieka zaufanego”, nawet jeśli towarzyszyło temu zaufanie bardzo ograniczone. Był też postacią szeroko znaną – artystą ze świecznika, wyróżnionym Orderem Sztandaru Pracy I klasy (1949) i dwukrotnie Nagrodą Państwową II stopnia (1951 i 1952).

Wracając do Zygmunta Mycielskiego... Przez całe życie służył on najlepiej jak potrafił kulturze muzycznej swego kraju, wiedząc, iż zachowanie jej ciągłości oznacza szansę ocalenia najważniejszych wartości, bez których prawda i piękno w sztuce nie mogłyby istnieć. Stalinizm postawił ten bliski mu ideał oraz osobisty etos codziennej pracy u podstaw i pracy organicznej pod wielkim znakiem zapytania. To była ciężka próba dla siły wewnętrznej człowieka i jego woli służenia dobru.

Należało przetrwać (ale nie za wszelką cenę!) na przekór fatalnym okolicznościom ówczesnego życia muzycznego. Nie ulega żadnej wątpliwości, że polskie środowisko muzyczne, którego był jedną z najważniejszych postaci, funkcjonowało w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych pod szczególną presją polityki i ideologii, od których niełatwo się było zdystansować, zaś uwolnić w ogóle nie sposób. Tym bardziej ciekawy jest dla nas dzisiaj moment przełomu, jaki się w tym środowisku dokonał przy walnym udziale samego Mycielskiego.

Symbolicznym znakiem i swego rodzaju wykładnią tej przemiany może być... *III Symfonia Liturgiczna* Arthura Honeggera (1946). Wszystko rozegrało się na przestrzeni siedmiu lat, rozdzielonych od siebie pełnym napięć czasem ekspansji rodzimego stalinizmu. Pierwsze polskie wykonanie *Symfonii Liturgicznej* miało miejsce w roku 1948. Honeggerowska *III Symfonia* w okresie socrealizmu nie była wykonywana. Ponownie sięgnął po nią i wziął na warsztat Stanisław Wisłocki z orkiestrą Filharmonii Narodowej w Warszawie, prezentując dzieło klasyka XX-wiecznej awangardy muzycznej jesienią 1955 roku (Jarociński 1955). Nic dziwnego, że ponowne wykonanie *Symfonii Liturgicznej* po siedmiu latach stało się ważnym wydarzeniem w polskim życiu muzycznym tamtego okresu.

Dochodzę w tym miejscu do złożonej przeze mnie wcześniej obietnicy udzielenia odpowiedzi na pytanie: dlaczego rok 1955? Odpowiedź na to pytanie jest w chwili obecnej łatwiejsza, niż była wcześniej ze względu na zmianę świadomości historycznej, jaka dokonała się w badaniach przede wszystkim nad polskim filmem oraz sztukami plastycznymi na przestrzeni ostatniej dekady. Przewartościowanie owo opiera się w znacznej mierze na konstatacji, iż stalinizm w kulturze polskiej nie upadł w ciągu jednego dnia i nie zakończył się wraz ze śmiercią tyrana.

Przełomowy rok

Między rokiem 1953 a Październikiem '56 zachodził w Polsce złożony proces destalinizacji kultury. Z jednej strony, miał on charakter nieodwracalny, wszechogarniający i systemowy, z drugiej jednak – każda z poszczególnych dziedzin sztuki uczestniczyła w tej stopniowej przemianie we własnym rytmie. Filmowcy, na przykład, dali o sobie znać najwcześniej, bo już w roku 1954, podczas pamiętnej Narady Sekcji Filmu SPATiF we wrześniu tamtego roku, na której rozgorzała burzliwa dyskusja i ze strony młodych twórców pojawiło się żądanie zmian. Niewiele później, w styczniu 1955, odbyła się w Warszawie połączona z wystawą festiwalową narada młodych plastyków. Ostry krytyczny referat programowy wygłosił na niej Izaak Celnikier. Jego bezkompromisowe wystąpienie było już właściwie zapowiedzią kilka miesięcy później wystawy w Arsenale.

Doniosłe, systemowe efekty środowiskowych burz nie dały na siebie długo czekać. Należało do nich między innymi powołanie w maju 1955 roku oryginalnej formy samorządu artystycznego w postaci zespołów filmowych, co było osiągnięciem doprawdy niezwykłym jako wyłom w stalinowskim monolocie kultury i wymuszone na władzach kinematografii wyrzeczenie się doktryny centralnie dotąd sterowanej twórczości filmowej. 26 stycznia 1955 weszło na ekrany debiutanckie dzieło 29-letniego Andrzeja Wajdy *Pokolenie*.

Po filmowcach przyszła kolej na literatów. W pierwszym półroczu 1955 rozgorzały w środowisku literackim namiętne dyskusje. W sierpniu 1955 ukazał się na łamach „Nowej Kultury” *Poemat dla dorosłych* Adama Ważyka, a w tym samym roku także *Zły Tyrmanda* i *Złoty lis* Andrzejewskiego. Ferment ideowy wśród plastyków skoncentrowała w sobie pamiętna Ogólnopolska Wystawa Młodej Plastyki w warszawskim Arsenale, 21 sierpnia 1955, manifestacyjnie zrywająca z realizacją postulatów realizmu socjalistycznego. Wcześniej, w lipcu tego roku, doszło do Walnego Zgromadzenia Związku Kompozytorów Polskich, o czym będzie za chwilę mowa.

W roku 1955 przemiany zachodzące w kulturze polskiej osiągnęły dynamikę, którą próbowano na różne sposoby ograniczać i tłumić, ale której nie można już było zatrzymać za pomocą cenzuralnych restrykcji. Dyskusjom i sporom, jakie przetaczały się nieustannie przez łamy prasy, nie było końca. Rozbudziły one w środowiskach intelektualnych i artystycznych rosnącą z dnia na dzień nadzieję na lepsze jutro nauki, kultury i sztuki polskiej.

Kilka słów o „Przeglądzie Kulturalnym”

Tygodnik pod nazwą „Przegląd Kulturalny”, oficjalny organ Rady Kultury i Sztuki, ukazywał się zaledwie przez jedenaście lat, między rokiem 1952 a 1963. W koncepcji swojej (od układu materiałów, poprzez format, szatę graficzną, ze smakiem dobierane atrakcyjne ilustracje i urozmaiconą zawartość poszczególnych numerów, aż po wirtualnego adresata) pismo nawiązywało do naszych znakomitych przedwojennych wzorów prasowych, zwłaszcza do formuły „Wiadomości Literackich”. Jego pierwszym redaktorem naczelnym był Jerzy Andrzejewski, który

pełnił tę funkcję w latach 1952–1955. Po odwołaniu Andrzejewskiego, w okresie 1955–1963 pracował na tym stanowisku zasłużony dla polskiej publicystyki kulturalnej redaktor Gustaw Gottesman.

O wysokiej randze intelektualnej tygodnika „Przegląd Kulturalny” świadczą najlepiej nazwiska jego autorów. W roku 1955 o filmie pisali w nim: Bolesław Michałek, Antoni Bohdziewicz, Aleksander Jackiewicz i Wilhelm Mach (recenzja „Pokolenia”). O sztukach plastycznych – Mieczysław Porębski, Elżbieta Grabska, Grzegorz Lasota i Julian Przyboś. O teatrze – Jan Kott (stały cykl „Jak wam się podoba”) i Konstanty Puzyna. O architekturze – Zygmunt Stępiński. O literaturze pięknej – Julian Przyboś, Stanisław Dygat, Jacek Bocheński, Władysław Bieńkowski, Wojciech Natanson.

Zdarzały się też teksty doprawdy zdumiewające, na przykład pełen zachwyty cykl korespondencji Jerzego Putramenta z pobytu w Stanach Zjednoczonych, zatytułowany „Dwa łyki Ameryki”. O fascynacji i całkowitym zac zadzeniu partyjnego notabla wrogim ustrojem w jego najbardziej groźnym imperialistycznym wydaniu wiele mówią śródtytuły jego korespondencji, takie jak: „Nowy Jork”, „Piąta Avenue”, „Broadway”, „Guma do żucia i Jack Dempsey” czy „Niech żyje coca-cola!”). Czytelnik tych reportaży przeciera oczy ze zdumienia nad wolnością, jaka przydarzyła się prawomyślnemu dotąd publicyście, mając zwłaszcza w pamięci jego pół roku wcześniejszy, skrajnie dogmatyczny tekst noszący tytuł *Przeciwko sztuce abstrakcyjnej*. Obok Putramenta na łamach „Przeglądu Kulturalnego” pojawiały się również artykuły innych strażniczek i strażników stalinowskiej rewolucji, między innymi: Jadwigi Siekierskiej, Włodzimierza Sokorskiego i Kazimierza Koźniewskiego.

W dość monotonnym pejzażu prasowym PRL lat pięćdziesiątych i początku sześćdziesiątych „Przegląd Kulturalny” odegrał ważną rolę ideologicznej przeciwwagi dla manifestującej na swych łamach skrajnie radykalne poglądy „czerwonej” „Nowej Kultury”. Oba pisma zlikwidowano w tym samym momencie, powołując w roku 1963 na ich miejsce, jak się okazało na wiele dalszych lat, popularny i poczytny w swoim czasie tygodnik „Kultura”.

Z perspektywy twardego głosu działaczy aktywu partyjnego należących do tak zwanego „betonu”, tygodnik o nazwie „Przegląd Kulturalny” był w połowie lat pięćdziesiątych postrzegany, co tu dużo mówić, jako organ rewizjonistyczny. Pismo stawiało na ferment intelektualny i pluralizm poglądów. Ścierały się w nim rozmaite idee i koncepcje, coraz mniej mieszczące się w ramach obowiązującego dotąd paradygmatu ideologicznego. Codziennością i rzeczą normalną na jego łamach była wielogłosowość opinii i polaryzacja poglądów. Zdarzało się niejednokrotnie, że w szranki stawali na jego forum prominentni polemisi, na przykład Adam Schaff i Stefan Żółkiewski.

Był to oczywisty sukces redakcji „Przeglądu Kulturalnego”. Ideologiczny spór o kulturę toczony przez dwóch członków Polskiej Akademii Nauk (z których jeden pełnił w tamtym okresie funkcję kierownika Wydziału Kultury i Nauki Komitetu Centralnego PZPR) okazał się

doniosłym wydarzeniem, uruchamiając na łamach pisma w bynajmniej nie ogórkowym sezonie lata 1955 roku debatę, która trwała przez następne pół roku. Oprócz Schaffa i Żołątkiewskiego, wzięli w niej udział także inni czołowi ideolodzy oraz luminarze ówczesnego życia intelektualnego PRL, między innymi: Bohdan Suchodolski, Józef Chałasiński, Włodzimierz Sokorski, Marcin Czerwiński, Tadeusz Kroński, Andrzej Walicki, Oskar Lange, Stanisław Ehrlich i Bogusław Leśnodorski. Jesienią 1955 ukazał się we wspomnianym cyklu dyskusji znakomity tekst Leszka Kołakowskiego *Wizjonerstwo i dogmatyzm*, zaczynający się pamiętnym zdaniem: „Istnieje marksizm młodzieżowy, marksizm do – brudnej – roboty i marksizm”.

Dzisiejsza lektura poszczególnych numerów rocznika 1955 „Przełądu Kulturalnego” pozwala czytelnikowi prześledzić krok po kroku zmiany, jakie się wówczas dokonywały w sferze kultury i świadomości społecznej. W tym również w polskim życiu muzycznym. Symptomy nadchodzącej Odwilży widać już zimą 1955 roku, kiedy na łamach „Przełądu Kulturalnego” Zofia Lissa opublikowała obszernie i pełne uznania studium o *Konercie na orkiestrę* Witolda Lutosławskiego, a w Warszawie w niewielkim odstępnie czasu koncertują artyści tej miary, co: Louis Kentner, Lazare Lévy, Lew Oborin, Jakub Zak, Flora Guerra i Arturo Michelangeli Benedetti. W lutym i marcu tego roku odbywa się w Filharmonii Narodowej pamiętny V Międzynarodowy Konkurs Chopinowski.

Jednocześnie od 17 stycznia do 22 maja trwa w całym kraju II Festiwal Muzyki Polskiej z udziałem blisko osiemdziesięciu (sic!) rodzimych kompozytorów. Stalinowski z ducha kształt tej gigantycznej i zarazem nijakiej imprezy wywoła wkrótce ostrą krytykę środowiska muzycznego ze Stefanem Jarocińskim na czele. W artykule *Impresje sceptyczne (na marginesie II Festiwalu Muzyki Polskiej)* dokonał on krytycznego bilansu naszego życia muzycznego, wskazując na jego prowincjonalizm i wytykając długą listę luk oraz terytoriów nieznanych w zakresie znajomości muzyki XX wieku i muzyki współczesnej.

Mycielski w „Przełądzie Kulturalnym”

Stały felieton Zygmunta Mycielskiego zatytułowany *Notatnik muzyczny* pojawił się na tych łamach w początkach 1955 roku. O czym autor pisał? – Pisał na bardzo różne tematy i o różnych sprawach. Przykładowo, o 10-leciu Chłopięcego i Męskiego Chóru w Poznaniu, o Stanisławie Szpinalskim i Wandzie Wiłkomirskiej, o międzynarodowych konkursach twórczych, Małej Orkiestrze Filharmonii Narodowej, recitalu pieśni Andrzeja Hiolskiego, *Koncertie C-dur* na trzy fortepiany z orkiestrą J.S. Bacha, który wykonali Zbigniew Drzewiecki, Jan Hoffman i Jan Ekier, o pokazie zespołów amatorskich w Hali Gwardii i o *Chopinie* Iwaszkiewicza.

Może najbardziej niezwykłym tekstem Mycielskiego z tamtego okresu jest jego kapitalna relacja z jam session, do udziału w której namówił go Stefan Kisielewski. Na stołecznej estradzie jazzowej Studia 55 przy ulicy Wspólnej wystąpili tamtego wieczoru Melomani i orkiestra Walaska. Autor tej pionierskiej na naszym gruncie recenzji jazzowej

zaprezentował postawę niezwykle otwartą i pełną osobistej empatii. Znakomity felieton, jaki wyszedł spod pióra wytrawnego krytyka muzycznego, wywołał pełne podziwu echo w następnym numerze „Przeglądu Kulturalnego”, kiedy to głos na temat jazzu zabrał po nim Jan Kott.

Publikacją, która niewątpliwie zasługuje na to, by ocenić ją po latach w szczególnie sposób, jest opublikowany przez Mycielskiego w ostatnim numerze „Przeglądu Kulturalnego” z roku 1955 artykuł pod znamienym tytułem *O twórczości 1956*. Proroczy jest zwłaszcza koniec tego felietonu, w którym znalazły się następujące słowa:

Mam wrażenie i mam też nadzieję, że zaczął się u nas realizować ten „ciąg” do sztuki, która coś widzi i pokazuje naprawdę. I, jeśli tego nurtu nie zatłuczemy tępym młotkiem, to może w nadchodzącym roku powstaną dzieła, które nie będą ani małpiarstwem, ani epigonizmem, ale będą naszą tutejszą, wyrażającą nas sztuką. (Mycielski 1955a)

Wychodzenie kultury i sztuki polskiej ze stalinizmu nie dokonało się w jednej chwili. Miało ono charakter bardziej złożony niż się na ogół o tym dzisiaj sądzi i pisze. Aby się dokonało, potrzeba było nie tygodni, czy miesięcy, lecz przemiany rozłożonej na kilka lat. Okres ten nazywany jest mianem Odwilży (trafna metafora autorstwa Ilji Erenburga) bądź okresem przedpaździernikowym. Z jednej strony, proces destalinizacji okazuje się skomplikowanym wielonurtowym makroprocesem społecznym. Z drugiej – serią niełatwych osobistych wyborów, indywidualnych deklaracji i zauważalnych na forum publicznym sygnałów, z których każdy stawał się częścią o wiele szerszej zbiorowej tendencji lub – jak kto woli – swoistego tropizmu, zorientowanego na odzyskanie przez jednostkę i społeczeństwo w Polsce lat pięćdziesiątych choćby części wolności.

Deklaracje owe nie są, wbrew pozorom, czymś w każdym przypadku to samo znaczącym. Każda z nich ma to do siebie, że w zależności od osoby u jednych bywają aktem radykalnej konwersji (charakterystycznej na przykład dla grupy tzw. „pryszczatych”), u innych zaś są – podyktowaną nadzieją lepszego jutra – decyzją wyjścia z cienia. Decyzją ryzykowną i odważną, podjętą po to, by nie ustąpić pola dogmatykom i w miarę ograniczonych możliwości przejąć inicjatywę w nowej sytuacji politycznej, jaka zarysowała się w ZSRR i krajach tzw. obozu socjalistycznego po śmierci Stalina.

W przypadku Zygmunta Mycielskiego owo „wyjście z cienia” dokonało się w jego znakomitej polemice z tezami referatu Stefana Żółkiewskiego, do jakiej doszło w lipcu 1955. Dzięki redakcji „Przeglądu Kulturalnego” możemy dzisiaj zapoznać się z tym, co krytyk wówczas powiedział. A w jego odważnej ripostie na wspomniany referat prominentnego partyjnego działacza znalazły się słowa niezmiernie ważne i doniosłe. Mycielski mówił między innymi:

Literatura była albo walcząca i krytyczna, albo dworska i panegiryczna. [...] Zbyt częste są przykłady świadczące, jak fatalnie cięży na sztuce troska o jej zgodność z istniejącymi poglądami i filozofią. [...]

Artysta jest indywidualnością, która – gdy nie czuje atmosfery sprzyjającej wypowiedzeniu wszystkich trosk i całej prawdy, na którą reaguje i uczuciowo, i intelektualnie, to albo milczy, albo tworzy coś, czego nie pokazuje publicznie. Innej drogi nie ma. Pojęcie zaś „naszych pozycji” jest rzeczą giętką, zwłaszcza, gdy poczynają nim żonglować pracownicy naszego aparatu wydawniczego, zespoły redakcyjne, krytycy. Pragnę, żeby tu odezwali się artyści w obronie tych praw, bez których każda sztuka staje się płaska i tylko werbalna, grzeczna i powierzchowna, nie docierająca do źródeł ludzkich myśli, uczuć i przeżyć. (Mycielski 1955b)

Nie minął miesiąc i na łamach „Przeglądu Kulturalnego” ukazał się kolejny artykuł Mycielskiego, tym razem poświęcony sprawom stricte muzycznym. Omawiając twórczość muzyczną minionego dziesięciolecia i sytuację muzyki oraz muzyków w Polsce, krytyk pisze o niej następująco:

Muszę z naciskiem stwierdzić, że żyjemy niestety w świecie zamkniętym – i praktycznie biorąc izolowanym od otaczającego nas życia artystycznego. Nie pomogą dosyć nawet liczne oficjalne wyjazdy, kongresy czy zjazdy, na które wyjeżdża paru, zwykle tych samych, artystów i wirtuozów. To nie jest prawdziwy kontakt artystyczny. Kontaktem artystycznym jest życie koncertowe, koncertowe programy, w których muszą się znajdować najwyższe osiągnięcia muzyki światowej, łatwy dostęp do wydawnictw, wymiana najlepszych solistów i dyrygentów, wyjazdy młodzieży, od której trudno wymagać, by wydawała wytrawnych krytyków i praktyków w swoim zawodzie, gdy są oni oderwani od tego, co się dzieje i w Związku Radzieckim, i w Demokracjach Ludowych i w krajach zachodnich. Stajemy się zaściankiem, w którym nie możemy sobie wyobrazić ani jak, ani co się tam gra i produkuje. [...] Taki stan rzeczy i rosnąca z każdym rokiem ignorancja jest więcej niż niebezpiecznym stanem rzeczy. [...] Ale krytykować i walczyć z czymś, czego się nie zna, to przechodzi możliwości artystów. Nasz organizm muzyczny jest dziś dostatecznie dojrzały i zdrowy, by tych konfrontacji z muzyką na świecie się nie bać i taką dyskusję podjąć. I sądzę, że czas już jest na nią. (Mycielski 1955c)

Idealista i pragmatyk

Ketman uprawiany w czasach ekspansji nowej wiary przez Zygmunta Mycielskiego nie polegał na ukrywaniu się i zamaskowaniu własnej postawy. W grę nie wchodziło w jego przypadku coś w rodzaju przejściowego wyrzeczenia się własnych ideałów w warunkach skrajnego zagrożenia. Ideałów tych, podobnie jak związanych z nimi osobistych przekonań, z pewnością nie wyzbył się ani nie utracił. Mówimy tu jednak o czym innym, mianowicie o działaniu zmierzającym do urzeczywistnienia jego osobistej wizji muzyki i kultury muzycznej w warunkach trudnych i niesprzyjających.

Stała za tym rozważna strategia przetrwania i działań uwzględniających odległy horyzont czasowy, obliczonych na dłuższą metę i realizujących nieustępliwą opór wobec przeciwnika. Podobnie jak Stefan Kisielewski, okazał się Mycielski z biegiem lat mistrzem koniecznego kompromisu. Kimś, kto – prowadząc przez wszystkie te trudne lata własną grę – nigdy nie zatracił poczucia różnicy między kompromisem znaczącym i kompromisem nieistotnym. Kompromisem nieistotnym,

czyli takim, na który człowiek będący aktywnym uczestnikiem życia muzycznego może przystać bez utraty własnej twarzy i godności osobistej.

Dzisiaj taka niepozbawiona krytycyzmu, a kiedy trzeba otwarte go protestu bez zważania na ewentualne represje władz PRL (przywołajmy w tym miejscu ogłoszony przez Zygmunta Mycielskiego sławny „List otwarty do muzyków czeskich i słowackich” po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji w sierpniu 1968 roku; nazwisko Mycielskiego figuruje także wśród sygnatariuszy Listu 15 z roku 1974 oraz Memoriału 59 z roku 1975) działalność u podstaw, zależna jedynie od osobistej decyzji jednostki, wydaje się w oczywisty sposób możliwa i osiągalna. Wówczas jednak wymagała ona od człowieka nie tylko odwagi, ale i wielkiej rozwagi. Czym innym było udać się na emigrację wewnętrzną i beczynn timerwać w niej latami, a czym innym – nadal działać publicznie, mając świadomość nieustannego kompromisu.

Była już mowa o tym, że Mycielski podjął decyzję pozostania w kraju jako człowiek dojrzały i ukształtowany. W roku 1945, kiedy skończyła się wojna, miał lat 38. Za sobą lata pobytu na Zachodzie: podczas wojny służbę wojskową, kilkuletnią niewolę w stalagu i na robotach w Rzeszy, przed wojną piękny okres studiów muzycznych najpierw w Krakowie u włoskiego kompozytora, mistrza gry na organach i dyrygenta chóru padre Bernardino Rizziego, a następnie, za radą Karola Szymanowskiego, we Francji. Studiował tam kompozycję u Paula Dukasa i Nadii Boulanger w paryskiej École Normale de Musique. To właśnie wtedy ukształtowały się jego poglądy na muzykę i ideały artystyczne.

Na okres pobytu na studiach w Paryżu datują się też pierwsze przyjaźnie artystyczne Zygmunta Mycielskiego, związane w związku z przynależnością do założonej w roku 1926 z inicjatywy Piotra Perkowskiego Association des Jeunes Musiciens Polonais. Elitarne Stowarzyszenie Młodych Muzyków Polskich (w latach dwudziestych i trzydziestych należeli do niego między innymi: Roman Maciejewski, Grażyna Bacewicz, Tadeusz Szeligowski, Witold Rudziński, Kazimierz Sikorski, Michał Spisak, Stanisław Wiechowicz, Michał Kondracki i późniejszy nauczyciel Wojciecha Kilara, Bolesław Woytowicz), skupiało grono niezmiernie interesujących młodych duchem artystów muzyków z Polski, którzy przebywali wówczas we Francji. Zygmunt Mycielski nie tylko był jednym z nich, ale, co więcej, pełnił także funkcję prezesa tej organizacji w latach 1934–1936.

Po wojnie rozeszły się drogi członków paryskiego Stowarzyszenia. Część wróciła do kraju, część wybrała dla siebie emigrację. Jednych i drugich na zawsze połączyła wielka pasja do muzyki i wspólne im przekonanie, że dziedzina, jaką się zajmują, musi koniecznie obronić własną autonomię artystyczną jako warunek *sine qua non*, bez spełnienia którego traci ona sens swego istnienia we współczesnym świecie.

Taki, z założenia idealistyczny, sposób myślenia o muzyce był również udziałem Zygmunta Mycielskiego. Postawa, jaką zajmował jako krytyk i działacz muzyczny na przestrzeni całego powojennego

życia muzycznego w Polsce, nie dzieliła muzyki na krajową i emigracyjną. Bliski był mu codzienny, niemal niezauważalny heroizm trwania, odrzucający zarówno ułatwione sposoby życia, jak i pseudotwórczość wytwarzającą byle jakie produkty przeznaczone dla masowej konsumpcji. „Żadnych ustępstw na rzecz łatwej, wtórnej twórczości” – pisał z podziwem w roku 1957 o *Kwintecie* i mazurkach fortepianowych skomponowanych przez Wawrzyńca Żuławskiego (Mycielski 1957a).

W pośmiertnym wspomnieniu o Tadeuszu Szeligowskim z roku 1963 znajdujemy pewien znamieny w swej wymowie, niezmiernie poruszający fragment:

Gdy przepisywałem jego słowa, miałem wrażenie, że znajduję się w kręgu światła, poza które straszno jest wyjść. Jak zwykle, gdy ktoś bliski jest już od nas dojrzały o śmierć.

Tadeusz mówił:

„Najbardziej frapowała mnie postać Telemaka, artysty muzyka, który twierdzi, że chce mieć prawo do wyobraźni i widzieć to, co się dzieje poza rzeczywistością, który chce rządzić państwem przy pomocy pieśni fletu, pieśni sięgającej dalej niż władza. [...] Czy my wszyscy, którzy jak on wprowadzamy codziennie do swojej Troi drewnianego konia, nie wprowadzamy go do własnej duszy? Pragniemy jak Odys pokoju. Czy zostaniemy zrozumiani?... Albo – jak on – wypędzeni?

Nie wiem, co będzie dalej. Jako człowiek i artysta nie chcę znowu przeżywać obłądki świata i dlatego ostatnie takty mojego Odyseusza wypełniają dźwięki fletu Telemaka. To jest moje credo. (Mycielski 1977)

Niestrudzenie występował w obronie interesu publicznego. Wiedział, że uprawianie muzyki jest sprawą charakteru. Miał wyostrzoną z upływem lat świadomość tego, jak wielkie zagrożenia niesie z sobą ideologiczny patronat państwowego mecenas, który żywił twórczość muzycznej usiłuje zamienić w muzykę kierowaną. „Kadzidło jest nadal naszą ulubioną perfumą” – pisał ponad pół wieku temu w szkicu *Kilka myśli o Chopinie i polskiej muzyce współczesnej* (Mycielski 1957b).

Jako publicysta muzyczny z wieloletnią praktyką, Zygmunt Mycielski nie żywił najmniejszych złudzeń co do tego, że w systemie, w którym żyje, wolno mu będzie w zwykłym trybie wypowiadać się w druku z całkowitą swobodą myśli i głoszonych poglądów.

Znalazło to swoje odzwierciedlenie w *Dzienniku 1960–1969*. Zapisał w nim między innymi następujące znamienne zdanie: „Przecież cenzura nie puści ani jednej rzeczy napisanej swobodnie, którą się myśli naprawdę” (Mycielski 2001).

Nie był radykałem, co wcale nie znaczy, że brakowało mu odwagi w tych sprawach i w tych szczególnych momentach historii (wspomniany sierpień 1968), co do których czuł, że milczeć po prostu nie sposób. Wtedy zaprotestował publicznie z godną najwyższego podziwu cywilną odwagą.

Koda

Publicystyka muzyczna Zygmunta Mycielskiego należy do najbardziej wartościowych zjawisk kultury muzycznej Polski czasów powojennych. Nie chodzi przy tym bynajmniej o jakąś wyjątkową traf-

ność głoszonych przez tego autora opinii, ani tym bardziej absolutną nieomyślność w ferowaniu przez niego krytycznych werdyktów. Ważne były dla niego punkty stałe, imponderabilia trzymające w ryzach ludzkie myślenie i prawdziwie twórcze działanie w sferze dźwięków. Nie podzielał modnego w początkach XX wieku poglądu Carla Dahlhausa na temat śmierci estetyki. Miał głęboką świadomość tego, że to właśnie wartości estetyczne dzieła muzycznego kształtują rzeczywistość muzyczną i pozamuzyczną. I że mikrośrodowisko, jakie wartości te tworzą i jednoczą, pozostaje szczególnie istotne dla człowieka zniewolonego w systemie totalitarnym.

Nie miał zadatków na buntownika. Nie był sabotażystą ani dezercerem z rzeczywistości. Czuł się częścią środowiska, na rzecz którego pracował, człowiekiem głęboko zaangażowanym w polskie życie muzyczne. Angażował się w nie w sposób, który uważał za możliwy do zaakceptowania. Nie odcinał się, nie demonstrował własnej wyższości, nie trzymał się od wszystkiego na odległość, konsekwentnie jednak utrzymywał pewien dystans. Odpowiedni dystans sprzyja myśleniu i pozwala działać w sposób przemyślany.

W wypowiedziach i osobistych sądach Mycielskiego na temat muzyki liczy się naprawdę tylko jedno, mianowicie ciężar gatunkowy przywołanego argumentu, na który składały się szczególnie bliskie mu etyczne oraz estetyczne przesłanki. Wartość użytego argumentu przesądza ostatecznie o klasie tego pisarstwa i o tym, że warto dzisiaj te znakomite eseje o muzyce czytać i do nich powracać.

Przez wszystkie te lata pozostał człowiekiem wiernym sobie. Wierność tę rozumiał jako osobiste zadanie. Służąc wybranym przez siebie wartościom, pojmował je i realizował najprościej jak można – jako to, co powinno być. Walczył piórem i słowem o przestrzeń społeczną dla muzyki. Zmagał się z tym, co stanowiło dla niej zagrożenie. Autentyczność i wolność w życiu i w muzyce były dla niego dwiema naczelnymi wartościami, których obecności niestrudzenie poszukiwał, i za którymi się opowiadał.

W pisarstwie Zygmunta Mycielskiego – napisał w roku 1999 Bohdan Pocięć w posłowie do jego *Szkiców i wspomnień* wydanych w Bibliotece „Więzi” – mamy do czynienia nie tylko z czystą sztuką słowa, ale z pisarstwem osoby, która łączy w sobie dwie czy nawet trzy równocześnie uprawiane profesje artystyczne: kompozytora-pisarza-krytyka. Jest w owym uprawianiu różnych dziedzin głęboka jedność osobowości skoncentrowanej wokół muzyki. W jej centrum znajduje się Mycielski-muzyk, który pisze i komponuje, uprawia krytykę, esej i recenzję. Rozważa i docieka, zastanawia się, bada, ocenia – zawsze z namysłem, nigdy pochopnie, z niezmierną życzliwością dla ludzi i sztuki, i stałą chęcią zrozumienia. I częściej może pyta niż odpowiada. Zawsze elastyczny, czujny i otwarty na przedmiot-temat swego pisania, unikający „kropek nad i”, sądów kategorycznych, definitywnie skazujących – jest niezwykle wyczulony na to, co w sztuce żywe, co ją zbliża do zjawisk życia po prostu, i co rozstrzyga o jej wartości: sam przecież, jako kompozytor, jest tego życia muzyki współtwórcą. Tajemnicą Jego, powiedziałbym, artystycznej fenomenologii czy hermeneutyki pozostanie łączenie: praktyki z estetyką, rzemiosła z refleksją, pracy z myślą.

Dwa odrębne pola w przestrzeni ludzkiej kultury traktuje tak, jakby były jednością. (cyt. za: Mycielski 1999)[3]

Nie ulega wątpliwości, kto w tych wieloletnich zmaganiach końca zwyciężył i kto ostatecznie miał rację. Rok 1955 okazał się w polskim życiu muzycznym etapem jakościowej przemiany i progiem nowego okresu. Środowisko muzyczne było do niej dobrze przygotowane. Jego ówcześni liderzy (Sikorski, Baird, Serocki, Mycielski i in.) stawiali nie na rewolucję, lecz na ewolucję. To właśnie wtedy, w połowie tamtego roku, miały miejsce ważne wydarzenia i krok po kroku dokonały się istotne przekształcenia zmieniające świadomość środowiska muzycznego, przede wszystkim wspomniane wcześniej Walne Zgromadzenie Związku Kompozytorów Polskich (4–6 czerwca 1955), na którym pierwszorzędnie ważna rola jednego z dwóch głównych referentów i rzecznika odnowy przypadła w udziale bohaterowi tego artykułu.

Środowisko muzyczne rozegrało swoje sprawy w sposób, trzeba po latach z uznaniem przyznać, bardzo zręczny. Dzięki osiągniętemu bez większego trudu wewnętrznemu consensusowi ludzi muzyki i serii wcześniejszych zabiegów taktycznych (z dotarciem do prezydenta Bieruta włącznie) udało się przeforsować szereg cennych postulatów. Za najważniejszą dla kultury polskiej okresu Odwilży i Października należy uznać ideę stworzenia międzynarodowego festiwalu muzyki współczesnej. Przypomnijmy, że muzycy w PRL mieli już w tym momencie swój państwowy festiwal. Chodzi o wspomniany wcześniej Festiwal Muzyki Polskiej.

W referacie programowym Tadeusza Bairda wygłoszonym podczas obrad Walnego Zgromadzenia Związku Kompozytorów Polskich nie ma mowy o likwidacji kojarzącego się z czasami socrealizmu poprzedniego festiwalu. Likwidację taką byłoby w tamtym momencie niezmiernie trudno przeforsować. Pojawia się natomiast pomysł (zgłoszony przez dwóch ustępujących wiceprezesów Zarządu Głównego ZKP Bairda i Serockiego), by istniejący od kilku lat Festiwal Muzyki Polskiej... kontynuować w nowej, rozszerzonej i, uwaga!, międzynarodowej formule. Co więcej – obok nazwy Warszawska Jesień Muzyczna pada również konkretny termin: wrzesień 1956 roku.

Nie zapomniano także o umiejętnie zaaranżowanym efekcie dramatycznym. Postulat Bairda i Serockiego pojawia się bowiem – w myśl klasycznych reguł dobrze skomponowanej, podzielonej na dwie części sonaty – w ścisłym związku z krytycznie oceniającym aktualną sytuację sztuki muzycznej w kraju w latach 1945–1955 referacie programowym Mycielskiego zatytułowanym *Twórczość muzyczna dziesięciolecia* (zob. Mycielski 1955b). Jedno wynika w sposób logiczny z drugiego. Trzeba przyznać, że ten sztych wymierzony prosto w serce polskiego socrealizmu był zadany z niebywałą finezją.

[3] Przywołany tekst został zamieszczony na okładce książki.

Resztę komentarza, należnego wytrwale praktykowanej przez wszystkie te lata przez Zygmunta Mycielskiego strategii przetrwania i skutecznej ochrony najcenniejszych wartości, dopisało kilkanaście miesięcy później życie. Fakty mówią same za siebie. Nasza muzyka opuściła boczną ścieżkę socrealizmu już w początkach czerwca roku 1955, na długo przed Październikiem. Rodzime życie muzyczne weszło od tego momentu na nowe, awangardowe tory. W roku 1956 odbył się zapowiadany rok wcześniej, podczas Walnego Zgromadzenia ZKP, inauguracyjny Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” i rozpoczęło swą działalność elektroniczne Eksperymentalne Studio Polskiego Radia.

- Głowiński M., 2004, *Świat jak ciasne buty (o „Dzienniku 1960–1969” Zygmunta Mycielskiego, w: M. Głowiński, Skrzydła i pięta. Nowe szkice na tematy niemiologiczne, Kraków.*
- Jarociński S., 1955, *Artur Honegger (Z okazji wykonania Symfonii Liturgicznej przez Filharmonię Narodową w Warszawie), „Przegląd Kulturalny” nr 44.*
- Mycielski Z., 1949, *Wrażenie ze zjazdu kompozytorów w Łagowie, „Życie Śpiewacze” nr 9, numer specjalny „Ruchu Muzycznego” nr 14.*
- Mycielski Z., 1955a, *O twórczości 1956, „Przegląd Kulturalny” nr 51–52.*
- Mycielski Z., 1955b, *Kilka uwag, „Przegląd Kulturalny” nr 27.*
- Mycielski Z., 1955c, *Twórczość muzyczna dziesięciolecia, „Przegląd Kulturalny” nr 29.*
- Mycielski Z., 1957a, *O śmierci Wawrzyńca Żuławskiego w Alpach, „Przegląd Kulturalny” nr 35.*
- Mycielski Z., 1957b, *Kilka myśli o Chopinie i polskiej muzyce współczesnej. Ucieczki z pięciolinii, Warszawa.*
- Mycielski Z., 1977, *Tadeusz Szeligowski, w: Z. Mycielski, Postludia, Kraków.*
- Mycielski Z., 1999, *Szkice i wspomnienia, oprac. P. Kądziała, Biblioteka „Więzi”, t. 118, Warszawa.*
- Mycielski Z., 2000, *Dziennik 1950–1959, red. Z. Mycielska-Golik, wstęp J. Stęszewski, Warszawa.*
- Mycielski Z., 2001, *Dziennik 1960–1969, Warszawa.*
- Stęszewski J., 1998, *Zygmunt Mycielski on Music and Culture. In: Culture of the Time of Transformation. International Congress, eds. J. Brendel, S. Jakóbczyk, Poznań.*

BIBLIOGRAFIA