



POLSKI ROCZNIK MUZYKOLOGICZNY
POLISH MUSICOLOGICAL JOURNAL
eISSN 2719-7891
Tom/Vol. XXI (2023)
AHEAD OF PRINT

Izabela Zymer
Biblioteka Naukowa Związku Kompozytorów Polskich
Research Library of the Polish Composers' Union, Poland
zymer@polmic.pl

***Udział Zofii Lissy w próbach definiowania formalizmu i realizmu w muzyce
w latach 40. i 50. XX wieku.***

Wykorzystanie kategorii ekspresji muzycznej (wyrazu) do tworzenia schematów podziału

***Zofia Lissa's participation in attempts to define formalism and realism in music in the
1940s and 1950s.***

Using the category of musical expression to create patterns of division

DOI 10.2478/prm-2023-0009

Streszczenie:

Na słynnej konferencji w Łagowie Lubuskim w roku 1949 Zofia Lissa nawoływała do tworzenia muzyki bogatej w ekspresję. W jej wywodzie ujawniło się w ciekawy sposób powinowactwo marksizmu z teoriami Jana Jakuba Rousseau, wraz z jego próbą „historycznego” („obiektywnego”) ustalenia prymatu emocji w sztuce nad czystą formą. Jednak jednocześnie w Łagowie podzielono emocje na pożądane i szkodliwe, co w najbardziej szokujący sposób objawiło się wtedy, gdy troje krytyków — Włodzimierz Sokorski, Józef Chomiński i Zofia Lissa — zaskakująco zgodnie, czy wręcz podobnie, oceniło II Symfonię „Olimpijską” Zbigniewa Turskiego.

Nie tylko zmasowany, bezpardonowy atak na Turskiego zadziwia, jeśli chodzi o konferencję łagowską. Również to, że bardzo mało trudu zadano sobie, by wyjaśnić, jakiej natury jest emocjonalne oddziaływanie muzyki. Próba teoretycznych rozważań Lissy nie wzbudziła żadnego oddźwięku, zresztą — jak przekazuje protokół — nie przedstawiła ona w całości przygotowanego przez siebie materiału. Jak bardzo i od jak dawna ten temat ją nurtował, świadczy jej tekst sprzed Łagowa, wydany w „Myśli Współczesnej” w 1948 roku, w którym wspomina swą zaginioną pracę sprzed II wojny światowej. Po konferencji w Łagowie problem badała dalej, a wyniki swych dociekań zawarła w pracy, które przyniosła jej złą sławę ze względu na przywołanie w tytule nazwiska Władimira Iljicza Lenina. W niniejszym artykule, poprzez analizę wybranych wypowiedzi uczonej, próbuję wykonać mały krok w kierunku rekonstrukcji sposobu jej myślenia — zrozumieć, jakie przyświecały jej priorytety i jakie stawiała sobie cele.

Słowa kluczowe: Zofia Lissa, ekspresja, socrealizm, Ausdrucksbewegungen, Auguste Flach

Abstract:

During the famous 1949 conference in Łagów Lubuski Zofia Lissa called for the creation of music that would be rich in expression. Her argument reveals an interesting affinity between Marxism and the theories of Jean-Jacques Rousseau, with his attempt to “historically” (“objectively”) establish the primacy of emotion in art over pure form. At the same time, however, emotions were divided in Łagów into desirable and detrimental, which manifested itself in the most shocking way when three critics – Włodzimierz Sokorski, Józef Chomiński and Zofia Lissa – surprisingly unanimously, or similarly, judged Zbigniew Turski’s Symphony No. 2 “Olympic”.

What is surprising in the context of the Łagów conference is not just the collective, ruthless attack on Turski, but also the fact that very little effort was made to explain the nature of the emotional impact of music. Lissa’s attempt at theoretical analysis did not elicit any response; moreover, as the minutes show, she did not present the entire material she had prepared. How much and for how long this subject had been on her mind is evident from her pre-Łagów paper, published in *Myśl Współczesna* in 1948, in which she mentioned her lost work from before the Second World War. After the Łagów conference she continued to study the problem and included the results of her investigations in a paper that brought her notoriety, because she invoked the name of Vladimir Ilyich Lenin in the title. In the present article I take a small step – through an analysis of selected contributions by Lissa – towards reconstructing her way of thinking in order to understand what priorities guided her and what goals she set for herself.

Keywords:

Zofia Lissa, expression, socialist realism, Ausdrucksbewegungen, Auguste Flach

Jak wskazałam w tytule, w moim artykule chcę poddać uważnej analizie najważniejsze teksty pisane, jak i wystąpienia ustne Zofii Lissy, w których poruszała ona zagadnienia formalizmu i realizmu w muzyce, a także ściśle związanej z tymi pojęciami kategorii emocji. Ze względu na temat i szczególne konteksty, w jakich powstawały, moja uwaga skupiła się na dwóch artykułach opublikowanych w latach 1948 i 1950 oraz fragmentach wystąpień uczonej podczas Konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim w roku 1949.

Zasadnicza teza tego artykułu jest następująca: nawet w najgorszych czasach stalinowskich dociekania Lissy, którymi jedni pogardzają i które inni próbują jej wybaczyć, odznaczały się ogromną wnikliwością i precyzją, rozległym horyzontem pola badawczego oraz dużą troską o zachowanie standardów naukowych. Różniły się też diametralnie od czysto propagandowych wystąpień polityków, w tym przede wszystkim Włodzimierza Sokorskiego, z którym często jest obecnie wymieniana jednym tchem.

Lissa kontra Sokorski

Otwierając słynny zjazd w Łagowie w roku 1949, wiceminister kultury Włodzimierz Sokorski ogłosił, iż „[p]rogram konferencji przewiduje jeden tylko referat, a mianowicie referat prezesa ZKP, kol. Mycielskiego”¹. Jednak jeszcze tego samego dnia zabrała głos Zofia Lissa i zaznaczyła na wstępie, „że

¹ Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII 1949. Protokół, Archiwum Akt Związku Kompozytorów Polskich (AZKP), AZKP XIII/1, k. 2; por. *Konferencja Kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5. VIII. do 8. VIII 1949. Protokół*, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 14 (dalej: „RM” 49/14), s. 12.

obecną swą wypowiedź traktuje jako antycypację obszerniejszego referatu, który zamierza wygłosić dnia następnego”². Sprzeczność tych oświadczeń to wstęp do licznych, przekazanych w protokole łagowskim potyczek słownych pomiędzy Sokorskim a Lissą, które dobrze pokazują, z jak różnych perspektyw patrzyli oni i jak różnie działali w środowisku muzycznym pod koniec lat 40³. Warto przypomnieć, że od początku roku 1949 Lissa nie była już pracownikiem Ministerstwa Kultury i Sztuki⁴. Miała wtedy etat na Uniwersytecie Warszawskim i była mocno zaangażowana w organizację nowej, nowoczesnej — jak wierzyła — muzykologii. Niedługo po zakończeniu zjazdu łagowskiego, jeszcze w sierpniu 1949 roku, napisze radosny list do Józefa Chomińskiego, rozpoczynający się okrzykiem „hurra!”, oznajmiający, iż zakład otrzymał na swoją siedzibę małe mieszkanie przy ul. Hożej⁵. Jednocześnie w latach 1948–1949 Lissa toczy boje o utrzymanie muzykologii na uniwersytetach (wobec planów przeniesienia tej dyscypliny, na wzór radziecki, do akademii muzycznych). To wszystko decyduje o tym, że w Łagowie Lissa występuje ona jako naukowiec-muzykolog, który w dodatku działa z silnym poczuciem misji. To jej zadaniem jako przywódcy muzykologów w ZKP jest wyjaśnić kwestie teoretyczne związane z nowym, postulowanym stylem muzycznym. Zrobi zatem wszystko (nawet nie będąc o to specjalnie proszona), żeby odpowiedzieć, jak może najlepiej, na pytania kompozytorów. Warto też pamiętać, że to z ust Sokorskiego, a nie Lissy, padło na zakończenie konferencji nazwisko Andrieja Żdanowa i to wiceminister, a nie ona, zagrzewał zebranych do dyskusji słowami „Niech walczący z samym sobą twórca muzyczny ma tutaj głos”⁶.

Naukowe podejście Lissy do problemów omawianych w Łagowie ujawnia się już w pierwszych jej zdaniach:

We wszelkich dyskusjach — mówiła [...] — grozi niebezpieczeństwo wymiany zgoła różnych poglądów, które jedynie dlatego wydają się zgodne, że dyskutanci w odmienny, indywidualny sposób pojmują znaczenie tych samych słów. W niebezpieczeństwo to szczególnie łatwo jest popaść przy dyskusji na temat tak nowych pojęć, jak formalizm i realizm⁷.

W swoim kolejnym wystąpieniu podczas tej samej konferencji Lissa przeprowadziła długi wywód, w którym wykazała, że pojęcie formalizmu jest powszechnie stosowane nader swobodnie, bardzo różnie i często bywa wiązane jedynie z wybranymi elementami dzieła muzycznego zamiast być rezultatem całościowej analizy utworu. Co więcej brane pod uwagę cechy kompozycji czy stylu

² Ibidem, k. 4; por. „RM” 49/14, s. 13.

³ Widoczne wyraziściej w wersji archiwalnej protokołu, zachowanej w Archiwum Akt Związku Kompozytorów Polskich. Wersja wydrukowana w „Ruchu Muzycznym”, choć na pierwszy rzut oka wydaje się identyczna, została miejscami mocno wygładzona.

⁴ Por. Pismo ministra Sokorskiego do Zofii Lissy z 24 stycznia 1949 zawiadamiające o zwolnieniu z MKiS z dniem 31 stycznia 1949; Archiwum Akt Nowych (AAN), sygn. 3119, k. 26.

⁵ Z listu Zofii Lissy do Józefa Chomińskiego, 25 sierpnia 1949, zbiory rodziny Józefa Chomińskiego; cyt. za Maciej Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2009, s. 53.

⁶ Konferencja kompozytorów w Łagowie..., op. cit., k. 2; por. „RM” 49/14, s. 12.

⁷ Ibidem, k. 4–5; por. „RM” 49/14, s. 13.

klasyfikowane są zwykle za pomocą prostych opozycji: łatwe–trudne, tonalne–atonalne, narodowe–kosmopolityczne, wokalne–instrumentalne, programowe–pozbawione programu, co z kolei wystarcza do przypisania dzieła do jednego z nurtów — realizmu bądź formalizmu — w sposób radykalnie uproszczony. Wykazała też, że niektórzy krytycy pod hasłem tępienia „przerostu pierwiastków formalnych” utrudniają kompozytorom poszukiwanie „nowych form wyrazu”, czyli stylu nowego, odpowiedniego dla nowych czasów, a przecież — tłumaczyła — nie należy oczekiwać od współczesnych twórców powrotu do jakichkolwiek stylów dawnych⁸.

Po takich zastrzeżeniach Lissa zaproponowała własną definicję formalizmu, będącą maksymalnym streszczeniem wcześniejszego jej wywodu, próbą zwartego ustosunkowania się do wszystkich problemów i pokazania, że można i należy (przynajmniej teoretycznie) myśleć o formalizmie kompleksowo. Definicja ta już w pierwszym zdaniu akcentuje kluczową rolę emocji — w kompozycji ujawniającej się jako „wyraz”. Lissa tłumaczyła:

Formalizm to przede wszystkim muzyka zdehumanizowana, tj. taka, która, świadomie budowana jako abstrakcja, nie zawiera warstwy wyrazu jako czegoś organicznego, nie stara się o ten wyraz, jest aemocjonalna, a co gorzej — antyemocjonalna. [...] Muzyka, której abstrakcyjność i emocjonalność każe zaniedbać element melosu i ograniczyć się do bardziej spekulatywnych form instrumentalnych⁹.

Jednocześnie warto podkreślić, że Lissa podczas tej konferencji nie zaproponowała własnej definicji realizmu w muzyce, jedynie zasugerowała, by traktować to pojęcie jako antytezę formalizmu, czyli szukać realizmu w dziełach pozbawionych cech formalistycznych. Natomiast niejako przy okazji, w odpowiedzi Kazimierzowi Sikorskiemu, który przytoczył przykłady częstych zarzutów radzieckich muzykologów wobec współczesnej twórczości, przedstawiła swoją — bardzo wyrazistą — teorię melodii jako nośnika emocji („wyrazu”).

Nawoływanie krytyki radzieckiej o powrót do melodyzacji jest wołaniem o powrót do wyrazu w muzyce. Bowiem genezą muzyki w pierwotnych stadiach rozwoju przedklasowego społeczeństwa była potrzeba wyrazu. Wyraz ten, przejawiający się najpierw w nieskoordynowanym krzyku pierwotnego człowieka, z czasem, w dalszym rozwoju muzyki przejawiał się w melosie, w pieśni, i z melosem też na zawsze pozostał najsilniej związany. Logiki formy dorobiła się muzyka dopiero w następnych tysiącletniach swego rozwoju — najpierw był tylko wyraz. Struktura melodii w temacie jest bezpośrednim odbiciem tych form wyrazowych, które się poprzez muzykę mogą ujawnić¹⁰.

⁸ Por. Ibidem, k. 11–14; por. „RM” 49/14, s. 15–16.

⁹ Ibidem, k. 13; por. „RM” 49/14, s. 16.

¹⁰ Konferencja kompozytorów w Łagowie..., op. cit., k. 5; por. „RM” 1949/14, s. 13. Ciekawie wypada porównanie tego fragmentu z pismami Jeana-Jacques’a Rousseau, w którego *Rozprawie o pochodzeniu języków* czytamy: „[N]ie istniała początkowo żadna muzyka prócz melodii, żadna melodia prócz różnych tonów mowy; intonacja tworzyła śpiew, iloczas tworzył tempo – mówiono zarówno tonem i rytmem, jak artykulacją i samym głosem. [...] Wraz z pierwszymi głosami [...] powstawały pierwsze artykulacje albo pierwsze tony, zależnie od rodzaju namiętności, która dyktowała jedne albo drugie. [...] Rytm i tony rodzą się więc razem z sylabami: namiętność każe mówić wszystkim organom i zdobi głos całą ich mocą, a przeto wiersz, śpiew i mowa mają wspólne pochodzenie”; por. Jean-Jacques Rousseau, *Rozprawa o pochodzeniu języków, w której jest mowa o melodii i naśladowaniu muzycznym*, przełożył Andrzej Siemek; cyt. za Zbigniew Skowron, *Muzyka w refleksji estetycznej i twórczości Jeana-Jacques’a Rousseau*, w: „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, 2012 Nr 4 (84), s. 65–82.

W toku słynnego potępienia *II Symfonii „Olimpijskiej”* Zbigniewa Turskiego Lissa zarzuciła temu dziełu brak spójności — zarówno pomiędzy poszczególnymi częściami, jak i strukturalnymi elementami dzieła (orkiestracją i harmoniką). Ale przede wszystkim jej zdaniem

słusznie ktoś nazwał ten utwór „Symfonią Oświeceniową”. Kol. Turski nie znalazł w niej rozwiązania, nie sprawił się z chaosem świata, który zobrazował. Rytmy marszowe nie mogły zastąpić tego rozwiązania i choć kompozytor walczył uczciwie — walki swej nie zakończył, choć przezwyciężył swój wewnętrzny tragizm intelektualnie, co widać było w jego wypowiedzi, nie przezwyciężył go w swym dziele. Trzeba otwarcie powiedzieć, że *Symfonia* ta nie może „zmobilizować” naszego człowieka¹¹.

Wypowiedź Lissy nie różni się mocno od dwóch innych ocen krytycznych — ministra Sokorskiego i Józefa Chomińskiego¹². Jest bardziej od nich analityczna, mocniej pochylona nad partyturą i materiałem dźwiękową utworu. Przede wszystkim jednak warto zauważyć w słowach Lissy element u Sokorskiego i Chomińskiego nieobecny. Mówiąc o „tragizmie”, którego kompozytor „nie przezwyciężył w swym dziele”, skierowuje ona uwagę ku dynamice formy dzieła; mówi o utworze jako procesie, przypisując mu jako całości pewne jakości wyrazowe. Myśli tej jednak tutaj nie rozwinięta. W dalszym toku wypowiedzi wspomniała natomiast muzykę Witolda Lutosławskiego, w którego dziełach spotykamy emocję „różnego, często tragicznego nawet gatunku, ale ta z reguły bywa przezwyciężona”¹³. W ten sposób, zarówno krytykując Turskiego, jak i chwając Lutosławskiego, Lissa dotknęła problemów, które wyłożyła w tekstach drukowanych dopiero po Łagowie. Podczas tej konferencji nie wygłosiła wszak w całości swojego „obszerniejszego referatu”. W protokole zanotowano bowiem, że Lissa drugiego dnia odczytała „z przygotowanego przez siebie referatu obszernie wyjątki”. A zatem nie powiódł się jej plan zaprezentowania na Konferencji całego opracowanego wcześniej materiału. Zdaje się wynikać stąd, że prowadzącemu obrady Sokorskiemu co najmniej nie zależało na tym, by Lissa przedstawiła w Łagowie rezultaty swoich teoretycznych dociekań. Ale to nie wszystko. Można nawet zaryzykować stwierdzenie, że jej wypowiedzi były mu nie na rękę. Dowodzi tego krytyka też Lissy wyartykułowana przez Sokorskiego w Łagowie kilkakrotnie, połączona z wyraźnym dystansowaniem się od jej poglądów.

¹¹ Konferencja kompozytorów w Łagowie..., op. cit., k. 31; por. „RM” 1949/14, s. 23.

¹² Minister ujął problem następująco: „Jeśli mówimy o formalizmie, to niekoniecznie mamy na uwadze ucieczkę od wszelkiej treści, ale także treść będącą zaprzeczeniem uznawanych przez nas wartości. A język muzyczny utworu kol. Turskiego, niezależnie od tego że jest językiem współczesnym, jest nadto językiem ludzi zagubionych w epoce, jest językiem na wskroś formalistycznym” (Konferencja kompozytorów w Łagowie..., op. cit., k. 20; por. „RM” 1949/14, s. 19). I potwierdził, zamykając dyskusję drugiego dnia konferencji: „ładunek emocjonalny *Symfonii* kol. Turskiego nie jest emocją naszego człowieka” (Ibidem, k. 23; por. „RM” 1949/14, s. 20). Natomiast Chomiński w następnym dniu ujął problem słowami: „kol. Turskiemu udało się bez wątpienia zrealizować pewną koncepcję, ale koncepcję obcą dzisiejszemu społeczeństwu demokracji ludowych, koncepcję należącą do klimatu właściwego krajom zachodnim” (Ibidem, k. 26; por. „RM” 1949/14, s. 21). Te trzy wypowiedzi są tak mocno zbieżne, że można się domyślać, że przed publiczną dyskusją w Łagowie odbyła się jakaś narada, na której ustalono poglądy i argumenty. Niestety (przynajmniej jak dotąd) brakuje źródeł, które umożliwiłyby prześledzenie źródeł i kanałów przepływu sygnałów do tego bezpardonowego ataku na Turskiego i jego „*Olimpijską*” bez uciekania się do domysłów. Rozmowa taka mogła się odbyć któregoś wieczoru w Łagowie, ale niewykluczone, że pierwsze analizy przeprowadzono dużo wcześniej i decyzje zostały podjęte znacznie „wyżej”.

¹³ Konferencja kompozytorów w Łagowie..., op. cit., k. 31; por. „RM” 1949/14, s. 23.

I tak relacja z pierwszego dnia konferencji kończy się w protokole stwierdzeniem, że Sokorski „w wypowiedziach [...] dr Lissy widzi pewne uproszczenia, które pragnęłyby jeszcze poddać pod dyskusję”. Zaś po kolejnym jej wystąpieniu w protokole zanotowano, iż: „[m]in. Sokorski ze swej strony [...] traktuje wypowiedź Dr. Lissy nie jako zespół ustalonych tez, ale jako materiał dyskusyjny. Min. Sokorski wielokrotnie podkreśla to swoje stanowisko, dodając, że zresztą wszystkie myśli Dr. Lissy wypowiedziane zostały właśnie w toku dyskusji”.

Ausdrucksbewegungen

Problem związków muzyki z psychiką człowieka i obecności w muzyce czegoś więcej niż tylko Hanslickowskich „form dźwiękowych w ruchu” interesował Lissę od czasów przedwojennych i do tych zainteresowań powróciła ona w latach 40., jeszcze przed konferencją w Łagowie. W artykule *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* opublikowanym w roku 1948¹⁴ usiłowała — jak sama relacjonowała we wstępie — zrekonstruować swoją pracę utraconą podczas II wojny światowej, a mianowicie referat wygłoszony w roku 1938 na posiedzeniu Polskiego Towarzystwa Filozoficznego we Lwowie. Główną tezę artykułu autorka sformułowała następująco:

każdy utwór muzyczny jest tworem złożonym ze struktur reprezentujących i niereprezentujących. [...] W utworach muzycznych struktury przedstawiające, reprezentujące, są wprawdzie nieliczne, ale tworzą one oś, tematykę, jądro koncepcyjne całości dzieła¹⁵.

Następnie przeanalizowała sposób przedstawiania treści pozamuzycznych w muzyce programowej oraz proces wyrażania emocji właściwy muzyce absolutnej (nazywanej przez nią muzyką wyrazu). Wyjaśniała, iż tematy muzyki programowej naśladują postacie obiektów pozamuzycznych (*Gestalten* — w myśl psychologii postaci, do której jawnie się odwołała). Postacie te są dostępne zmysłowo — słuchowo lub wzrokowo, a naśladowanie odbywa się na podobnej zasadzie, jak to się dzieje w przypadku onomatopei w języku, lecz w sposób jeszcze mniej jednoznaczny. Wskutek tego do asemantycznej warstwy dźwiękowej dobudowana zostaje warstwa druga, semantyczna (tu Lissa dyskutuje z Romanem Ingardenem, który muzykę postrzegał, jak pisze Lissa, jako twór jednowarstwowy¹⁶). Natomiast wyrażanie emocji w tematach wyrazowych muzyki absolutnej (muzyki wyrazu) odbywa się za pośrednictwem warstwy trzeciej, którą tworzą „ruchy wyrazowe człowieka” (*Ausdrucksbewegungen*¹⁷) — nacechowane emocjonalnie gesty, miny, ruchy ciała, będące znakiem

¹⁴ Zofia Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*, „Myśl Współczesna” 1948, nr 10, s. 276–289; por. przedruk: „Kwartalnik Muzyczny” 1948, t. 25, s. 120–137.

¹⁵ Zofia Lissa, *Czy muzyka jest sztuką...*, op. cit., s. 280.

¹⁶ Por. Roman Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny” 1933 nr 23, s. 340–341.

¹⁷ Lissa przywołuje tu pracę mało znanej obecnie badaczki austriackiej Auguste Flach, *Zur Psychologie der Ausdrucksbewegungen*, Wien 1928.

emocji, przy czym przyporządkowywanie, rozpoznawanie emocji w takim znaku odbywa się na zasadzie konwencji — mocno zakorzenionej i uniwersalnej, prawdopodobnie starszej nawet niż przyporządkowanie do emocji znaków mowy. Otrzymujemy w ten sposób aż trzy warstwy obecne w muzyce (choć nie zawsze są one uświadamiane). Naturę związku między warstwą pierwszą (czysto dźwiękową) a trzecią (semantyczną, emocjonalną) Lissa analizuje jako relację symboliczną, zgodnie z tezami Ernsta Cassirera i Mieczysława Wallisa¹⁸.

Słusznie Zbigniew Skowron nazwał tę pracę Lissy łącznikiem między jej przedwojenną działalnością a tekstami z lat 50. XX wieku¹⁹. Jednak jest ten artykuł również czymś więcej, a mianowicie dowodem, że poszukiwanie treści w muzyce nie było wymysłem teoretyków radzieckich pozostających pod wpływem Andrieja Żdanowa, ale że miało ono swoje muzyczne i teoretyczne tradycje oraz solidne zamocowanie w myśli europejskiej. A przede wszystkim, że Lissa około roku 1945 nie zrobiła nagłej wolty, jak sugerowali najbardziej jej niechętni krytycy²⁰. Artykuł *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?* prezentuje szczegółowo stan jej badań nad zagadnieniem obecności emocji w melodyce utworu krótko po zakończeniu II wojny światowej, a zatem nadal u progu nowej ery w dziejach i Polski, Europy i świata. I to właśnie te wywody (a nie jakiś nagły zwrot ku ideom radzieckim) pozwoliły jej na argumentowanie podczas konferencji w Łagowie na rzecz szczególnej roli, jaką w kompozycjach nurtu socrealistycznego winna pełnić melodyka jako wyraz emocji — treści pozamuzycznych. Być może to właśnie chciała wyjaśnić w swoim referacie, którego nie miała możliwości w pełni przedstawić.

Autorytet Władimira Iljicza

W latach 40. Lissa intensywnie studiowała piśmiennictwo radzieckie. Zachowały się listy, w których prosi różne instancje o pomoc w zdobyciu nowych wydawnictw²¹. Sięgnęła również do źródeł, do pism filozoficznych Lenina. W połowie roku 1950 napisała do ZKP list z prośbą o zmianę tematu zamówionej wcześniej pracy teoretycznej w związku z tym, że natrafiła na inspirujące ją teksty

¹⁸ Sama Lissa powołuje się na prace Ernsta Cassirera *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, „Zeitschrift für Ästhetik Und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1927 nr 21, s. 295–322 oraz Mieczysława Wallisa *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki*, w: *Fragmety filozoficzne. Księga pamiątkowa ku uczczeniu 15-lecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim prof. Tadeusza Kotarbińskiego*, red. Eugeniusz Gublewicz i in., Warszawa 1934.

¹⁹ Por. Zbigniew Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: Zofia Lissa, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Zbigniew Skowron, Kraków 2008, s. XXI.

²⁰ Powszechne opinie o Lissie współtworzyły pikantne cytaty w poczytnych książkach jak *Abecadło Kisiela* (Warszawa 1990) czy Andrzeja Panufnika *Composing Myself* (London 1987), ale też zapewne liczne niespisane, ustne relacje kompozytorów, którym wygodnie było przenieść właśnie na nią odpowiedzialność za polski muzyczny socrealizm.

²¹ Por. List Zofii Lissy do KC PZPR, Wydział Oświaty i Kultury, Dział Nauki, na ręce tow. Petruszewicza, [1949], Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, AKP BUW, Zofia Lissa – Korespondencja, b.s.

Władimira Iljicza²². I rzeczywiście, jeszcze w grudniu 1950 roku ukazała się jej obszerna rozprawa pt. *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*²³.

W tej nowej rozprawie Lissa nie rezygnuje z żadnej ze swoich dotychczasowych tez. Wszystko to, o czym pisała w roku 1948, zostało tu uwzględnione i dodatkowo uzasadnione Leninowskim dogmatem o odbiciu²⁴. Tym samym zmniejszyła się do minimum liczba odniesień do badaczy spoza nurtu marksistowsko-leninowsko-stalinowskiego. Choć koncepty *Gestalt* i *Ausdrucksbewegung* są nadal kluczowe w wywodach badaczki, ich rodowód jest tutaj ukryty. Mamy za to długie i skądinąd odważne dyskusje z autorami radzieckimi, a także po jednym odwołaniu do Żdanowa i Stalina²⁵. Jednocześnie teoria odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce została tu rozwinięta i wzbogacona o nowe wątki, w tym o ten właśnie, którego rozwinięcia i wyjaśnienia zabrakło w Łagowie w związku z krytyką Turskiego, czyli związku formy, architektoniki całego dzieła z jego warstwą treściową. Lissa bowiem tłumaczy:

w odbiciu rzeczywistości, [...] w pełnym wyrażeniu treści pozamuzycznych w utworze [...] biorą udział nie tylko tematyczne fragmenty utworu, ale i jego konstrukcja jako całości [podkr. ZL], architektonika utworu. [...] Ten sam temat „bohaterstwa” może być przetworzony w kierunku tragedii bohatera, ulegającego losowi, ale równie dobrze i w kierunku zwyciężającego przeciwności losu. Koncepcja, wyznaczona sposobem odczuwania świata przez kompozytora, [...] może nadać zupełnie odmienny sens wyrazowy takiej czy innej *Eroice*²⁶.

Turski teoretycznie mógł więc „przewyciężyć” swój tragizm wyrażony w *Symfonii „Olimpijskiej”*. Jednak skoro tego nie zrobił, utwór ten nie jest dla słuchacza źródłem siły, nie będzie zmieniać

²² „W związku z przygotowywanym referatem na Kongres Historyków Sztuki o metodzie marksistowskiej w muzykologii, nasunęło mi się tyle pomysłów dotyczących Leninowskiej teorii odbicia, w jej zastosowaniu do estetyki muzycznej, że mogę je rozwinąć w oddzielnej pracy pt. «Leninowska teoria odbicia w muzyce». [...] Jeśli Prezydium ZKP uważa to za możliwe – proszę uprzejmie o zamówienie w/w pracy u mnie. [...] Pracę o Leninowskiej teorii odbicia w muzyce będę mogła oddać już w listopadzie b.r.” (Zofia Lissa do Prezydium Związku Kompozytorów Polskich, AZKP, Zofia Lissa –teczka osobowa, b.s.).

²³ Zofia Lissa, *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”, t. [1], „Zeszyt specjalny w związku z pracami I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w sprawie badań nad sztuką” 1950 nr 1, s. 95–159. Por. Zofia Lissa, *Problem odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”, t. [2], 1951 nr 5, s. 164–183. Druga praca pogłębia i systematyzuje idee zawarte w pierwszej rozprawie.

²⁴ Kilka dekad później Michał Hempoliński zdefiniował teorię odbicia następująco: „Marksistowsko-leninowska teoria poznania występuje w literaturze pod nazwą «teorii odbicia». Koncepcja poznania jako odbicia rzeczywistości jest przedmiotem krytyki we współczesnej epistemologii, także we współczesnym marksizmie” (por. Michał Hempoliński, *Filozofia współczesna. Wprowadzenie do zagadnień i kierunków*, Warszawa 1989, s. 402–403). Bardzo wnikliwe spojrzenie na problemy marksistowsko-leninowskiej teorii poznania zawiera rozprawa Narcyza Łubnickiego *Teoria poznania materializmu dialektycznego. Próba usystematyzowania i rozbioru*, opublikowana w roku 1946, zatem w latach intelektualnego wrzenia („Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska, Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne”, t. 1, 1946, s. 121–186). Natomiast w latach 1957–1960 ten sam autor stworzył tekst znacznie mniej krytyczny; por. Narcyz Łubnicki, *Leninowska teoria odbicia w ujęciu Todora Pawłowa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne”, t. 12, 1957, s. 1–27. Trzeba przyznać, że stosunek Lissy do teorii i cytatów z Lenina jest całkowicie pozbawiony krytycyzmu. Badaczka przyjmuje je jako dogmat, który wyjaśnia wszelkie dotychczasowe wątpliwości.

²⁵ Warto zwrócić uwagę na to, że przywołanie tego pierwszego wzmocnia apel autorki o rezygnację z „nawnej ilustracyjności”, a cytat ze Stalina potwierdza, iż muzyka jest w stanie przekształcać rzeczywistość. Są to zatem argumenty o charakterze merytorycznym, a nie czysto propagandowym.

²⁶ Zofia Lissa, *Leninowska teoria odbicia...*, op. cit., s. 129.

słuchacza w kierunku aktywnej afirmacji powojennej polskiej rzeczywistości. Dopiero tu znajdujemy teoretyczne wyjaśnienie ostrych słów Lissy w Łagowie.

W rozprawie *Leninowska teoria odbicia* zdefiniowała też Lissa realizm:

Realistyczna jest muzyka, która zarówno w swym materiale tematycznym, jak też w sposobie jego rozwinięcia w dziele jest odbiciem przeżyć kompozytora związanych ze zjawiskami realnej rzeczywistości, tak od strony swych wyobrażeń, jak też i emocji. Formalistyczny jest każdy utwór, który tego związku nie wykazuje. [...] Praktyczne kryterium realizmu od strony odbiorcy można określić następująco: istotą realistycznych dzieł muzycznych jest możliwość wzbudzania w słuchaczku silnych emocji, pewnego określonego typu wyobrażeń pozamuzycznych, stanowiących uogólnienie jakichś zjawisk życiowych. Formalizm nie ma możliwości oddziaływania tego typu na odbiorcę²⁷.

Niestety rozprawa o odbiciu świadczy też o zaniechaniu przez Lisę rozwijania pewnych wątków badań. O ile w artykule z roku 1948 sugerowała jako temat wymagający i warty głębszego opracowania „zagadnienie psychologiczne, jakie dokonuje się w umyśle kompozytora, [...] przeniesienie kształtu jednej całości na inną całość, w tym wypadku dźwiękową”, o tyle w roku 1950 problem ten już nie powraca. Został rozwiązany właśnie przez teorię odbicia, traktowaną przez nią jako dogmat i przypisywaną w całości Leninowi (z pominięciem dłuższej historii tego konceptu oraz dyskusji na jego temat nawet w kręgu marksistów). Jednocześnie jednak warto podkreślić, że (nawet jeśli bezkrytycznie) w swoich dociekaniach na gruncie estetyki muzycznej Lissa oparła się na popularnej wówczas teorii odbicia jako jednej z pełnoprawnych ówczesnie teorii poznania.

Powyższe analizy wydają się potwierdzać, że udział Zofii Lissy w próbach definiowania formalizmu i realizmu w muzyce w latach 40. i 50. był wkładem stricte naukowym. W przeciwieństwie do licznych swych adwersarzy, towarzyszy partyjnych, a także kolegów po fachu starała się postępować zgodnie z zasadami wywodu naukowego, choć trudno ukryć pewne znaczące odstępstwa, choćby w zakresie wskazywania nawiązań (co było zresztą znakiem czasu i wręcz obowiązującą metodą). Pomimo to jej dorobek z tamtych lat zasługuje na uwagę i kto wie czy po okresie niechęci, czy wręcz uprzedzeń nie doczeka się swojego renesansu — jeśli nie przez rozwinięcie konkretnych wątków, to przynajmniej dzięki przyznaniu, że Lissa znakomicie wyczuwała i próbowała opracować — zgodnie z ówczesnymi możliwościami — nowe, niezmiernie przestrzenie nauki, w tym muzykologii.

Wykorzystanie kategorii ekspresji muzycznej (wyrazu) do tworzenia schematów podziału muzyki na „dobrą” i „złą”, „realistyczną” i „formalistyczną”, odbywało się na dwóch planach, zależnie od przyjętych definicji formalizmu i realizmu. Definicje ściślejsze każą muzyce „dobrej” zakorzenić się w życiu, połączyć się z nim jak gdyby naczyniami krwionośnymi (metafora użyta przez Lisę). Utwór taki

²⁷ Ibidem, s. 151–152.

nie będzie stronił od melodyki, która będzie nośnikiem wyrazu — emocji postrzegalnej i rozpoznawalnej przez słuchacza. Takie właśnie ujęcie preferuje Lissa i w Łagowie, i w swojej rozprawie o odbiciu rzeczywistości w muzyce. Natomiast definicje bardziej swobodne włączają moment polityczny — wyboru konkretnej rzeczywistości: geograficznej, socjologicznej, kulturowej — co sprawia, że te same techniki zastosowane do rzeczywistości „złej” skutkują emocją „nieprawidłową”, „szkodliwą”; tym samym „zła” będzie również muzyka taką emocją przesycona. Taką definicję formalizmu zastosował w Łagowie Sokorski w odniesieniu do *Symfonii „Olimpijskiej”* Turskiego. Jego śladem podobny tok rozumowania przeprowadzili też Chomiński i Lissa, jednak powstrzymali się od użycia tu terminu formalizm. Być może można uznać ten gest za manifest ich naukowej uczciwości.

Bibliografia

Literatura

Ernst Cassirer, *Das Symbolproblem und seine Stellung im System der Philosophie*, „Zeitschrift für Ästhetik Und Allgemeine Kunstwissenschaft” 1927 nr 21, s. 295–322.

Auguste Flach, *Zur Psychologie der Ausdrucksbewegungen*, Wien 1928.

Maciej Gołąb, *Józef Michał Chomiński. Biografia i rekonstrukcja metodologii*, Wrocław 2009.

Michał Hempoliński, *Filozofia współczesna. Wprowadzenie do zagadnień i kierunków*, Warszawa 1989.

Roman Ingarden, *Zagadnienie tożsamości dzieła muzycznego*, „Przegląd Filozoficzny” 1933 nr 4, s. 321–362.

Stefan Kisielewski, *Abecadło Kisiela*, Warszawa 1990.

Konferencja kompozytorów w Łagowie Lubuskim w dniach od 5 VIII do 8 VIII 1949. Protokół, „Ruch Muzyczny” 1949 nr 14, s. 12–17.

Zofia Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*, „Myśl Współczesna” 1948, nr 10, s. 276–289; przedruk: „Kwartalnik Muzyczny” 1948, tom 25, s. 120–137.

Zofia Lissa, *Leninowska teoria odbicia a estetyka muzyczna*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”, t. 1, „Zeszyt specjalny w związku z pracami I Ogólnopolskiej Konferencji Naukowej w sprawie badań nad sztuką” 1950 nr 1, s. 95–159.

Zofia Lissa, *Problem odzwierciedlenia rzeczywistości w muzyce*, „Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuki, krytyki artystycznej oraz metodologii badań nad sztuką”, t. 2, 1951 nr 5, s. 164–183.

Narcyz Łubnicki, *Leninowska teoria odbicia w ujęciu Todora Pawłowa*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne”, t. 12, 1957, s. 1–27.

Narcyz Łubnicki, *Teoria poznania materializmu dialektycznego. Próba usystematyzowania i rozbioru*, „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio F, Nauki Filozoficzne i Humanistyczne”, t. 1, 1946, s. 121–186.

Andrzej Panufnik, *Composing Myself*, Methuen, London 1987; tłum. pol. Andrzej Panufnik, *Panufnik o sobie*, przekł. Marta Glińska, Warszawa 1990.

Zbigniew Skowron, *Muzyka w refleksji estetycznej i twórczości Jeana-Jacques’a Rousseau*, „Przegląd Filozoficzny – Nowa Seria”, 2012 nr 4 (84), s. 65–82.

Zbigniew Skowron, *Muzyka – jej struktura, przeżycie i przesłanie. W kręgu dociekań muzyczno-estetycznych Zofii Lissy*, w: *Zofia Lissa, Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i opracowanie Zbigniew Skowron, Kraków 2008, s. VIII–IX.

Mieczysław Wallis, *O rozumieniu pierwiastków przedstawiających w dziełach sztuki, w: Fragmenty filozoficzne. Księga pamiątkowa ku uczczeniu 15-lecia pracy nauczycielskiej w Uniwersytecie Warszawskim prof. Tadeusza Kotarbińskiego*, red. Eugeniusz Gublewicz i in., Warszawa 1934.

Materiały archiwalne

List Zofii Lissy do Józefa Chomińskiego, 25 sierpnia 1949, Zbiory Rodziny Józefa Chomińskiego.

Pismo ministra Sokorskiego do Zofii Lissy, 24 stycznia 1949, zawiadamiające o zwolnieniu z MKiS z dniem 31 stycznia 1949; Archiwum Akt Nowych, AAN, sygn. 3119, k. 26.

Pismo Zofii Lissy do KC PZPR, Wydział Oświaty i Kultury, Dział Nauki, na ręce tow. Petruszewicza, [1949], Archiwum Kompozytorów Polskich w Bibliotece Uniwersyteckiej w Warszawie, AKP BUW, Zofia Lissa – Korespondencja, b.s.

Pismo Zofii Lissy do Prezydium Związku Kompozytorów Polskich, 29 września 1950, Archiwum Akt Związku Kompozytorów Polskich, AZKP, Zofia Lissa –teczka osobowa, b.s.

Protokół Konferencji kompozytorów w Łagowie Lubuskim, 5–8 sierpnia 1949, AZKP, sygn. XIII/1.

Izabela Zymer

Absolwentka Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego i studiów podyplomowych Bibliotekoznawstwo oraz Nowe media w instytucjach dziedzictwa kulturowego. Jeszcze przed obroną pracy magisterskiej podjęła pracę w Bibliotece Związku Kompozytorów Polskich w Warszawie, gdzie od 1995 roku pełni funkcję wicedyrektora. Zajmuje ją muzyka XX i XXI w., szczególnie wpływ polityki na refleksję i praktykę twórczą, oraz kategorie czasu i znaczenia w muzyce.

Graduated from the Institute of Musicology, Department of History, University of Warsaw, and postgraduate (post-diploma) studies at the UW Faculty of Journalism, Information and Book Studies: Library Science and New Media in Culture Heritage Institutions. Still before graduation she began working at the Library of the Polish Composers’ Union in Warsaw, serving as its assistant director since 1995. Her interest focuses on 20th and 21st century music, in particular — on the impact of politics on artistic concepts and practice, as well as the categories of time and meaning in music.