

KURS MISTRZOWSKI

DAVID POWNALL

PRZEKŁAD - ELŻBIETA JASIŃSKA · /MASTER CLASS/

Zagajenie narady muzyków radzieckich zwołanej przez KC WKP/b/ /styczeń 1948 r./

Towarzysze, Komitet Centralny partii postanowił z następującej przyczyny zwołać naradę muzyków radzieckich.

Niedawno odbyło się specjalne przedstawienie dla członków Komitetu Centralnego nowej opery tow. Muradelego „Wielka przyjaźń”. Zdajecie sobie oczywiście sprawę, jak duże zainteresowanie wzbudził w Komitecie Centralnym sam fakt pojawienia się nowej opery radzieckiej po blisko dziesięcioletniej przerwie. Niestety, Komitet Centralny zawiódł się w swych nadziejach. Opera „Wielka przyjaźń” jest nieudana.

Jakie są zdaniem Komitetu Centralnego, przyczyny i okoliczności składające się na niepowodzenie tej opery? Na czym polegają jej główne braki?

Mówiąc o zasadniczych brakach opery, należy przede wszystkim powiedzieć o jej muzyce. W muzyce opery nie ma ani jednej melodii, którą można by zapamiętać. Muzyka nie dociera do słuchacza. Nie jest przypadkiem, że podczas całego przedstawienia dość duże i posiadające dostateczne kwalifikacje audytorium, liczące co najmniej 500 osób, nie zareagowało ani na jedno miejsce opery.

Muzyka opery jest bardzo uboga. Zastąpienie melodyjności przez nieharmonijne, a zarazem bardzo hałaśliwe improwizacje doprowadziło do tego, że w większej swej części opera jest bezładnym zbiorem krzykliwych dźwięków. Możliwości orkiestry zostały w operze wykorzystane w nadzwyczaj ograniczonej mierze. Przez większą część opery akompaniuje zaledwie kilka instrumentów, i tylko rzadko, chwilami, w najbardziej nieoczekiwanych miejscach włącza się cały zespół orkiestralny w postaci burzliwych i nieharmonijnych, a nawet kakofonicznych wstawek, które szarpia nerwami słuchacza i wprowadzają go w nastrój rozdrażnienia. Przyciębiające wrażenie wywiera nieharmonijność muzyki, to, że nie odpowiada ona przeżyciom bohaterów oraz nastrojom i wypadkom zachodzącym na scenie w toku rozwoju akcji opery. W najbardziej elegijne momenty intymnych przeżyć wdziera się bicie w bęben, natomiast w chwilach bojowych, wzniosłych, gdy na scenie rozgrywa się wydarzenia heroiczne, muzyka, nie wiadomo dlaczego, staje się miękka, elegijna. A zatem powstaje przepaść między akompaniamentem a uczuciami, które artyści mają wyrazić na scenie.

Chociaż tematem opery jest bardzo ciekawy okres historyczny - okres ustanawiania Władzy Radzieckiej na Północnym Kaukazie, gdzie istniał bardzo skomplikowany układ wielonarodowy i różnorodność form walki klasowej, chociaż opera przedstawiająca ten okres winna była w pełni ukazać życie i byt narodów Północnego Kaukazu przepojone na wskroś tymi wypadkami - to jednak muzyka opery jest daleka i obca twórczości ludowej tych narodów.

Jeśli na scenie występują Kozacy - a odgrywają oni dużą rolę w operze, to ich pojawienie się na scenie nie jest zaakcentowane ani w muzyce ani w śpiewie niczym charakterystycznym dla Kozaków, dla ich pieśni i muzyki. To samo odnosi się także do ludów górskich. Jeśli w toku akcji grają lezginki, to melodia jej w niczym nie przypomina znanych, popularnych melodii lezginki. W pogoni za oryginalnością autor dał własną muzykę lezginki, niezrozumiałą, nudną, bez tej treści i piękna, które cechują prostą ludową muzykę lezginki.

Cała partytura opery przepojona jest pretensją do oryginalności. Muzyka wpływa na widza, że tak powiem, oguszająco. Poszczególne fragmenty i sceny o charakterze elegijnym lub półmelodyjnym bądź też pretendujące do melodyjności przerywa nagle szum i wrzask fortissimo, muzyka zaczyna wtedy przypominać hałas panujący na placu budowy w chwili, gdy pracują koparki, kruszarki kamieni i betoniarki. Ten hałas, do którego nie jest przyzwyczajone normalne ucho ludzkie, rozstraja słuchacza.

Parę słów o fabule. Fabuła opery jest sztuczna, a te wydarzenia, które opera miała ukazać, podane są, z historycznego punktu widzenia, nieprawdziwie i fałszywie.

Powiem krótko, o co idzie. Opera poświęcona jest walce o nawiązanie stosunków przyjaźni między narodami Północnego Kaukazu w latach 1918-1920. Narody górskie, spośród których opera ukazuje nam Osetyńców, Lezginów i Gruzinów, zaniechały pod wpływem komisarza - wysłannika z Moskwy - walki z narodem rosyjskim, a zwłaszcza z Kozakami, nawiązując z nimi stosunki przyjacielskie i pokojowe.

Jest to fałsz historyczny, ponieważ narody te nie były wrogami narodu rosyjskiego. Przeciwnie, w tym okresie historycznym, któremu poświęcona jest opera, naród rosyjski i Armia Czerwona - właśnie w przyjaźni z Osetyńcami, Lezginami i Gruzinami gromiły kontrewolucję, kładły fundamenty Władzy Radzieckiej na Północnym Kaukazie, ustanawiając pokój i przyjaźń między narodami.

Natomiast Czeczeńcy i Ingusze stanowią w tym okresie przeszkodę w nawiązaniu przyjaznych stosunków między narodami na Kaukazie Północnym.

Oni to wówczas szerzyli właśnie między narodami. Widzowi natomiast w tej roli ukazuje się Osetyńców i Gruzinów. Jest to poważny błąd historyczny, fałszowanie rzeczywistości historii, pogwałcenie prawdy historycznej.

Musimy, mówiąc całą prawdę bez osłony, ocenić znaczenie fiaska opery Muradelego. Jeśli opera jest najwyższą, syntetyczną formą sztuki, która łączy w sobie osiągnięcia wszystkich podstawowych rodzajów sztuki muzycznej i wokalne, to fiasco opery, na którą czekaliśmy szereg lat, jest dużym niepowodzeniem w historii

muzyki radzieckiej. Nie jest to odosobniony wypadek i dlatego nie można sprawdzać go do niepowodzeń, jakie ma Muradeli w swej twórczości. Należy wyjaśnić wszechstronnie, jakie warunki przyczyniły się do takiego fiaska, jakie przyczyny je zrodziły.

Odpowiedzialność za tę sprawę ponosi przede wszystkim Komitet do Spraw Sztuki i jego przewodniczący, tow. Chrapczenko. Reklamował on na wszelkie sposoby operę „Wielka przyjaźń”. Co więcej, opera została wystawiona w wielu miastach: w Swierdłowsku, Rydze i Leningradzie, zanim jeszcze ją oceniono i zaaprobowano. W samym tylko moskiewskim Teatrze Wielkim koszty jej wystawienia, jak stwierdza Komitet, wynoszą 600 tysięcy rubli.

Znaczy to, że Komitet do Spraw Sztuki, podając złą operę za dobrą, nie tylko dowiódł swej nieudolności w kierownictwie sprawami sztuki, lecz także wykazał brak odpowiedzialności, narażając państwo na wielkie, nieuzasadnione wydatki.

... Tow. Muradeli mówił, iż rozumie wymagania, które partia i naród stawiają operze radzieckiej. Muradeli zapewnił, że docenia kwestię melodyjności, że dobrze zna muzykę klasyczną, lecz już na ławie szkolnej, w konserwatorium, nie uczono go szanować dorobku klasycznej spuścizny. Słuchaczom konserwatorium mówił, że dorobek ten jest przestarzały, że należy tworzyć muzykę nową, możliwie jak najmniej podobną do muzyki klasycznej, że należy wyrzec się „tradycjonalizmu” i być zawsze oryginalnym. Należy wzorować się nie na klasykach, lecz na największych naszych kompozytorach. Po ukończeniu konserwatorium podobnie działała na niego i na innych kompozytorów nasza krytyka muzyczna, wśród której rozpowszechnione jest mniemanie, że wzorowanie się na klasykach jest oznaką złego smaku. Podlegając stałemu działaniu tego rodzaju presji ideologicznej, stopniowo doszedł on w końcu do niesłusznego ujęcia i niesłusznym form, które doprowadziły go do fiaska. Muradeli mówił o niewłaściwym wychowywaniu kadr muzycznych, albowiem jakiegokolwiek niezgadanie się z rozpowszechnionymi obecnie kanonami i „współczesnymi” kierunkami traktowane jest jako przejaw zacofania, konserwatyzmu i wstecznictwa; mówił on, że nie ma właściwej atmosfery do pracy twórczej, wskazywał przy tym, że wytwarza się atmosferę dogodną dla kierunku formalistycznego, lecz nie dla kierunku realistycznego i klasycznego.

Należy tu wyjaśnić, czy wszystko to jest prawdą czy nie. A może tow. Muradeli mylił się, może nie ma on w gruncie rzeczy racji, może tylko przejąskrawia? W każdym bądź razie nie wolno tuszować tych spraw, należy je publicznie wyjaśnić.

Jest to tym ważniejsze, że braki opery tow. Muradelego są bardzo podobne do braków, które w swoim czasie cechowały operę tow. Szostakowicza „Lady Makbet mceńskiego powiatu”. Nie wspominałbym o tym, gdyby nie uderzające podobieństwo tych błędów w obu operach.

Na pewno macie jeszcze żywo w pamięci opublikowany w „Prawdzie” w styczniu 1936 roku głośny artykuł „Chaos dźwięków zamiast muzyki”. Artykuł ten był opracowany wedle wskazówek KC i wyrażał opinię KC o operze Szostakowicza.

Przypomnę niektóre fragmenty z tego artykułu: „Od pierwszej chwili oszałamia słuchacza tej opery jakby rozmyślnie nieharmonijny, chaotyczny potok dźwięków. Urywki melodii i początki fraz muzycznych toną, wyrwywają się i znowu giną w łoskocie, zgrzycie i pisku. „Muzykę” tę trudno zrozumieć, niepodobna zapamiętać.

Tak jest prawie do końca opery. Na scenie śpiew zastąpiono wrzaskiem. Gdy

Przemówienie na naradzie muzyków radzieckich zwołanej przez KC WKP/b/ /styczeń 1948 r./

tylko kompozytor przypadkiem znajdzie się na ścieżce jakiejś prostej i zrozumiałej melodii, to natychmiast, jakby przerażony takim nieszczęściem, rzuca się w labirynt muzycznego chaosu, chwilami przechodzącego w kakofonię. Wyrazistość, której pragnie słuchacz, zastąpiona jest wścibym rytmem. Hałas muzyczny ma wyrażać namiętność.

Wszystko to nie wynika z nieudolności kompozytora, nie wynika z tego, że nie umie on wyrazić w muzyce uczuć prostych i silnych. Jest to muzyka umyślnie „sklecona na opak” - tak, by w niej nie przypominała klasycznej muzyki operowej, by nie miała nic wspólnego z dźwiękami symfonicznymi, z prostą, ogólnie zrozumiałą formą muzyczną. Jest to muzyka oparta na tejże samej zasadzie prowadzącej do negacji opery, w myśl której to zasady lewacka sztuka neguje w ogóle w teatrze prostotę, realizm, zrozumiałość obrazu, naturalne brzmienie słowa...

Widać wyraźnie, jak niebezpieczny jest ten kierunek w muzyce radzieckiej. Lewackie wypaczenie w operze płynie z tego samego źródła, co lewackie wypaczenie w malarstwie, poezji, pedagogice i nauce. Drobnomieszczańskie „nowatorstwo” prowadzi do oderwania się od prawdziwej sztuki, od prawdziwej nauki, od prawdziwej literatury.

Autor „Lady Makbet mceńskiego powiatu” musiał chyba zapożyczyć od jazzu jego nerwową, spazmatyczną, epileptyczną muzykę, by dodać „temperamentu” swym bohaterom”.

A oto jeszcze kilka wyjątków z tegoż artykułu: „Gdy nasza krytyka - wraz z krytyką muzyczną - zaklina się, iż reprezentuje realizm socjalistyczny, na scenie w operze Szostakowicza widzimy najtrywialniejszy naturalizm...”

Wszystko to jest ordynarne, prymitywne, wulgarnie... Muzyka zgrzyta, syczy, sapie, traci oddech, po to by w sposób jak najbardziej naturalistyczny odtworzyć sceny miłosne. „Miłość” jest w całej operze walkowana w najwulgarniejszej formie...

Jak widać kompozytor nie postawił sobie zadania, wnikać w to, czego oczekuje od muzyki i co pragnie w niej usłyszeć audytorium radzieckie. Chyba umyślnie zaszyfrował on swą muzykę, beładnie pomieszał w niej wszystkie dźwięki tak, by dotarła tylko do estetów-formalistów, którzy postradali zdrowy smak”.

Nie wiemy dotychczas, w jakim stopniu, zdaniem muzyków radzieckich, znane uchwały Komitetu Centralnego dotyczące zagadnień ideologicznych znalazły odzwierciedlenie w kołach naszych muzyków, mimo że słyszeliśmy wiele zapewnień, że i tu lody ruszyły, a przebudowa jest jakoby w pełnym toku. Ale czy doprawdy można powiedzieć, że po uchwałach KC dotyczących zagadnień ideologicznych także i u nas zaczęło się ożywienie, zaczął się wzrost, że trysnęło źródło krytyki muzycznej, że wśród muzyków radzieckich rozpoczęła się twórcza dyskusja, że jakieś ważne zagadnienia stały się przedmiotem rozważań, tak jak to było wśród pracowników kinematografii, literatów, dramaturgów i filozofów?! Mamy co do tego duże wątpliwości.

Nie jest także dość jasne, jakie „formy rządzenia” panują w Związku Kompozytorów Radzieckich i w jego Komitecie Organizacyjnym - czy te formy rządzenia są demokratyczne, oparte na twórczej dyskusji, krytyce i samokrytyce, czy też zakrawają na oligarchię, gdzie o wszystkich sprawach wyrokują mała grupa kompozytorów i jej wierni giermkowie-krytycy muzyczni z klanu pochlebców, którym do twórczej dyskusji, twórczej krytyki i samokrytyki jest tak daleko, jak od ziemi do nieba.

Pozwólcie, że teraz otworzę naszą naradę i poproszę towarzyszy o wypowiedzi co do poruszonych kwestii, a także co do zagadnień, które chociaż nie były poruszone w zagajeniu, to jednak mają istotne znaczenie dla rozwoju radzieckiej muzyki.

A. Zdanow

...Nie mam tu zamiaru negować osiągnięć muzyki radzieckiej. One oczywiście są. Jeśli jednak wyobrazić sobie, jakie osiągnięcia moglibyśmy i powinniśmy mieć w dziedzinie muzyki radzieckiej, a także jeśli porównać sukcesy w dziedzinie muzyki z osiągnięciami w innych dziedzinach ideologicznych - należy przyznać, że są one zgoła nieznaczące. Jeśli przyjrzymy się na przykład literaturze pięknej, to zobaczymy, że obecnie niektóre czasopisma, liczące bardzo dużo stronic, mają poważne trudności, ponieważ nie mogą już pomieścić w kolejnych numerach wszystkich w pełni nadających się do publikacji materiałów, które posiadają w portfelu redakcyjnym. Wydaje mi się, że nikt z tych, którzy tu zabierali głos, nie mógłby pochwalić się tego rodzaju „zatorami” w dziedzinie muzyki. Widzimy postęp w dziedzinie kinematografii i w dziedzinie dramaturgii. W dziedzinie muzyki zaś nie ma jakiegos dostrzegalnego postępu.

Muzyka pozostaje w tyle - taki jest ton wszystkich wypowiedzi. W Związku Kompozytorów i w Komitecie do Spraw Sztuki wytworzyła się bezsprzecznie nienormalna sytuacja. O Komitecie do Spraw Sztuki mówiło się mało i niedostatecznie go krytykowano. W każdym bądź razie znacznie więcej i ostrzej mówiło się o nieporządkach w Związku Kompozytorów. A tymczasem Komitet do Spraw Sztuki odegrał mało zaszczytną rolę. Udając, że ze wszystkich sił broni realistycznego kierunku w muzyce, komitet patronował, gdzie tylko mógł, kierunkowi formalistycznemu, wywyższając jego przedstawicieli - a tym samym przyczynił się do dezorganizacji i do zamętu ideologicznego w szeregach naszych kompozytorów. A do tego jeszcze, mając w swym gronie ignorantów i ludzi niekompetentnych w sprawach muzyki, komitet szedł na pasku kompozytorów kierunku formalistycznego.

...W działalności twórczej Związku Kompozytorów rolę kierowniczą odgrywa teraz określona grupa kompozytorów. Mam na myśli następujących towarzyszy: Szostakowicza, Prokofiewa, Miaskowskiego, Chaczaturiana, Popowa, Kabalewskiego i Szabalina. Czy może kogoś pominąłem? A przeto tych właśnie towarzyszy należy uważać za główne i czołowe postacie formalistycznego kierunku w muzyce. Kierunek ten zaś jest z gruntu błędny. Istnieje rzeczywistość bardzo ostra, choć na pozór ukryta, walka dwóch kierunków w muzyce radzieckiej. Jeden kierunek reprezentuje zdrową, postępową zasadę tej muzyki, zasadę opartą na uznaniu ogromnej roli spuścizny klasycznej, a w szczególności tradycji rosyjskiej szkoły muzycznej, na łączeniu głębokiej ideowości z bogactwem treści muzyki, prawdziwości z realizmem. Kierunek ten wyraża głęboki organiczny związek z ludem i łączy ludową twórczość muzyczną i pieśniową z wysokim kunsztem zawodowym. Drugi kierunek wyraża obcy sztuce radzieckiej formalizm, wyrzeczenie się spuścizny klasycznej w imię rzekomego nowatorstwa, wyrzeczenie się ludowości w muzyce, zrezygnowanie ze służby dla ludu, gwoździ zaspokajania potrzeb wynikających z na wskroś indywidualistycznych przeżyć nielicznej grupy wybranych estetów.

Kierunek ten usiłuje wprowadzić na miejsce naturalnej, pięknej, potrzebnej ludziom muzyki - muzykę fałszywą, wulgarną, czasem wprost patologiczną. Właściwością drugiego kierunku jest przy tym unikanie frontalnych ataków, uprawianie przez rewizjonistycznej działalności pod płaszczykiem rzekomego zgadzania się z podstawowymi założeniami realizmu socjalistycznego. Tego rodzaju „przemytliczne” metody nie są naturalnie nowe. W historii można znaleźć niemało przykładów rewizjonizmu występującego pod płaszczykiem rzekomego zgadzania się z podstawowymi założeniami rewidowanej teorii. Tym bardziej zaś konieczną rzeczą staje się zdemaskowanie prawdziwej istoty tego drugiego kierunku i ukazanie szkód, które on wyrządza rozwojowi muzyki radzieckiej.

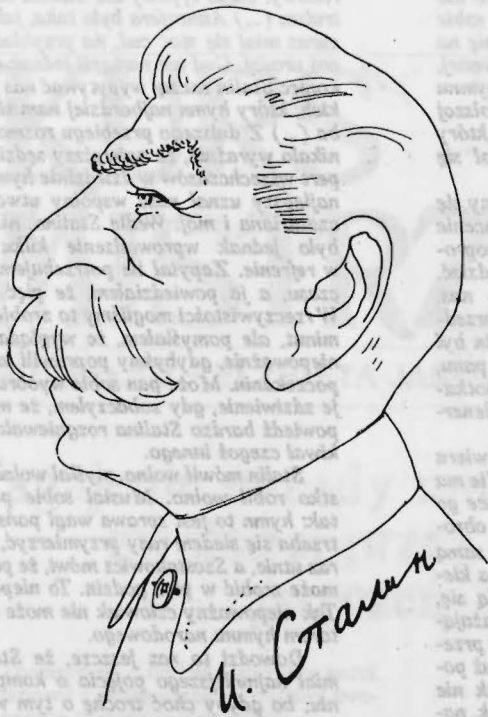
Jeśli wśród pewnej części kompozytorów radzieckich jeszcze do dziś pokutuje teoryjka głosząca, że „zrozumieją nas dopiero za 50 lub 100 lat”, że „jeśli nas nie może zrozumieć pokolenie współczesne, to za to zrozumieją nas pokolenia przyszłe” - to jest to coś doprawdy

okropnego. A jeśli do takiego poglądu już przywyklicie, to przyzwyczajenie takie należy zwalczać, jako rzecz bardzo niebezpieczną.

Rozumowanie takie bowiem jest oznaką oderwania się od ludu. Jeżeli ja - jako pisarz, artysta, literat czy działacz partyjny - nie liczę na to, że zrozumieją mnie współcześni - to dla kogoż żyję i pracuję? Przecież prowadzę to do pustki duchowej, do ślepego zaułka. Powiadają, że niektórzy krytycy muzyczni z gatunku pochlebców szepczą, szczególnie teraz, kompozytorom do ucha tego rodzaju słowa „pociechy”. Czyż kompozytorzy mogą jednak z zimną krwią słuchać takich rad, nie żądając nawet, by sąd honorowy potępił tych doradców?

...Jeśli drogie jest wam zaszczytne miano kompozytora radzieckiego, winnicie dowieść, że zdolni jesteście służyć swemu narodowi lepiej, niż czyniliście to dotychczas. Czekam poważny egzamin. Partia potępiła już 12 lat temu formalistyczny kierunek w muzyce. W ubiegłym okresie na mocy uchwały rządu wielu z was zostało laureatami Nagrody Stalinowskiej; wśród tych laureatów są również ci, którzy grzeszyli formalizmem. Przyznanie wam tych nagród było związane z wielkimi nadziejami, jakie w was pokładano. Nie uważaliśmy wtedy, że utwory wasze wolne są od braków, czekaliśmy jednak cierpliwie, sądząc, że nasi kompozytorzy sami znajdą w sobie dość siły, by wybrać słuszną drogę. Teraz jednak każdy już widzi, że konieczna była interwencja partii. KC oświadcza wam z całą otwartością, że jeśli nadal kroczyć będziecie tą drogą, co dotychczas, to muzyka ta nie przyniesie wam żadnego zaszczytu.

A. Zdanow



Józef Własariowicz Stalin, czołowy działacz partii bolszewickiej i państwa radzieckiego. Od 1896 roku członek SDPRR, od 1903 w partii bolszewickiej, od 1922 sekretarz generalny RKP(b) był wraz z Leninem organizatorem Wielkiej Soc. Rewolucji Październikowej, walczył zdecydowanie z trockistami, bronił tezy o możliwości zwycięstwa socjalizmu w ZSRR w warunkach kapitalistycznego otoczenia. Kiedy przeciw linii partii wystąpiła grupa Bucharina, Rykowa i innych Stalin w swych wystąpieniach zdementował prawicowych oportunistów jako ideologów kulactwa. Pod jego kierownictwem przeprowadzono industrializację kraju i kolektywizację rolnictwa. W latach Wielkiej Wojny Ojczyźnianej jako przewodniczący Komitetu Obrony z genialną przenikliwością odgadywał zamysły wroga i zadawał mu druzgocące ciosy. Cała działalność Stalina była związana z realizacją wielkich socjalistycznych przeobrażeń w ZSRR. Jego dokonania zadziwiają swoją wszechstronnością, jego energia zdumiewa. Wszyscy wiedzą jak druzgocąca jest siła jego logiki, jaka ma stalową wolę, jak wielka jest jego miłość do ludu. Wszyscy wiedzą jaki jest skromny, prosty, delikatny w stosunkach z ludźmi i bezwzględny w stosunku do wrogów. Stalin to niestrudzony kontynuator dzieła Lenina, czyli - jak mówią u nas w partii - Stalin to Lenin naszych dni.



Andrej Aleksandrowicz Zdanow (1896-1948), jeden z najwybitniejszych działaczy partii bolszewickiej, wierny uczeń J. Stalina. W latach Wielkiej Socjalistycznej Rewolucji Październikowej i wojny domowej działał na Uralu, następnie należał do grona czołowych działaczy partyjnych skupionych wokół tow. Stalina, w latach Wielkiej Wojny Ojczyźnianej kierował leningradzką organizacją partyjną i organizował obronę miasta, od 1944 pracował w KC w Moskwie. W 1946 na naradzie aktywny partyjnego Leningradu poddał bezlitośnie krytyce pisarzy, którzy wciąż radziecką literaturę w bagno bezideowości, bezpryncypialności, pieszczczenia się przed rozkładającą się, dekadentką kulturą burżuazijną. W 1948 roku na naradzie ludzi muzyki zdementował antyludowy, formalistyczny kierunek w muzyce jako przejaw wpływów burżuazyjnych. Zdanow podkreślał, że lud potrzebuje muzyki melodyjnej wyrażającej siłę narodu radzieckiego i jego dumę z osiągnięć socjalizmu. Zdanow był płomiennym bojownikiem komunizmu, całe życie poświęcił walce o realizację ideałów partii Lenina i Stalina.



Siergiej Siergiejewicz Prokofiew (1891) wybitny radziecki kompozytor, pianista, dyrygent. W latach 1918-32 mieszkał za granicą, początkowo w USA a od 1921 we Francji. W 1932 r. wrócił do kraju. Jego dorobek twórczy obejmuje ponad 130 dzieł, w tej liczbie 8 oper, 7 baletów, 7 kantat, 7 symfonii i wiele innych utworów symfonicznych, 8 koncertów, 14 sonat, marsze dla orkiestr dętych, utwory fortepianowe, romanse, pieśni, chóry, muzykę teatralną i filmową. Prokofiew otrzymał szereg nagród, m.in. Nagrodę Stalinowską, m.in. za muzykę do filmu „Iwan Groźny”, balet „Kopciuszek”, suitę „Zimowe ognisko” i oratorium „Na straży pokoju”.



Dymitr Dymitrijewicz Szostakowicz (1906), wybitny radziecki kompozytor, deputowany do Rady Najwyższej RSFR. Wielkie uznanie przyniosła mu już 1. symfonia, a niemal każda następna była wydarzeniem na skalę światową. Na początku swej twórczej drogi znajdował się pod wpływem współczesnej urbanistycznej zachodnio-europejskiej muzyki (szczególnie Strawińskiego i Prokofiewa). W latach 1928-9 w jego twórczości nastąpił przełom, kompozytor przeżył wpływ wspomnianych wpływów, pogłębił tematykę społeczną swoich utworów i zaczął realizowanie odzwierciedlać rzeczywistość. Szostakowicz jest wybitnym działaczem społecznym. W 1949 roku był na zwołanym w obronie pokoju kongresie amerykańskich działaczy kultury i sztuki w Nowym Jorku, w 1950 roku uczestniczył w światowym kongresie Obronców Pokoju w Warszawie. Jest wielokrotnym laureatem Nagrody Stalinowskiej m.in. za 7. Symfonię, oratorium „Pieśń o lasach” i „Upadek Berlina”.

Mój spotkanie ze Stalinem miało miejsce w następujących okolicznościach. Podczas wojny uznano, że „Międzynarodówka” nie nadaje się na hymn radziecki. Uważano, że słowa są nieodpowiednie, i faktycznie takie zdanie, jak: „nikto nie da nam zbawienia - ni Boh, ni car, ni gieroj” nie było dobre. Stalin był Bogiem i carem, więc słowem tym brakowało czystości ideologicznej. Napisano nowe słowa: „My Stalina dieti” - wie pan, że był wielkim nauczycielem. A poza tym „Międzynarodówka” jest kompozycją obcą, francuską. Jakże to tak. Francuska pieśń hymnem Rosji? Czy nie stać nas na własny? Węć skłedono nowe słowa i rozesłano kompozytorom. Piszcie nowy hymn narodowy. Trzeba było wziąć udział w konkursie, czy się chciało czy nie. W przeciwnym wypadku zrobiliby z tego aferę, powiedzieliby, że to wymigiwanie się od ważnego obowiązku. Oczywiście dla wielu kompozytorów była to szansa wybić się, wejść do historii, że się tak wyrażę, na czworakach. Niektórzy bardzo się starali (...).

W porządku, ja też napisałem hymn. Zaczęły się przełuchania, które nie miały końca. Stalin pojawiał się czasami, słuchał, aż wreszcie zarządził, że Chaczaturian i ja mamy razem napisać hymn. Pomysł był niebywale głupi; Chaczaturian i ja jesteśmy bardzo różnymi kompozytorami; różnimy się stylem i metodą pracy. Nasze temperamenty także są różne. A zresztą kto w ogóle chciałby pracować w kompozytorskim kołchozie? Musieliśmy jednak (...) Podjęliśmy decyzję iśćcie Salomonową. Każdy napisze swój hymn, potem się spotkamy i zobaczymy. Najlepsze kawałki z jego hymnu i najlepsze z mojego wejdą do wspólnego utworu (...). Każdy pisał w domu swój szkic, potem spotykaliśmy się, porównywaliśmy je i wracaliśmy do domu (...).

Przesłuchania różnych hymnów ciągnęły się długo. Wreszcie wódz i nauczyciel obwieścił, że do finału przeszło pięć hymnów - Iony Tuskiji, Arama Chaczaturiana, mój

oraz nasz wspólny. Nadeszła zatem rozstrzygająca runda, miejscem jej był Teatr Bolszoj. Każdy hymn wykonano trzy razy - chór bez orkiestry, orkiestra bez chóru w różnych okolicznościach. Należało spróbować jeszcze pod wodzą, ale nikomu to nie przyszło do głowy. Wykonania, o ile sobie przypominam, były niezłe. Nadawały się na eksport. Chór - Zespół Armii Czerwonej, orkiestra - Teatr Bolszoj. Szkoda, że hymnu nie można jańczyć, balet Teatru Bolszoj zrobiłby to doskonale. Aleksandrow, który sam dyrygował swoim chórem, uwijał się jak w ukropie (...).

Przesłuchania trwały, kompozytorzy się niecierpliwiili (...). Wreszcie hałas na scenie się skończył. Chaczaturian i mnie poproszono do loży Stalina. Chciał nas widzieć. Po drodze oczywiście zrewidowano nas. Przed wejściem do loży był taki mały przedpokoik, gdzie nas wprowadzono. Stalin był już w środku. Będę szczerzy i powiem panu, że nie odczuwałem strachu przed spotkaniem ze Stalinem. Byłem oczywiście zdenerwowany, ale nie bałem się.

Człowiek odczuwa strach, kiedy otwiera gazetę i czyta, że jest wrogiem ludu. Nie ma jak się oczyścić z zarzutu, nikt nie chce go słuchać, nikt nie powie słowa w jego obronę. Rozgląda się a tu wszyscy mają tę samą gazetę i patrzą na niego w milczeniu, a kiedy próbuje coś powiedzieć, odwracają się, nie słyszą go. To jest naprawdę przerażające. Często mi się to śniło. Najbardziej przerażające jest to, że wszystko zostało już powiedziane i postanowione, a człowiek nie wie, dlaczego postanowiono właśnie tak, natomiast wie, że spieranie się nic mu nie da. W sprawie hymnu nic jeszcze nie postanowiono, więc czego miałem się bać? Można było coś powiedzieć. O tym właśnie myślałem patrząc na tego pucolowatego człowieka. Był tak niski, że nie pozwalał nikomu stać obok siebie (...).

Stalin stał sam, jak zwykle z dala od wszystkich. Cała wierchuszka tłoczyła się z tyłu (...). Pogawędka nie kleiła się.

Najpierw wypowiedział głęboki pogląd na temat tego, jaki powinien być hymn narodowy. Jakiś typowy dla Stalina komunal, truizm (...). Atmosfera była taka, jak gdyby zaraz miał się stać cud, na przykład Stalin coś urodzi. Cud nie nastąpił jednak (...). Na koniec Stalin zaczął wypytawać nas wszystkich, który hymn najbardziej nam się podoba (...). Z dalszego przebiegu rozmowy wynikało wyraźnie, że najwyższy sędzia i ekspert wszechczasów w dziedzinie hymnów za najlepszy uznał nasz wspólny utwór Chaczaturiana i mój. Wedle Stalina, niezbędne było jednak wprowadzenie kilku zmian w refrenie. Zapytał ile potrzebujemy na to czasu, a ja powiedziałem, że pięć godzin. Wrzeczywistości mogliśmy to zrobić w pięć minut, ale pomyślałem, że wyglądałoby to niepoważnie, gdybyśmy poprawili utwór na poczekaniu. Może pan sobie wyobrazić moje zdziwienie, gdy zobaczyłem, że moja odpowiedź bardzo Stalina rozgniewała. Oczekiwał czegoś innego.

Stalin mówił wolno, myślał wolno, wszystko robił wolno. Musiał sobie pomyśleć tak: hymn to jest sprawa wagi państwowej, trzeba się siedem razy przymierzyć, nim się raz utnie, a Szostakowicz mówi, że poprawki może zrobić w pięć godzin. To niepoważne. Tak niepoważny człowiek nie może być autorem hymnu narodowego.

Dowodzi to raz jeszcze, że Stalin nie miał najmniejszego pojęcia o komponowaniu, bo gdyby choć trochę o tym wiedział, moja odpowiedź by go nie zdziwiła (...).

Chaczaturian i ja nie wygraliśmy. Po tem Chaczaturian obwinił mnie o frywolność. Mówił, że gdybym poprosił wtedy o co najmniej miesiąc, to byśmy wygrali. Może miał rację. W każdym razie hymnem została pieśń Aleksandrowa (...).

Wspomnienia Dymitra Szostakowicza „Świadeństwo”, Warszawa, Nowa 1987

o b s a d a

Żdanow - WŁADYSŁAW JEŻEWSKI
 Prokofiew - STEFAN BURCZYK
 Szostakowicz - STANISŁAW KRAUZE
 Stalin - TADEUSZ MADEJA

reżyseria i scenografia
 STEFAN SZACIŁOWSKI

opracowanie muzyczne
 LUCJAN MARZEWSKI

sufler
 Janina Szczerbowska

asystent reżysera
 Stanisław Krauze

inspicjent
 Katarzyna Karow

premiera - wrzesień 1990 r.
 scena kameralna

W spektaklu wykorzystano fragmenty kompozycji Lucjana Marzewskiego

Wydawca: Teatr im. Stefana Jaracza w Olsztynie
 Dyrektor Naczelny i Artystyczny - ZBIGNIEW MAREK HASS, zastępca dyrektora - ANDRZEJ FABISIAK, kierownik literacki - ELŻBIETA LENKIEWICZ, konsultant programowy - LECH PIOTROWSKI, kierownik muzyczny - LUCJAN MARZEWSKI
 Adres Teatru: Olsztyn, ul. 1 Maja 4 tel. centrali: 27-59-59
 redakcja programu - Elżbieta Lenkiewicz, opracowanie graficzne - Kazimierz Napiórkowski, cena programu 1000 zł.
 Hasła encyklopedyczne podano wg Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej wyd. I
 Z.G. ART Olsztyn, z. 435, n. 700

Instytut Teatralny
 ze zbiorów Polskiego Ośrodka ITI