

Miejsce i rola muzyki tradycyjnej w kulturze PRL w świetle publikacji z lat 1947–1956

TOMASZ NOWAK

Instytut Muzykologii · Uniwersytet Warszawski · ✉ t.m.nowak@uw.edu.pl

Okres istnienia Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej stanowi z perspektywy współczesnej zamkniętą całość, umożliwiającą dokonanie w polskiej etnomuzykologii usystematyzowanego ujęcia. Tym bardziej dotyczy to lat 1947–1956, kiedy muzyka tradycyjna i pokrewne jej obszary kultury muzycznej zostały w znacznym stopniu uwikłane politycznie. Tymczasem poza dość drobiazgowymi opisami wysiłków dokumentacyjnych i wydawniczych powojennego środowiska etnomuzykologów, a w mniejszym stopniu — ich działalności na niwie popularyzowania czy wręcz ożywiania folkloru muzycznego niektórych regionów, brak jest szczegółowych opracowań. Dlatego niniejszy artykuł jest próbą spojrzenia na zagadnienie miejsca i roli muzyki tradycyjnej w okresie najistotniejszym dla formowania się fundamentów kultury muzycznej PRL. Szczególnie istotny wydaje się punkt widzenia z perspektywy polityki kulturalnej partii komunistycznej (Polskiej Partii Robotniczej — po zjednoczeniu z Polską Partią Socjalistyczną funkcjonującej od 1949 roku pod nazwą Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej), spełniającej w tym czasie funkcję „superrządu”. Ten punkt widzenia, dość rzadko formułowany w dokumentach państwowych, odczytujemy obecnie głównie dzięki zapisom dyskusji ideologicznych na forum partii, organizacji społecznych czy też na łamach prasy muzycznej. I właśnie to ostatnie medium odegra najistotniejszą rolę w niniejszym artykule. Choć zastrzec należy jednocześnie na wstępie, że głoszone w prasie poglądy nie zawsze i nie w pełnym zakresie znajdowały odzwierciedlenie w rzeczywistości, gdyż — jak dowodziła przed dwoma dekadami Anna Czekanowska — „w przypadku sztuki oddziaływanie czynników

zewnątrznych (przemian społeczno-historycznych) jest nieco bardziej pośrednie”¹.

Pierwsze lata powojenne w Polsce, pomimo zasłanych zmian geopolitycznych, cechował samorzutny powrót do tradycji muzycznych zapamiętanych z okresu międzywojennego oraz częściowo kontynuowanych w okresie wojny. To samo tyczy się również form życia muzycznego, animowanego w środowisku wsi i miasteczek poprzez szkoły i placówki kultury, przejawów folkloryzmu w twórczości kompozytorskiej, jak również dokumentacji samych tradycji muzycznych. W znacznej mierze te powroty gwarantowała — jak zauważyli to już Anna Czekanowska² i Piotr Dahlig³ — ciągłość obsady personalnej stanowisk odpowiedzialnych za działalność kulturalną, edukacyjną i naukową. Ciągłość ta jednak miała zostać przerwana już na przełomie 1947 i 1948 roku, kiedy to coraz więcej instytucji było infiltrowanych przez działaczy związanych z Polską Partią Robotniczą. W ciągu zaledwie kilku miesięcy osoby te przejęły funkcje kluczowe w polityce kulturalnej, edukacyjnej i naukowej. Dzięki temu począwszy od 1948 roku PPR (a później PZPR) poprzez swych reprezentantów mogła wpływać w sposób zasadniczy na zmiany organizacyjne (centralizacja inicjatyw lokalnych), personalne (odsunięcie od działalności osób o poglądach odmiennych od aktualnie promowanej ideologii), jak również programowe (modyfikowanie funkcjonujących inicjatyw, wprowadzanie i popularyzacja nowych rozwiązań, wzorowanych na doświadczeniach radzieckich).

W zakresie kultury muzycznej kluczową rolę odegrała przybyła ze Związku Radzieckiego Zofia Lissa, pełniąca w interesującym nas okresie m.in. funkcje wicedyrektora Departamentu Muzyki w Ministerstwie Kultury i Sztuki, członka zarządu (1947–1948) i wiceprezesa (1949–1954) Związku Kompozytorów Polskich, jak również kierownika muzykologii

-
- 1 Anna Czekanowska, *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. eadem, Kraków 1995, s. 25.
 - 2 Ibidem, s. 28.
 - 3 Piotr Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998, s. 425.

warszawskiej. Już w sierpniu 1947 roku, podczas zorganizowanej przez Centralny Instytut Kultury ogólnopolskiej konferencji poświęconej upowszechnianiu muzyki, Lissa wskazała wyznaczone przez Ministerstwo Kultury i Sztuki główne kierunki działania, podkreślając znaczenie masowego ruchu amatorskiego muzyki artystycznej. Oczywiście na ziemiach polskich początki zespołów amatorskich sięgają ostatniej ćwierci XIX wieku, a w latach 30. XX wieku przybyło ich szczególnie wiele⁴. Jednakże zapowiedź Lissy wyraźnie określała znaczną modyfikację dotychczasowych kierunków działań zespołów amatorskich, działających przeważnie na wsiach i w małych miasteczkach — odejście od doświadczeń lokalnych na rzecz repertuaru o szerszej proweniencji, przesunięcie akcentu z delikatnego retuszu scenicznego na opracowanie artystyczne, w którym materiał muzyczny musiał ulec znacznym przekształceniom, w końcu adaptację wzorców radzieckich (pieśń masowa, specyficzne zespoły instrumentalne). Przyjęty ostatecznie wniosek nie pozostawiał zresztą żadnych złudzeń — Centralny Instytut Kultury miał przyśpieszyć akcję dokumentacji folkloru w związku ze spodziewanym czy wręcz zaplanowanym jego zanikiem pod wpływem ruchu amatorskiego⁵.

W związku z tym powstaje pytanie, czym w istocie był folklor muzyczny dla ideologów i planistów zmian. Czyżby nieprawdą było tak częste podnoszenie kwestii szczególnego uprzywilejowania folkloru w okresie socrealizmu? Fundamentalne znaczenie mają tu publikacje programowe i sprawozdania z rozmaitych posiedzeń z początku omawianego okresu. Szczególnie interesujące było wystąpienie Lissy podczas kongresu muzykologicznego w 1948 roku w Łagowie Lubuskim, określające cele polityki kulturalnej na polu muzycznym. Mówczyni, sprowadzając muzykę ludową do klasowego wymiaru chłopskiego folkloru i robotniczej „muzyczki” ulicznej, określiła ją m.in. jako „wyraz regresyjnych form społecznych

4 Ibidem.

5 Ludwik Bielawski, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 26–27; Zofia Lissa, *O społecznych funkcjach muzyki artystycznej i popularnej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948 nr 3, s. 211–222.

sztuki”, o „skromnych formach i środkach” i „wulgarno-emocjonalnym” charakterze. W wystąpieniu jasno został określony też, dość pozytywny w swym charakterze, cel — „wywieść” 90% społeczeństwa „poza zasięg działania bieguna regresyjnego”, a więc zastąpić tę „nieartystyczną” w swym charakterze muzykę przez muzykę artystyczną względnie „zatrzeć granice” między nurtem ludowym i artystycznym⁶. Dla osiągnięcia celu koniecznym było przygotowanie ogółu społeczeństwa poprzez etap pośredni — muzykę popularną noszącą znamiona muzyki artystycznej. Temu w obliczu niemal powszechnej nieznamomości pisma muzycznego służyć miała radiofonizacja wsi oraz masowy ruch artystyczny w środowisku wsi i miasteczek. Wzorcem dla ruchu amatorskiego miał się stać Państwowy Zespół Pieśni i Tańca „Mazowsze”, o założeniu którego zdecydowano, nawiasem mówiąc, w gabinecie ministra kultury i sztuki, akcentując w publikacjach prasowych, że wzorowano się na zespole im. Piątackiego⁷. Miało to swoje propagandowe znaczenie, bowiem zespoły folklorystyczne, których szczególnie wiele utworzono w latach 1952–1955, podobnie jak promowane w tym czasie zespoły mandolinowe⁸ i akordeonowe, miały nawiązywać do modelu radzieckiego. Nie sposób jednak nie zauważyć, że ostatecznie zespołowi „Mazowsze” bliżej było do działających jeszcze przed wojną i cieszących się olbrzymim powodzeniem w kraju i za granicą zespołów Feliksa Parnella czy też Polskiego Baletu Reprezentacyjnego Bronisławy Niżyńskiej, co wynikało z doświadczeń i zamiłowań założycieli zespołu. Podobnie odrębny charakter miały amatorskie zespoły folklorystyczne, a różnice pomiędzy ich stylistyką i stylistyką amatorskich zespołów radzieckich dają się łatwo wykazać. Niemniej jednak w nurcie zespołów folklorystycznych zachodziły pewne przemiany stylistyczne, których rozwój „z jednej strony szedł w kierunku rozszerzenia repertuaru o pozycje pozafolklorystyczne, z drugiej — sięgał po folklorystyczny

6 Z. Lissa, *ibidem*; Zofia Lissa, Józef M. Chomiński, *Zagadnienie folkloru w twórczości współczesnych kompozytorów polskich*, „Muzyka” 1951 nr 5–6, s. 3–24.

7 Aleksander Jackowski, *Mazowsze*, „Muzyka” 1951 nr 5–6, s. 49, 56.

8 Józef Powroźniak, *Orkiestra mandolinowa — ważny czynnik w upowszechnianiu muzyki*, „Muzyka” 1955 nr 7–8, s. 39–44.

materiał z innych regionów”⁹. Po latach spostrzeżono zresztą ograniczenia amatorskich zespołów, których rozrost, podsycany „subwencjonowaniem i perspektywą zdobywania nagród na konkursach”, „znużył i wykonawców, i słuchaczy”. Zdaniem Jadwigi Sobieskiej ruch amatorski „nie był w stanie przyjąć wszystkich etnohistorycznych wartości folkloru”, posługując się jako głównym czynnikiem aranżacją, będącą „najostrzejszym wyrazem dla tradycyjnego folkloru i jego czynnych przedstawicieli”¹⁰.

Ale w późnych latach 40. ideologom wcale nie zależało na przejęciu wartości etnohistorycznych polskiego folkloru, a raczej na stworzeniu widowiskowej, popularnej wersji folkloru, która zacierałaby tożsamość regionalną na rzecz budzenia ponadregionalnej świadomości klasowej. Stąd nawet zapewnienie wsparcia zespołom powierzono nie władzom lokalnym, ale ogólnopolskim stowarzyszeniom — związkom zawodowym¹¹, związkowi „Samopomoc Chłopska”¹² oraz Związkowi Młodzieży Polskiej¹³. Każda z organizacji zapewniała zespołom pomoc merytoryczną, wydawniczą i szkoleniową. Bazę lokalową starano się zapewnić poprzez przejmowanie i rozbudowę sieci świetlic i domów kultury, które jednak podlegały scentralizowanej, hierarchicznej strukturze wojewódzkich domów kultury, nadzorowanych przez specjalnie do tego celu powołaną instytucję centralną — Biuro Koordynacji Ruchu Amatorskiego (funkcjonujące później pod nazwami: Biuro Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Centralna Poradnia Świetlicowa, Ośrodek Instrukcyjno-Metodyczny Pracy Kulturalno-Oświatowej i Centralny Dom Twórczości Ludowej). Instytucja ta zastąpiła Centralny Instytut Kultury, którego model pracy nie odpowiadał nowym priorytetom polityki kulturalnej państwa.

9 Jadwiga Sobieska, *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu (1944-64)*, w: J. i M. Sobiescy, op. cit., s. 573.

10 Ibidem, s. 573-578.

11 Jan Gąsiorowicz, *Działalność Związków Zawodowych w zakresie upowszechniania kultury muzycznej*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 14-16.

12 Stanisław Piotrowski, *Praca Związku Samopomocy Chłopskiej na odcinku umuzykalniania wsi*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 17-20.

13 Elżbieta Bekier, *O pracy Związku Młodzieży Polskiej w dziedzinie upowszechniania muzyki*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 21-23.

Nie sposób w tych jakże dynamicznych działaniach, które zresztą Bolesław Bierut określił mianem „ofensywy kulturalnej”¹⁴, doszukać się dbałości o zachowanie folkloru muzycznego, raczej dostrzegamy tu dążenie do jego jak najszybszej przebudowy w stronę repertuaru obiegowego i popularnego oraz absorpcji rozwiązań radzieckich, w tym funkcjonujących tam wzorców estetycznych i pieśni masowych. Stąd nie można się dziwić tak oryginalnym i dziś już niepoprawnym politycznie propozycjom etnomuzykologów, jak wniosek Mariana Sobieskiego w sprawie utworzenia rezerwatów kulturowych w regionach o dobrze zachowanych tradycjach muzycznych, w których powstrzymać się miano od inwestycji w infrastrukturę przemysłową i kulturalną oraz wprowadzania nowych pomysłów organizacyjnych i estetycznych. Zresztą w odpowiedzi na liczne zabiegi środowiska etnomuzykologów zaplanowano szeroko zakrojoną akcję zbierania folkloru muzycznego — lecz jedynie na początek lat 50. Miała ona na celu udokumentowanie muzyki skazanej na zagładę, czego planiści spodziewali się już w połowie 50. lat.

W tym kontekście przytoczone powyżej dość pobłażliwe wobec muzyki tradycyjnej wypowiedzi Zofii Lissy stają się dla nas o wiele bardziej zrozumiałe. Jak więc pojmować po wielokroć deklarowaną w tamtym czasie przez różnych autorów „walkę o ludowość muzyki”? Sęk w tym, że ówczesnym ideologom wcale nie chodziło o muzykę ludową w jej XIX-wiecznym znaczeniu, które moglibyśmy odnieść do muzyki tradycyjnej niższych warstw społecznych wsi i miast. Pod pojęciem ludowości muzyki rozumiano przede wszystkim jej pełną powszechność, dostępność dla ludu, a więc ludowość w wymiarze funkcjonalnym. Dopiero na dalszym miejscu doceniano ludowe źródło i treść muzyki i to jedynie z tego samego powodu, dla którego doceniano muzykę narodową — jako antidotum

14 Działania te zainicjowano równolegle z rozpoczęciem realizacji planu 6-letniego, mającego uczynić z kraju rolniczo-przemysłowego państwo przemysłowo-rolnicze, o socjalistycznym układzie własności. W planie tym wspomina się o „rewolucji kulturalno-oświatowej”, którą należało „rozвивać i pogłębiać”. Elementami tej rewolucji, obok dokonującej się obowiązkowej edukacji młodych pokoleń i walki z analfabetyzmem wśród dorosłych do 50. roku życia, stał się również masowy rozwój amatorskiego ruchu artystycznego.

na zwalczane przejawy kosmopolityzmu¹⁵. Przy czym dobór tych, a nie innych elementów kultury — zdecydowanie instrumentalny, a nie podmiotowy — wynikał z ich wysokiej rangi społecznej, utrwalonej co najmniej półtorawiekową tradycją. Z tych samych powodów muzyka tradycyjna, wzorem Związku Radzieckiego, stać się miała jedynie punktem wyjścia dla kompozycji nowego typu. U naszych wschodnich sąsiadów aktualne teksty podkładano pod znane melodie ludowe ze zmodyfikowanym rytmem — bliższym marszowemu. Ostatecznie tworzono całkowicie nowe pieśni, które dzięki wykorzystaniu motywów ludowych czy choćby ludowej idiomatyki przyjmowane były przez ogół społeczeństwa jako ludowe. Proces ten Lissa określała jako „przerastanie pieśni ludowej w nową pieśń masową”¹⁶.

Jednakże w Polsce na przeszkodzie ideologom stanął sam charakter folkloru muzycznego większości polskich regionów. Przede wszystkim — w przeciwieństwie do Rosji — tradycje tzw. „pieśni buntu” czy też społecznego protestu były dość miałkie i związane raczej z walką o niepodległość niż walką klasową, co wielu działaczy partyjnych tłumaczyło tym, że „nacisk burżuazyjny tłumiał rewolucyjne pieśni ludu”¹⁷. Zresztą wiele z pieśni charakteryzowało się rytmiką mazurkową, z trudem poddającą się nagięciu do rytmiki marszowej. Wiele z nich też było w istocie kontrafakturą czy też parodią repertuaru religijnego. Odkrycie tego faktu prowadziło działaczy kulturalnych do smutnej konstatacji, że w muzyce ludowej „obok ogromnego bogactwa i wartości pieśni ludowych znajdziemy i wiele chwastów wrogich klasowo, podrzucanych ludowi przez dwór i plebanię”¹⁸.

Losy ofensywy kulturalnej korespondują w pełni z efektami planu 6-letniego, którego realizacja wprawdzie znacząco przeobraziła kraj (3,5 mln osób przeniosło się ze wsi do miasta, rozbudowano przemysł ciężki, zelektryfikowano wieś), ale w znacznym stopniu nie osiągnięto założonych celów, a tempo rozwoju społeczno-ekonomicznego zaczęło drastycznie

15 Z. Lissa, J. M. Chomiński, op. cit.

16 Zofia Lissa, *Raz jeszcze o polską pieśń masową*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 9.

17 S. Piotrowski, op. cit., s. 17.

18 Ibidem.

słabnąć. Udało się wprawdzie rozwinąć infrastrukturę i organizacje kultury (nastąpił m.in. pięciokrotny wzrost ilości świetlic wiejskich i siedmiokrotny wzrost liczby wiejskich zespołów artystycznych), jednak zasadnicze cele dotyczące przebudowy kultury muzycznej kraju nie zostały osiągnięte. Dla przykładu minister kultury i sztuki — Włodzimierz Sokorski — ubolewał nad tym, iż udział środowiska wiejskiego w życiu artystycznym, mierzony liczbą sprzedanych biletów, wzrastał bardzo wolno¹⁹.

Nie powiodło się także przeobrażenie muzyki tradycyjnej, owo „przeróżnienie pieśni ludowej w nową pieśń masową”, którego chciała Lissa. Akcja Zbierania Folkloru Muzycznego, mimo początkowych założeń kontynuowana aż po rok 1954, przyniosła liczne dowody, że pomimo dużego tempa przeobrażeń na wsi tradycyjna muzyka ludowa była nadal uprawiana przez starsze pokolenia. Borykano się także z problemem komponowania i upowszechniania pieśni masowych, które pomimo postępów nie stały się trzonem powszechnie stosowanego repertuaru. Wy tłumaczenia tego stanu rzeczy Lissa upatrywała w fakcie, iż zaniedbywany przez pokolenia „robotnik i chłop nie mógł tak szybko nadrobić swoich zaległości kulturowych, nie zapomniał tak szybko i nie nauczył się tak szybko słuchania muzyki”²⁰. Szeroko zakrojona ofensywa czy też raczej rewolucja kulturalna zaczęła wyraźnie hamować, co jeszcze bardziej nasiliło się po kryzysie politycznym w 1956 roku.

Nie jest jednak tak, że inicjatywy z późnych lat 40. i 50. nie pozostawiły swoich śladów we współczesności. Niewątpliwie przyspieszyły przemiany kulturowe na wsi polskiej, w tym marginalizację muzyki tradycyjnej. Pomimo upadku PRL trwają amatorskie i zawodowe zespoły prezentujące aranżowany folklor na scenie i świetnie odnajdujące się w międzynarodowej rzeczywistości kreowanej przez np. International Council of Organizations of Folklore Festivals and Folk Arts (CIOFF) oraz Internationale Organisation für Volkskunst (IOV). Nade wszystko zaś trwa olbrzymia rzesza lokalnych zespołów wykonujących umasowioną piosenkę popularną,

19 Włodzimierz Sokorski, *Trzy warunki ofensywy kulturalnej*, „Muzyka” 1954 nr 5–6, s. 5.

20 Zofia Lissa, *Z perspektywy dziesięciolecia (referat wygłoszony na walnym zjeździe ZKP)*, „Muzyka” 1954 nr 7–8, s. 17.

będącą zjawiskiem „w pół drogi” między kulturą ludową i artystyczną. Fenomen ten — słabo udokumentowany i pozostający poza zainteresowaniami badawczymi polskich etnomuzykologów — stanowi chyba najlepszy, choć dla wielu animatorów wstydlivy, „pomnik” dokonań ideologów przełomu lat 40. i 50. XX wieku.

Ale działania tych samych ideologów — zapewne wbrew ich zamierzeniom — przyczyniły się również do zachowania czy wręcz swoistej „galwanizacji” tradycyjnej muzycznej kultury wsi polskiej. Najistotniejszą rolę odegrało tu nowe w okresie międzywojennym, a dobrze okrzepłe w okresie PRL, zjawisko festiwali muzyki ludowej. Za pierwsze tego typu²¹ należy uznać Święto Gór, które odbyło się w 1935 roku w Zakopanem, Lud Polski w Pieśni, Tańcu i Muzyce (Kraków 1937), Tydzień Gór (Wisła 1938) czy Festiwal Pieśni Ludowej (Lublin 1939). Do idei festiwali muzyki powrócono po II wojnie światowej, organizując m.in. Festiwal Muzyki Polskiej (Warszawa 1949), Pierwszy Podhalański Popis Konkursowy Muzyk Góralskich (Zakopane 1952), Wojewódzki Konkurs Kapel Ludowych (Łódź 1957), II Ogólnopolski Konkurs Śpiewaków i Tancerzy Ludowych (Kielce 1959), Wielki Ogólnopolski Festiwal Muzyki, Pieśni i Tańca wraz z III Ogólnopolskim Festiwalem Kapel, Śpiewaków i Tancerzy Ludowych (Łódź 1961) czy w końcu Festiwal Kapel i Śpiewaków Ludowych (Kazimierz Dolny 1967). Przedsięwzięcia te służyć miały początkowo wyłącznie realizacji celów propagandowych oraz legitymizacji władz w oczach społeczności wiejskich, by następnie spełniać rolę swoistego „barometru” zachodzących przemian w kulturze tradycyjnej wsi polskiej, jak też instrumentu kontroli i sterowania działalnością zespołów kultuwujących tradycyjny repertuar. Było to możliwe dzięki ich przeglądowemu i propagandowemu charakterowi, który na początku lat 50. przybrał formę konkursu, poprzedzonego niejednokrotnie — jak w przypadku festiwalu kazimierskiego — eliminacjami szczebla lokalnego czy wojewódzkiego, co obecnie jest zresztą rysem charakterystycznym większości przedsięwzięć folklorystycznych Europy Środkowo-Wschodniej. Formuła konkursowa od

21 Festiwale poprzedziły niewątpliwie zainicjowane w 1927 przez prezydenta Ignacego Mościckiego dożynki, na których odbywały się prezentacje folkloru.

początku spotykała się zresztą z krytyką, czego przykładem jest recenzja opisu zakopiańskiego pióra Włodzimierza Kotońskiego:

Zdaniem większości indagowanych przeze mnie wykonawców i ludzi stojących blisko tych spraw, popis ten powinien być przede wszystkim popisem, pokazem, a dopiero potem konkursem (takie zresztą przypuszczenia nasuwała sama nazwa imprezy). Główny więc nacisk w tym popisie winien być położony na stronę propagandową. Należało więc odznaczyć każdy, nawet najsłabszy, z biorących udział zespołów skromną choćby nagrodą. A w ogóle zamiast wyznaczania kolejnych miejsc, należało raczej zakwalifikować wszystkie zespoły na sposób praktykowany na festiwalach do I, II i III grupy (nagrody). Nie należało zaś w żadnym razie robić tak wielkich różnic pomiędzy pierwszą nagrodą (2000 zł gotówką i przedmioty pamiątkowe), a następnymi. Zespoły, które uplasowały się na 5 czy 6 miejscu, poziomem nie tak wiele ustępowały pierwszemu, a otrzymywały bezwartościowe czasem nagrody. [...] Tego więc rodzaju nagrody, następnie pominięciem milczenia dalszych, nie nagrodzonych zespołów sprawiło, że wielu górali było mocno rozczarowanych, a byli i tacy, co wracali do domu ze szczerym postanowieniem niebrania udziału w następnych takich konkursach²².

Owo rozczarowanie i odwracanie się od festiwali wydaje się stałym elementem tego typu imprez, co znamy nie tylko z licznych przykładów festiwali lokalnych, ale co w kontekście podhalańskim, 40 lat po Kotońskim, opisał również Timothy J. Cooley²³. W istocie jednak etnomuzykolog polscy generacji Jadwigi i Mariana Sobieskich nie dostrzegali zagrożeń wynikających z formy konkursowej. W konkursach widzieli natomiast ogromną szansę na zachęcenie muzyków i śpiewaków do kultywowania zjawisk rzadkich i archaicznych oraz ograniczania napływu nowych, co traktowali — obok dokumentacji — jako swoją szczególną misję, która zresztą do pewnego stopnia się powiodła. W 1949 roku, świadomie lub nieświadomie nawiązując do idei Stanisława Mierczyńskiego²⁴, Marian Sobieski pisał z entuzjazmem: „[z]achęceni przez nas muzycy ludowi zaczęli znów

22 Włodzimierz Kotoński, *Po konkursie kapel góralskich w Zakopanem*, „Muzyka” 1952 nr 7–8, s. 28–29.

23 Timothy J. Cooley, *Authentic Troupes and Inauthentic Tropes: Performance Practice In Górale Music*, „Polish Music Journal” 1998 vol. 1, nr 1, <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/1.1.98/gorale.html> [dostęp: 5.07.2016].

24 Stanisław Mierczyński, *Zachowajmy rodzimą pieśń i muzykę na wsi*, „Teatr Ludowy” 1934 nr 3, s. 28.

grać na sierszeńkach, mazankach, marynie i ślubnym koźle”²⁵. Z kolei w 1955 roku, raportując działalność etnomuzykologiczną w ramach Państwowego Instytutu Sztuki, wskazał:

Poważną pozycją, absorbującą w dużym stopniu naszą jedyną w Polsce placówkę, było udzielanie konsultacji. Korzystały z nich przede wszystkim regionalne zespoły, którym dostarczano melodii i opisów tańców, służyło pomocą w opracowaniu obrazów scenicznych, związanych z elementami obrzędowości lub tańca²⁶.

Oceniając w 1973 roku działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich z przełomu lat 40. i 50., Ludwik Bielawski pisał: „[g]łównym celem wszystkich wysiłków miało być spopularyzowanie i reaktywowanie muzyki ludowej wśród samego ludu, głównie drogą upowszechnienia autentycznych nagrań”²⁷. Nic więc dziwnego, iż podobne oczekiwania Sobieska wiązała również z festiwalami folklorystycznymi, które miały zaktywizować autentyczny folklor w terenie²⁸ poprzez dokonywanie pewnej selekcji przekazu tradycyjnego na rzecz jego najcenniejszych wartości²⁹. Niezależnie od tego, że działania ówczesnych etnomuzykologów były znaczącą ingerencją w naturalne procesy kulturowe wsi polskiej, zniekształcającą zresztą kształt zastanej tradycji, stwierdzić należy, że same konkursy wpłynęły na podtrzymanie znajomości wybranych zakresów tradycyjnego repertuaru i to na przekór intencjom ideologów przemian kultury muzycznej Polski przełomu lat 40. i 50. Podobne, choć znacznie mniejsze znaczenie miały też ówczesne wydawnictwa śpiewnikowe, które miały służyć dyrygentom chórów amatorskich czy też kompozytorom, służyły raczej wiejskim zespołom kultuwującym pieśń tradycyjną. Co ciekawe — obie formy są żywotne do dziś i to na tyle, że wszelkie inne inicjatywy, w tym bardziej nowoczesne idee edukacyjne i upowszechnieniowe w rodzaju

25 Marian Sobieski, *Dorobek badań folkloru muzycznego w dziesięcioleciu*, w: J. i M. Sobiescy, op. cit., s. 552.

26 Ibidem, s. 565.

27 L. Bielawski, op. cit., s. 30.

28 J. Sobieska, op. cit., s. 571-572.

29 Violetta Monika Murawska, *Stereotypy a rzeczywistość. Z badań nad kulturą muzyczną północnej Chełmszczyzny*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW 2003, s. 98.

domów i taborów tańca czy też warsztatów i szkół muzyki tradycyjnej, należy uznać za mniej powszechne, biorąc pod uwagę chociażby liczbę ich uczestników. Stanowi to jeszcze jeden dowód na to, jak istotne jest dalsze rozwijanie badań nad kulturą muzyczną przełomu lat 40. i 50. XX stulecia, jako okresu rzutującego na zrozumienie współcześnie funkcjonujących przejawów życia muzycznego, w tym muzyki tradycyjnej.

BIBLIOGRAFIA

- Elżbieta Bekier, *O pracy Związku Młodzieży Polskiej w dziedzinie upowszechniania muzyki*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 21–23.
- Ludwik Bielawski, *Działalność Jadwigi i Mariana Sobieskich na polu dokumentacji i badań polskiej muzyki ludowej*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 11–65.
- Bolesław Bierut, *Z przemówienia na II Zjeździe PZPR*, „Muzyka” 1954 nr 5–6, s. 3.
- Timothy J. Cooley, *Authentic Troupes and Inauthentic Tropes: Performance Practice In Górale Music*, „Polish Music Journal” 1998 vol. 1, nr 1, <http://pmc.usc.edu/PMJ/issue/1.1.98/gorale.html> [dostęp: 5.07.2016].
- Anna Czekanowska, *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, w: *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. eadem, Kraków 1995, s. 11–39.
- Piotr Dahlig, *Tradycje muzyczne a ich przemiany. Między kulturą ludową, popularną i elitarną Polski międzywojennej*, Warszawa 1998.
- Jan Gąsiorowicz, *Działalność Związków Zawodowych w zakresie upowszechniania kultury muzycznej*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 14–16.
- Aleksander Jackowski, *Mazowsze*, „Muzyka” 1951 nr 5–6, s. 47–56.
- Włodzimierz Kotoński, *Po konkursie kapel góralskich w Zakopanem*, „Muzyka” 1952 nr 7–8, s. 28–29.
- Zofia Lissa, *O społecznych funkcjach muzyki artystycznej i popularnej*, „Kwartalnik Muzyczny” 1948 nr 3, s. 211–222.
- Zofia Lissa, *Raz jeszcze o polską pieśń masową*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 5–17.
- Zofia Lissa, *Z perspektywy dziesięciolecia (referat wygłoszony na walnym zjeździe ZKP)*, „Muzyka” 1954 nr 7–8, s. 3–25.
- Zofia Lissa, Józef M. Chomiński, *Zagadnienie folkloru w twórczości współczesnych kompozytorów polskich*, „Muzyka” 1951 nr 5–6, s. 3–24.
- Władysław Malinowski, *Socrealizm? Cóż to właściwie było? (Przyczynek do historii sacrum w sztuce)*, „De Musica” vol. I–III, Poznań 2006, s. 138–184.
- Stanisław Mierczyński, *Zachowajmy rodzimą pieśń i muzykę na wsi*, „Teatr Ludowy” 1934 nr 3, s. 25–28.

- Violetta Monika Murawska, *Stereotypy a rzeczywistość. Z badań nad kulturą muzyczną północnej Chełmszczyzny*, praca magisterska, Instytut Muzykologii UW 2003.
- Stanisław Piotrowski, *Praca Związku Samopomocy Chłopskiej na odcinku umuzykalniania wsi*, „Muzyka” 1951 nr 1, s. 17–20.
- Józef Powroźniak, *Orkiestra mandolinowa – ważny czynnik w upowszechnianiu muzyki*, „Muzyka” 1955 nr 7–8, s. 39–44.
- Jadwiga Sobieska, *Folklor muzyczny w dwudziestoleciu (1944–64)*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 570–615.
- Marian Sobieski, *Dorobek badań folkloru muzycznego w dziesięcioleciu*, w: Jadwiga i Marian Sobiescy, *Polska muzyka ludowa i jej problemy*, red. Ludwik Bielawski, Kraków 1973, s. 550–569.
- Włodzimierz Sokorski, *Trzy warunki ofensywy kulturalnej*, „Muzyka” 1954 nr 5–6, s. 4–6.

STRESZCZENIE

Miejsce i rola muzyki tradycyjnej w kulturze PRL w świetle publikacji z lat 1947–1956

Autor podejmuje zagadnienie obecności muzyki tradycyjnej w kreowanej po drugiej wojnie światowej przez lewicowych ideologów nowej kulturze Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Na podstawie analizy ówczesnego czasopiśmiennictwa muzycznego stawia tezę, iż muzyka tradycyjna jako taka nie zajmowała uprzywilejowanej pozycji, lecz raczej stanowiła środek legitymizacji nowej władzy i wygodny punkt wyjścia do tworzenia nowego zjawiska kulturowego, jakim miała się stać nowa muzyka popularna nasycona nowymi treściami ideologicznymi. Natomiast wykorzystywana do zainicjowania procesów przemian muzyka tradycyjna w wyniku zaplanowanych działań miała ulec zanikowi. W artykule wskazano, że ówcześni ideolodzy inaczej rozumieli też termin „muzyka ludowa” — nie w kategoriach XIX-wiecznego ludoznawstwa,

ABSTRACT

The Place and Role of Traditional Music in Polish People's Republic Culture in the Light of the Publications of 1947–1956

The article deals with the presence of traditional music in the culture of the Polish People's Republic, created by leftist ideologists after World War II. Drawing on an analysis of music journalism from the period, the author argues that traditional music as such did not occupy a privileged position but, rather, was a means of legitimising the new authorities and a convenient starting point for creating a new cultural phenomenon that was to become popular new music saturated with new ideological content. On the other hand, used to initiate the transformation process, traditional music as a result of planned activities was going to disappear. The author points out that ideologists of the time understood the term “folk music” not in terms of 19th-century folklore, but, rather, in functional terms, closer to

ale raczej w kategoriach funkcjonalnych, bliższych określeniu „muzyka popularna”. Z kolei ich stosunek do wiejskiej muzyki tradycyjnej był zdecydowanie krytyczny jako do zjawiska regresyjnego, prymitywnego, wulgarno-emocjonalnego, a w końcu zanieczyszczonego wpływami ze strony wyższych warstw społecznych. Autor stwierdza, że tak jak nie udało się ideologom tamtej doby stworzyć nowej kultury muzycznej, tak też nie udało się całkowicie zdławić muzyki tradycyjnej. Na pewno jednak uległa ona osłabieniu. W to zaś miejsce powstały nowe zjawiska, bądź też umocniły się inne, powstałe nieco wcześniej, a trwające do dziś. Chodzi tu o zespoły wykorzenionej już muzyki popularnej, stylizowane zespoły folklorystyczne, festiwale i konkursy muzyki tradycyjnej czy też muzyczne wydawnictwa regionalne. Z tego też powodu ten formotwórczy dla wielu funkcjonujących do dziś zjawisk kulturowych okres wart jest, zdaniem autora, głębszych analiz i dalszych badań.

SŁOWA KLUCZOWE muzyka tradycyjna, muzyka popularna, kultura ludowa, Polska Rzeczpospolita Ludowa, ofensywa kulturalna

the term “popular music”. In turn, their attitude to traditional rural music was definitely critical, for they regarded it as a regressive, primitive, vulgar-emotional phenomenon, polluted by the influence of higher social strata. In the author’s view, the ideologists of the day did not succeed in creating a new musical culture and nor did they completely suppress traditional music. It was, however, undoubtedly weakened. In its place came new phenomena or other forces, formed a little earlier and continuing to this day. They are singing ensembles that have eradicated popular music, stylised folk ensembles, festivals and contests of traditional music, or regional music labels. For this reason, according to the author, this formulation of many of today’s cultural phenomena is worth analysing in greater detail and requires further research.

KEYWORDS traditional music, popular music, folk culture, Polish People’s Republic, cultural offensive