

Magdalena Stochniol

"Antyformalistyczny rajok" na recytatora, cztery basy, chór mieszany i fortepian Dymitra Szostakowicza, jako swoisty dokument ponurych czasów

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 7, 105-121

2012

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Magdalena STOCHNIOL

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

Antyformalistyczny rajok na recytatora, cztery basy, chór mieszany i fortepian Dymitra Szostakowicza, jako swoisty dokument ponurych czasów

Twórczość Dymitra Szostakowicza już od schyłku drugiej dekady XX wieku budzić zaczęła wielkie zainteresowanie, nie tylko w rosyjskich kręgach muzycznych. Uwagę zwróciły na siebie wtedy młodzieńcza *I Symfonia* (1924–1925), *II Symfonia „Październikowa”* i fortepianowe *Aforyzmy* (1927), opera *Nos* według Mikołaja Gogola (1927–1928), by wymienić główne dzieła tego czasu. Nie tylko jednak o samą twórczość chodziło, lecz także o jej istnienie w społecznym i politycznym odbiorze, w szczególnym historycznym czasie i w szczególnym miejscu. Związek Radziecki był krajem, którego polityczna doktryna w niezwykle silny sposób wpływała na kształt kultury, sztuki, w tym muzyki. Już w końcu lat 30. Dymitr Szostakowicz zaczął funkcjonować jako główna postać kompozytorska muzyki współczesnej Związku Radzieckiego, przez co nałożone zostały nań obowiązki polityczne i propagandowe. Muzyka i polityka, estetyka i propaganda – połączenie tych sfer miało przemożny wpływ na życie i postawę kompozytora. O tym, że zareagował on na problem realizmu socjalistycznego utworem muzycznym napisanym do własnego tekstu, za życia Szostakowicza wiadomo było niewielu osobom, a i po jego śmierci fakt ten owiany był nimbem tajemnicy. Wobec tego poznanie i omówienie „tajnego” jeszcze nie tak dawno utworu jednego z najwybitniejszych kompozytorów XX stulecia wydaje się niezwykle interesujące. Atrakcyjność ta ma szczególny wymiar. Szostakowicz w całym swoim artystycznym publicznym życiu, zawieszony pomiędzy łaską obsypującej go zaszczytami i niełaską ostro piętnującej niektóre jego utwory władzy, stał się symbolem twórcy uwikłanego w politykę. Sygnował swym nazwiskiem artykuły i manifesty czołobitnie sławiące idee komunizmu. Każde jego większych rozmiarów dzieło stawało się przedmiotem uwagi nie tylko krytyki muzycznej i muzykologów, ale też politycznej propagandy. Choć jego po-

pularność i obecność w życiu muzycznym była nadzwyczaj szeroka i intensywna, nigdy nie był przedmiotem ostracyzmu i wrogości tych, którzy stali w jego cieniu, a nawet tych, którym ta sytuacja uniemożliwiła publiczne zaistnienie. Mowa o pokoleniu kompozytorów urodzonych w latach trzydziestych, które odnosiło się i nadal odnosi do Szostakowicza z niezachwianym szacunkiem i estymą, traktując jego twórczość jako swoisty drogowskaz¹. A wybitne postaci związane z wykonywaniem utworów Szostakowicza, np. śpiewaczka Galina Wiszniewska, wiolonczelista i dyrygent Mścisław Rostropowicz, wskazywały, że muzyka tego kompozytora jest dokumentem i lustrem swoich czasów, tragicznym świadectwem okresu terroru.

Istotne znaczenie w interpretowaniu muzyki Dymitra Szostakowicza ma opublikowane w Londynie w 1979 roku *Świadectwo – wspomnienia Dymitra Szostakowicza*, spisane przez Salomona Wołkova². Choć autentyczność wypowiedzi kompozytora zamieszczona w tej książce została podważona, ich prawdziwość kontrowersji nie wzbudziła³. Szostakowicz miał w niej powiedzieć, komentując batalię przeciwko formalizmowi w muzyce:

Od tej chwili [od roku 1948 – M.S.] muzyka miała być subtelna, harmoniczna i melodyjna. Szczególną uwagę należało zwracać na śpiew ze słowami, jako że śpiew bez słów zadowalała tylko perwersyjne gusty pary estetów i indywidualistów. Ogólnie nazywało się to, że partia uratowała muzykę przed unicestwieniem. Okazało się, że Szostakowicz i Prokofiew chcieli unicestwić muzykę, ale Stalin i Żdanow do tego nie dopuścili. Stalin mógł być zadowolony. Cały kraj zamiast zastanawiać się nad swoim nędznym życiem, toczył śmiertelny bój z kompozytorami formalistami. Po co mam dalej o tym mówić? Napisałem na ten temat utwór muzyczny, w którym wszystko jest powiedziane⁴.

W przypisie Wołkow dodaje: „Mowa tu o nieopublikowanym satyrycznym utworze wokalnym Szostakowicza wykpiwającym kampanię przeciw formalizmowi z 1948 roku i jej głównych animatorów. Istnienie tej kompozycji to jeden z powodów, dla których oczekiwane wielotomowe wydanie dzieł Szostakowicza w rzeczywistości nie będzie wydaniem pełnym”⁵. Istnienia *Antyformalistycznego rajoka* nie odnotowuje również drugie wydanie monografii kompozytora

¹ Mowa tu szczególnie o kompozytorach, którzy w dobitny sposób określili estetykę muzyki rosyjskiej po Szostakowiczu: Alfredzie Sznitke, Edisonie Denisowie i Sofii Gubajdulinie.

² *Testimony. The Memoirs of Dmitri Shostakovich as related to and edited by Salomon Volkov*, Harper & Row, Publishers, Inc. 1979; przekład polski: B. Maluch, *Świadectwo. Wspomnienia Dymitra Szostakowicza tak, jak zostały opowiedziane Salomonowi Wołkowi i w opracowaniu tegoż*, Niezależna Oficyna Wydawnicza – wydawnictwo bezdebitowe, Warszawa 1987.

³ Nota *Od wydawcy* dodana do polskiego przekładu: „Wiarygodność *Świadectwa* budzi jeszcze wątpliwości. Ostatnio w «Encounterze» z grudnia 1986 roku ukazał się wywiad George’a Urbana z Galiną Wiszniewską, w którym ta wybitna rosyjska śpiewaczka, żona Mścisława Rostropowicza, nazywa książkę Wołkova zbiorem historii bez wątplenia prawdziwych, będących zresztą w Moskwie tajemnicą poliszynela, ale wątpi, czy to akurat Szostakowicz opowiadał je wszystkie Wołkowi”. Por. B. Maluch, *Świadectwo...*, s. 230.

⁴ *Ibidem*, s. 130.

⁵ *Ibidem*, s. 137.

pióra Krzysztofa Meyera w kompozytorskiej serii PWM z 1986 roku⁶, natomiast w znacznie poszerzonej i wydanej (1999) w nowej sytuacji politycznej monografii *Szostakowicz i jego czasy* utwór, umieszczony w spisie kompozycji Szostakowicza w kategorii „różne”, opisany jest bardzo zdawkowo:

I tylko później, dla siebie, do szuflady, skomponował osobliwy utwór na głos, chór i fortepian, zatytułowany *Rajok*, czyli ‘mały raj’. Wykpiwał w nim Stalina i służalczych organizatorów antyformalistycznej kampanii z 1948 roku: Żdanowa, Asafiewa i paru innych, którzy w tej kompozycji występują pod pseudonimami Jedynicyzna, Dwojki i Trojki. Jest więc w *Rajoku* i cytaty z pieśni *Suliko*, i fałszywie akcentowane nazwisko Rimskiego-Korsakowa, tak jak wymawiał je Szepiłow. We wstępie do partytury wspomniany jest jeden z prześladowców Szostakowicza, muzykolog Paweł Apostołow (w partyturze Opostyłow). Jest „muzyczny czekista” Borys Jarustowski oraz wiele, wiele aluzji do innych osób, cytatów i analogii. Osobliwy dokument naszych czasów⁷.

Tytuł dzieła

Słowo „rajok” oznacza w zdrobnieniu „raj”, czyli „raik”, ale także „galerie”, w sensie zarówno galerii teatralnej, jak i galerii portretów⁸. Choć zapewne i to znaczenie słowa dla Dymitra Szostakowicza miało pewien artystyczny sens, istotniejsze jest jego odniesienie do ludowej poezji rosyjskiej. Jak podaje *Słownik terminów literackich*, „rajok” to inaczej „rajosnyj stich”:

stary wiersz ludowej poezji rosyjskiej, oparty na zasadzie członkowania składniowo-wersetowego, stycznie rymowany, odznaczający się swobodą sylabiczną i akcentową. Używany był w liryce, satyrze i gawędzie, a także w improwizowanych monologach scenicznych. Wprowadzony do poezji wykształconej przede wszystkim w funkcjach stylizacyjnych przez poetów romantycznych (np. A. Puszkina i N. Niekrasowa), występował potem u A. Błoka i W. Chlebnikowa, a także w poezji polityczno-agitacyjnej D. Biednego i W. Majakowskiego⁹.

Bez wątplenia to znaczenie słowa jest dla kompozycji Dymitra Szostakowicza podstawowe nie tylko poprzez ludowe wzorce, ale też przez stylizację rosyjskiej literatury tak romantycznej, jak rewolucyjnej, formistycznej i futurystycznej.

W nader skąpej i enigmatycznej literaturze przedmiotu obok tytułu *Antyformalistyczny rajok* stosowane są niekiedy inne jego wersje: *Żdanowszczyzna*¹⁰

⁶ K. Meyer, *Szostakowicz*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1986.

⁷ K. Meyer, *Szostakowicz i jego czasy*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 217.

⁸ Por. D. Szwarzman, *Program 33. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1990*, s. 133–139.

⁹ Zob. *rajok*, [w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1976, s. 363.

¹⁰ „Żdanowszczyzna, kampania przeciwko tzw. ‘formalizmowi’ i na rzecz realizmu socjalistycznego w sztuce, rozpętana w 1948 przez A. Żdanowa po wystawieniu opery W. Muradelego *Wielka przyjaźń*. Kampania odegrała wielką rolę w ugruntowaniu estetyki realizmu socjali-

(w analogii do *Chowańszczyzny*) i 1948. W materiałach moskiewskiego Archiwum Szostakowicza nie są te tytuły ujawnione. W pomnikowej, liczącej 42 tomy edycji dzieł zebranych Szostakowicza, wydanej pod koniec lat 80. w ZSRR, utwór nie został uwzględniony w jakiegokolwiek postaci.

Z historii powstania utajonego utworu¹¹

Antyformalistyczny rajok na recytatora, cztery basy, chór mieszany i fortepian powstawał przez ponad dwadzieścia lat, począwszy od połowy lat 40. i jest utworem-manifestem, silną reakcją kompozytora na wprowadzenie w obszar muzyki doktryny realizmu socjalistycznego. Tekst, w całości autorstwa kompozytora, stanowi kompilację przemówień i dokumentów organów partyjnych. To utwór zagadkowy i tajemniczy, do dziś pozostaje niezbadany, a jedynie od dwudziestu lat w literaturze przedmiotu zaledwie wzmiankowany oraz incydentalnie wykonywany z posmakiem partytury kuriozalnej i dziwacznej. Żenująco prosty i banalny w swej muzycznej warstwie – nie zachęca do teoretycznych analiz. O właściwościach muzycznych dzieła mowa będzie w dalszej części artykułu.

Szostakowicz pracę nad *Rajokiem* rozpoczął nie wcześniej niż w maju 1948 roku. Pierwsze szkice przedstawił kilka miesięcy później zaprzyjaźnionemu reżyserowi, Izaakowi Glikmanowi, który w liście do wdowy po kompozytorze pisał w 1989 roku: „latem 1948 roku Szostakowicz w tajemnicy [...] zagrał i zaśpiewał mi parodystyczno-groteskowy utwór oparty na motywach lezginki i suliko. Tekst kompozycji opierał się na fragmentach zapożyczonych z postanowień KC z 10 lutego”¹². Początkowy szkic liczył nie więcej niż 180 taktów i mieścił się na czterech stronach papieru nutowego. Rękopis zakończony był grubą kreską i jedynie dopisek nad ostatnim taktem („lezginka”) sugerował, że kompozytor nosi się z zamiarem jego kontynuacji. W wersji tej brak jeszcze partii chóru, a dalsze pomysły kompozytora zostały ledwie schematycznie naskicowane. Drugi znaczący etap pracy nad *Antyformalistycznym rajokiem* przypada na koniec lat 50. Najprawdopodobniej z tego okresu pochodzi dołączony do partytury wstęp *Od Wydawnictwa*, który wnosi dalsze parodystyczne skojarzenia, m.in. wprowadzenie recenzenta, ze szczegółowym opisem jego kłęski, lekarza Ubijcewa, Ministerstwa Czystości Ideowej, Wydziału Bezpieczeństwa

stycznego w krajach demokracji ludowej”; zob. *żdanowszczyzna*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s. 987.

¹¹ Szczegółowy opis powstania kompozycji przedstawia w swoim artykule M. Jakubow, *Dmitri Schostakowitsch, Antiformalistischer Rajok*, [w:] *Sowietische Musik im Licht der Perestroika*, red. H. Danuser, H. Gerlach, J. Köchel, Laaber, Hamburg 1990, s. 171–178.

¹² „Im Sommer des Jahres 1948 spielte Und sang mit Dmitri Dmitrijewitsch das parodistische-groteske Stück nach Motiven einer Lesginka und des Liede *Suliko*, die er mi einzelnen Passagen aus dem ZK-Beschluß vom 10. Februar kombiniert Gefahr verbunden war”. *Ibidem*, s. 173.

Muzycznego itp. Wersja z końca lat 50. urywa się po wystąpieniu Dwojkina, a zachowany rękopis można określić jako wersję tymczasową. Szostakowicz opuścił wszelkie komentarze słowne, ukrywając w ten sposób analogie do poszczególnych postaci i wydarzeń.

Powodem kolejnego podjęcia pracy i zrealizowania ostatniego epizodu (wystąpienia Trojkina) było wystąpienie sekretarza KC KPZR Dymitra Szepiłowa (następcy Andrieja Żdanowa na tym stanowisku) na drugim Wszechzwiązkowym Zjeździe Kompozytorów Radzieckich 3 kwietnia 1957 roku. Podczas odczytywania przygotowanego na tę okoliczność tekstu Szepiłow nieprawidłowo przeczytał nazwisko Rimskiego-Korsakowa, popełniając błąd w akcencie. Lapsus ten wykorzystał Szostakowicz w partii Trojkina. Na przełomie lat 50. i 60. Szostakowicz podejmuje kolejną redakcję. W partiach chóralnych wprowadzone zostają okrzyki „As-sa”, towarzyszące tańcu. Pomiędzy wystąpieniem Jedynicy-na wpisano chóralny tusz, oddzielający jego mowę od innych fragmentów. Ponadto w dalszej pracy nad redakcją *Rajoka* Szostakowicz wprowadził oznaczenia cyfrowe ułatwiające pracę z wykonawcą, uściślił niejasny zapis nutowy, zmienił niektóre tempa itp. Został w sposób wyrazistszy określony charakter utworu, w którym przenikają się elementy kantaty i opery. Szostakowicz dodaje w tej wersji liczne wskazówki i dopiski dla wykonawców, mające ułatwić pracę nad interpretacją utworu. Już w poprzedniej wersji wprowadza wykaz postaci, a przed wykonawcami partii chóru nie wprowadza standardowych nazw: sopran, alty, tenory, basy, lecz „muzyczne towarzyszyki” i „muzyczni towarzysze”. W drugiej połowie lat 60. Szostakowicz dopisał końcową scenę wystąpienia Trojkina wraz z chóralnymi partiami „muzycznych towarzyszy i towarzyszek”. Można więc uznać, że całe dzieło, rozpoczęte w maju 1948 roku, było gotowe nie później niż w 1968 roku. Premiera *Antyformalistycznego rajoka* w całej, ostatecznie ukończonej, autorskiej redakcji odbyła się 25 września 1989 roku w Wielkiej Sali Moskiewskiego Konserwatorium w ramach koncertu na cześć 83 rocznicy urodzin Szostakowicza¹³.

¹³ Wykonawcami byli: Państwowy Kameralny Chór Ministerstwa Kultury ZSRR pod dyrekcją Walerego Polańskiego, soliści Jurij Wisznjakow (Wieduszczyj), Eugeniusz Czepikow (Jedynicy-n), Anatol Obrascow (Dwojkin), Mikołaj Konowałow (Trojkin). Partię fortepianu wykonał Igor Chudolej. Tekst *Od Wydawnictwa* czytał artysta Teatru na Małej Bronnej – Dymitr Dorjak. Tę premierę poprzedziło wykonanie utworu w pierwotnej wersji (bez końcowej sceny z chórem) w Kennedy Center Concert Hall w Waszyngtonie 12 stycznia 1989 r. pod kierunkiem Młcisława Roztropowicza, a także 13 maja 1989 roku w Moskwie pod kierownictwem Walerego Polańskiego (reżyser i recytator *Od Wydawnictwa* – artysta Michał Kozakow). Z końcową redakcją utworu, ale także bez finałowej sceny 5 października tegoż roku wystąpili Włodzimierz Pankratow – bas i Borys Tiszczenko – fortepian: jako pierwsi wykonali w Lenin-gradzie przewidzianą przez kompozytora jako równoprawną wersję solową *Rajoka*. W polskiej premierze pełnej wersji utworu podczas festiwalu „Warszawska Jesień” 20 września 1990 roku w Sali koncertowej warszawskiej Akademii Muzycznej udział wzięli: Mirosław Konarowski (narrator), Czesław Gałka (Wieduszczyj), Piotr Liszkowski (Jedynicy-n) Leszek Skrla (Dwoj-

Postaci *Rajoka*

Szostakowicz dla wybranych postaci użył bardzo prostych określeń: Jedynicy, Dwojkin i Trojkin – osoby Pierwsza, Druga i Trzecia w kolejności zabierania głosu wedle zapowiedzi Przewodniczącego. Ten sposób nazewnictwa kryje w sobie co najmniej kilka znaczeń. Jedynicy jest nie tylko pierwszy z kolei, ale i najważniejszy spośród występujących, pierwszy w kierownictwie. Warto przy tym zauważyć, że nazewnictwo to można skojarzyć z praktyką otrzymywania stopni w szkole, z tym, że w tym przypadku wartościowanie przyjmuje się odwrotnie: jedynka – bardzo źle (najgorszy), dwójka – źle, trójka – słabo. Ponadto „trójka” w sowieckim społeczeństwie kojarzy się w wyjątkowo zły sposób – oznaczała tajne służby KGB¹⁴. Numerowe oznaczanie trzech głównych postaci *Rajoka* miało dla kompozytora wymowę symboliczną i atrakcyjną z różnych zapewne względów – zmysłowych, emocjonalnych, skojarzeniowych, w końcu erudycyjnych. Jedynicy to np. literacki pseudonim Aleksandra Czechowa, brata Antoniego Czechowa, często spotykany w listach ostatniego, który pozostawał w kręgu ulubionych autorów Szostakowicza. Wśród bohaterów sztuki Włodzimierza Majakowskiego *Wania* znajdujemy i Towarzysza Dwojkina i Towarzysza Trojkin. Ponadto numerowanie głównych postaci występujących w utworze o charakterze teatralnym jest w oczywisty sposób zabiegiem je odczłowieczającym, odpsychologizującym i było zapewne zamierzoną strategią dramaturgiczną i ideową autora.

Fakt, że w utworze Szostakowicz w oczywisty sposób demaskuje konkretne osoby, nie przeczy pierwszej tezie. Odczłowieczały, depersonifikowały człowieka systemy totalitarne. Więźniom hitlerowskich obozów koncentracyjnych odbierano imiona i nazwiska, w to miejsce wprowadzano numery; podobnie postępowano w obozach sowieckiego Gulagu. Nie w tym źródle jednak widzieć należy inspirację Szostakowicza, lecz przede wszystkim w słynnej „antytopii” Eugeniusza Zamiatina pt. *My*. Autor, współpracujący swego czasu z kompozytorem przy przygotowaniu libretta opery *Nos*, przedstawia w swej powieści społeczeństwo skrajnie totalitarne, składające się z ludzi „numerowanych” nie posiadających imion i nazwisk. Powieść Zamiatina z 1920 roku stała się pierwowzorem dla późniejszych arcydzieł tego gatunku – *Nowego wspaniałego świata* Aldousa Huxleya i *Roku 1984* George’a Orwella. Bez wątpienia książka Zamiatina musiała być znana Szostakowiczowi. Zawarte we wstępie *Od Wydawnictwa* inicjały poszczególnych postaci wyraźnie naprowadzają uwagę odbiorcy na konkretne postaci. Inicjały Dwojkina (A.A.) odpowiadają inicjałom Andrieja

kin), Jerzy Mechliński (Trojkin), Chór Warszawskiej Opery Kameralnej pod kierunkiem Ryszarda Zimaka, pianista Szabolcs Esztényi (fortepian). Całość w plastycznej aranżacji Jadwigi Jarosiewicz została przedstawiona w reżyserii Małgorzaty Dzięwulskiej. Książka programowa 33. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1990.

¹⁴ Por. M. Jakubow, *Dmitri Schostakowitsch...*, s. 186.

Aleksandrowicza Żdanowa, inicjały Trojkina (D.T.) – inicjałom Dymitra Trofimowicza Szepiłowa, czego potwierdzenie otrzymujemy również w wykorzystanych przez nich tekstach. Inicjały Jedynicy (J.S.) identyfikują w oczywisty i jednoznaczny sposób osobę Józefa Stalina (a nie Józef Wisarionowicz). Te dwie litery (J.S.) stanowiły w życiu Stalina rodzaj prywatnego monogramu i były odczytywane zawsze w sposób jednoznaczny.

Występujące w przedmowie *Od Wydawnictwa* osoby posiadają realne pierwowzory wśród wysoko stojących w hierarchii politycznej przedstawicieli partyjnych działaczy w dziedzinie literatury i sztuki końca 40. i późniejszych lat. Pierwowzorem Kandydata sztuk pięknych P.J. Opostyłowa jest Paweł I. Apostołow (1905–1969), dyrygent wojskowych orkiestr, od 1948 r. pracownik Głównego Politycznego Urzędu Związku Kompozytorów i pułkownik KGB. Szostakowicz kalamburowo zamienia podstawową część jego nazwiska (apostoł – uczeń Chrystusa, krzewiciel jego nauki) na formę negatywnie zabarwionego znaczeniowo czasownika „uprzykrzać się”, „obmierzać”, „wzbudzać odrazę”. Członek Kolegium Ministerstwa Ideowej Czystości B.S. Srijurikow to Borys Siergiejewicz Riurikow (1909–1979), krytyk literacki i publicysta, w latach 1946–1949 i 1955–1956 pracownik aparatu KC KPZR w Wydziale Agitacji i Propagandy odpowiadający za sprawy kultury. Riurikow „z dużą energią zabiegał o wcielenie w życie zasad polityki partii w zakresie literatury i sztuki [...]. Wystąpienia Riurikowa przesiąknięte są patosem walki o komunistyczną partyjność, duchem nieprzyjaźni do burżuazyjnej sztuki i burżuazyjnej moralności”¹⁵. Pod osobą pracownika Oddziału Muzycznego Bezpieczeństwa B.M. Jarustowskijego łatwa do odczytania jest postać Borysa Michajłowicza Jarustowskiego (1911–1978), muzykologa, w latach 1946–1958 przewodniczącego Wydziału Kultury KC KPZR. Jarustowski bezpośrednio brał udział w przygotowaniu tekstów partyjnych o muzyce, w szczególności referatów na pierwszy zjazd radzieckich kompozytorów w roku 1948. Srijumin to P.I. Riumin – muzykolog, pracownik aparatu partyjnego¹⁶. Pojawiająca się po tragiczno-farsowej śmierci P.I. Opostyłowa postać lekarza Ubijcewa jest aluzją, odnoszącą się do antysemitycznej kampanii kierowanej na początku 1953 roku przeciwko lekarzom żydowskiego pochodzenia, oskarżonym o spisek na życie najwyżej w ZSRR postawionych osobistości politycznych, określaną „sprawą lekarzy kremłowskich” lub „zabójców w białych kitlach”. Nietrudno wreszcie zauważyć, że w nazwach zakładów wymienionych w tekście *Od Wydawnictwa* (Ministerstwo Ideowej Czystości, Oddział Muzycznego Bezpieczeństwa) Dymitr Szostakowicz w wyraźny sposób cytuje te nazwy za wspomnianą wyżej powieścią *My* Eugeniusza Zamiatina, być może też nawiązuje do powieści *Rok 1984* George’a Orwella, choć nie jest wiadomym, czy z tą ostatnią Dymitr Szostakowicz miał okazję się

¹⁵ *Krótką encyklopedia literacka*, t. 6, Moskwa 1971, s. 571–572. Cyt. za: M. Jakubow, *Dmitri Schostakowitsch...*, s. 189.

¹⁶ Nazwisko nie figuruje w radzieckiej encyklopedii muzycznej, wydanej w Moskwie w 1978 roku.

zapoznać. Ostatnią postacią dramatu jest sam Kompozytor. Jego obecność wśród muzycznych Towarzyszy i Towarzyszek jest znamieną. Dźwiękowy monogram nazwiska – D-S-C-H został użyty jako komentarz do partii Dwojki, po trzecim wybuchu śmiechu. W ten sposób Szostakowicz niejako ogłasza swoją obecność wśród zgromadzonych, a pointując swym muzycznym monogramem, zdaje się twierdzić, że dobrze się śmieje ten, kto śmieje się ostatni.

Socrealistyczna nowomowa – założenia wstępne

Tekst *Antyformalistycznego rajoka* napisany przez Szostakowicza na podstawie znanych wystąpień przywódców partyjnych ZSRR, pomimo wprowadzonych przez kompozytora zmian, nie został zachwiany od strony konstrukcyjnej oraz pozbawiony reguł językowych nowomowy. Nowomowa jest specyficznie ukształtowanym językiem i należy ze swej natury do języka pisanego uwzględniającego przede wszystkim przemówienia zapisywane i jedynie odczytywane. W książce *Nowomowa po polsku*¹⁷ Michał Głowiński zauważa, że już sam termin wskazuje na stworzenie nowej, odmiennej od istniejących do tej pory norm językowych i zasad obowiązujących w mowie klasycznej. Szczególnym przypadkiem historycznym jest kształt nowomowy socrealistycznej. U podstaw powstania nowomowy leży założenie unieważnienia istniejącego języka, jego stopniowe wyparcie. Jest to strategia, której celem jest zawładnięcie społeczeństwem poprzez język i doprowadzenie do schematów myślowych, a w konsekwencji całkowite zniwelowanie indywidualnego myślenia. Głowiński wyróżnia trzy podstawowe odmiany socrealistycznej nowomowy: 1) perswazyjno-propagandową; 2) biurokratyczną; 3) kiczowo-ludyczną. Pierwsza z nich zajmuje miejsce wiodące, bo oprócz wspomnianych wcześniej schematów wykształciła również swoistą retorykę. W kompozycji Szostakowicza ten rodzaj nowomowy ma największe znaczenie.

Zależności i prawa rządzące nowomową można rozpatrywać w dwóch aspektach:

- 1) strukturalnym, analizując konstrukcję zdań, szyk, części mowy;
- 2) sensualnym, analizując ukryte w niej techniki władzy czy wyrazy świadomości społecznej, poziom i strukturę przedstawianych w niej odstępstw od doświadczanej rzeczywistości.

Pierwszą i najistotniejszą cechą nowomowy jest narzucenie wyrazistego znaku wartościującego. Celem jest doprowadzenie do klarownej sytuacji i podziału na to, co dobre – słuszne i to, co – niesłuszne. W książce *Struktura kłamstwa* Piotr Wierzbicki wskazuje na tzw. „metodę dwóch miar”, chwyt, dzięki któremu otrzymujemy konieczne wartościowanie, według terminologii Alaina

¹⁷ M. Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990.

Besanc, ona „grę podwójnej rzeczywistości”¹⁸. Polega ona na zestawieniu ze sobą dwóch postaw: aprobowanej przez władzę i potępianej przez nią. Chwył ten stosowany jest niemalże w każdej wypowiedzi. Ponadto, w wypowiedzi nie dookreśla się właściwego sensu słów, gdyż nie semantyka, lecz aksjologia jest istotna w nowomowie.

Nowomowa wykształciła stałe związki frazeologiczne, schematy słowne, które do minimum ograniczają swobodę interpretacji i doprowadzają do „mowy rytualnej i zuniformizowanej”¹⁹, której nie może zakłócić jakikolwiek sposób wypowiedzi zindywidualizowanej, zniekształcającej owo jasne przesłanie. Istotnym komponentem nowomowy socrealistycznej jest konserwatywność, która nie zakłada możliwości zmian, dezaktualizacji pewnych pojęć czy też sposobów ich użycia. Wielokrotnie podkreślana jest również wierność sobie oraz wierność tradycjom. Trzeci aspekt to „magiczność” – przekazywana treść ma na celu nie tylko odzwierciedlać rzeczywistość, ale również sprawiać wrażenie jej współtworzenia. To, co zostaje nazwane i wypowiedziane przez uznane autorytety, staje się rzeczywiste. Niejednokrotnie jest to mówienie o czymś w taki sposób, jakby już stało się faktem. W praktyce ten sposób pisania przynosi pomieszanie teraźniejszości z przeszłością. Element magiczności spotyka się między innymi w sloganach, gdzie o stanach pożądanym mówi się tak, jakby były faktami, np. „młodzież zawsze z partią”. Czwartym aspektem nowomowy jest arbitralność, wyrażająca się w dowolnym kształtowaniu znaczeń. To typowa manipulacja. Słowa zmieniają swoje znaczenie w zależności od sytuacji politycznej. Taki stan rzeczy daje ogromną swobodę w kształtowaniu pojęć i opisywaniu rzeczywistości. Nowomowa socrealistyczna wykształciła charakterystyczne prawa, formy językowe i związki frazeologiczne, a także preferencje w zakresie doboru słownictwa. Ma ona aspiracje uniwersalne i z tego powodu można określić nowomowę jako *quasi-język*²⁰. Podstawowym tropem w języku nowomowy jest peryfraz – użycie opisu i charakterystyki zamiast słowa określającego przedmiot. Umożliwia ona wartościowanie, jest w swej naturze interpretacją. Ma ona jeszcze inną cenną cechę: skłonność do krystalizacji i funkcjonowania w niezmiennym kształcie, czyli spełnia podstawowe i najważniejsze cele nowomowy – wartościuje i przekształca język w zespół cech kanonicznych.

Wyróżnić można trzy podstawowe odmiany peryfraz:

- 1) etykiety – interpretują i identyfikują konkretne osoby, np. Stalin – „chorąży pokoju”, „wódz postępowej ludzkości”;
- 2) eufemizmy – służące do mówienia o zjawiskach najczęściej społecznych, bez zagłębiania się w ich istotę;

¹⁸ P. Wierzbicki, *Struktura kłamstwa*, Aneks Publishers, London 1987, s. 43.

¹⁹ M. Głowiński, *Nowomowa...*, s. 8.

²⁰ Wypowiedź W.A. Mołotowa na posiedzeniu Rady Najwyższej ZSRR, 31 października 1939 roku. Cyt. za: *ibidem*, s. 107.

3) kicze – używanie synonimów słów, formuł opisowych, banalizujących wypowiedź, nadających jej pseudopoetyckości.

Istotne dla struktury nowomowy są również eufemizmy i hiperbole. Zasada jest prosta: jeśli mowa o naszych niepowodzeniach lub decyzjach, które nikogo nie mogą cieszyć, używa się eufemizmów; jeśli natomiast mowa o kłopotach przeciwnika, używa się hiperbol. Zasada działa również w drugą stronę, a mianowicie o naszych sukcesach mówi się hiperbolami, o sukcesach przeciwnika – eufemizmami. Nowomowa na swój użytek wykształciła również język ezopowy. To, czego nie można przekazać językiem propagandy, pragnie się zakomunikować społeczeństwu w inny sposób. Stosuje się język ezopowy również w opisie wydarzeń dramatycznych lub przekazuje się informacje o tym, że coś się wydarzyło, jednocześnie nie informując tak naprawdę o tym, co się stało.

Nowomowa w *Antyformalistycznym rajoku*

Kompozytor bazuje przede wszystkim na perswazyjno-propagandowej odmianie nowomowy, lecz zauważalne są również elementy odmiany kiczowo-ludycznej, zwłaszcza w stosowaniu licznych zdrobnień w partii Trojkina. W tekście mowy Jedynicyzna Szostakowicz odtworzył charakterystyczne dla drukowanych i ustnych wystąpień Stalina cechy, katechizmowe konstrukcje pytanie-odpowiedź (z obowiązkowym powtórzeniem w odpowiedzi całego brzmienia pytania) i jego ulubiony zwrot z podwójnym zaprzeczeniem: „nie mogą nie być”. Przykładowa wypowiedź Stalina: „komuniści jako zwolennicy internacjonalizmu nie mogą nie być konsekwentnymi i śmiertelnymi wrogami antysemityzmu²¹”. Szostakowicz celowo podkreśla karykaturalne osobliwości mowy „Wielkiego Wodza” i umyślnie powtarza frazę „nie mogą, nie mogą”. A nadto przewracając podwójne zaprzeczenie w zaprzeczenie potrójne: „a antynarodowi kompozytorzy, okazując się z natury formalistami, nie mogą, nie mogą, nie pisać muzyki formalistycznej”, stylizuje oratorskie cechy przemówień Stalina ze swą pasją demaskatora i szydery. Schematyczny charakter mowy, którego sztuczność jest ironicznie przez kompozytora przerysowana, skupia się na wyjaśnieniu podstawowej tezy muzycznie dyskutowanej: „realistyczną muzykę piszą kompozytorzy narodowi, a formalistyczną muzykę piszą antynarodowi kompozytorzy”. W dyktatorskim tonie prezentuje dalsze myśli. Wyraziście przeciwstawione są sobie dwa bieguny: po jednej stronie kompozytorzy narodowi, komponujący muzykę realistyczną, po drugiej – kompozytorzy antynarodowi wraz z muzyką formalistyczną. Charakterystyczna technika dwóch miar, zestawienie między sobą dwóch rzeczywistości, które na co dzień egzystują wspólnie. Naj-

²¹ J.W. Stalin, *Dziela*, t. 13, Moskwa 1951, s. 28; cyt. za. M. Jakubow, *Dmitri Schostakowitsch...*, s. 186.

proszym utworzeniem tej biegunowości jest zastosowanie formuły refutującej: narodowi – antynarodowi. Dyktatorski sposób przedstawienia tezy, jak również niezgłębianie tematu, lecz przedstawienie jako prawdy ostatecznej ma swoje korzenie w charakterze doktryny. Skoro jest ona jednym słusznym i naukowym poglądem, to uzasadnienie przedstawionej tezy jest zbędne. Ten sposób zawierzenia doktrynie podobny jest do religii: wierzymy w prawdziwość słyszanych słów, o nic więcej nie pytamy.

Po wystąpieniu Jedyńcyna głos zabiera Prowadzący. Entuzjastycznie opisuje wystąpienie Jedyńcyna, określając ją typowym hiperbolicznym zwrotem, jako „historyczną mowę”. W tym przypadku wydaje się to szczególnie ironiczne. Wypowiedź podkreśla wyeksponowana przesada, entuzjazm, przejawskawiona ocena. Chór uzupełnia – „dziękujemy za ojcowską opiekę”. Ten zwrot, będący typową peryfrazą-etykieta, zarezerwowaną wyłącznie dla Stalina, jednocześnie dookreśla podmiot mówiący. Prowadzący, zapowiadając wystąpienie Dwojkin, wskazuje na jego umiejętność „wokalizowania”. Jest to aluzja do umiejętności muzycznych Andrieja Żdanowa, który potrafił grać na fortepianie. Już w pierwszych słowach Dwojkin przedstawia jeden z postulatów Karola Marksa dotyczący sztuki: „potrzebujemy od muzyki piękna i elegancji”²². Wszystkie istotne fragmenty oracji tow. Dwojkin mają dokładne odpowiedniki w tekstach wystąpienia Andrieja Żdanowa podczas obrad w 1948 roku, o których była mowa uprzednio.

Przykładowe porównanie wybranych fragmentów:

Wystąpienie Żdanowa	Dwojkin
„Być może dziwicie się, że Komitet Centralny Partii Bolszewickiej wymaga od muzyki piękna i wdzięków [...]. Co to za nowa napaść?! Tak, [...] oświadczamy, że stoimy za piękną i wdzięczną muzyką”.	„Wam się to wydaje dziwne, tak? Oczywiście to jest dla was dziwne” trala-la, trala-la... [...] My stoimy za piękną i błyskotliwą muzyką”.
„Trzeba powiedzieć jasno, że cały szereg utworów współczesnych kompozytorów [...] przypomina, przepraszam za nieeleganckie wyrażenie, ni to wiertarkę, ni to muzyczne czółno wywrotowe, po prosu brak sił, zwróćcie na to uwagę (śmiech, oklaski)”.	„muzyka niemethodyczna, muzyka nieestetyczna, muzyka nieharmoniczna, muzyka nieelegancka, jest jak... jest jak... wiertarka, jest jak, jest jak... wywrotowe czółno muzyczne” ²³ .

Trojkin jako pierwszy wątek podnosi kolejny z postulatów Marksa dotyczący muzyki: „powinniśmy być jak klasycy”²⁴. Na dowód tego padają nazwiska

²² J. Lefebre, *Przyczynek do estetyki muzyki*, Polskie Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1956, s. 49.

²³ Zwrot „muzyczne czółno wywrotowe” jest trudno przekładalny na język polski, jego sens odnosi się do „muzycznych wywrotowców” i w takim kształcie jest najbardziej zrozumiały.

²⁴ J. Lefebre, *Przyczynek do...*, s. 52; por. K. Marx, F. Engels, W.I. Lenin: *Über Kultur, Ästhetik, Literatur*, Wyd. Reclam, Lipsk 1981.

najwybitniejszych twórców w historii rosyjskiej muzyki narodowej. Od razu po nich następuje opisująca peryfrazą – „muzykalni, harmonijni, piękni, dźwięczni”. Po tym wątku zostanie podniesiony kolejny problem i ukazany od razu we właściwym tle – „potrzebujemy symfonii, kantat...”. W dalszej części mamy wyraźne oddziaływanie charakteru nowomowy kiczowo-ludycznej, z licznie występującymi i absolutnie niepotrzebnymi deminutiwami: „suitki, sonatki, kwarteciki, poematki”, nieomijającymi także imion własnych – „dzierżynka, tiszinka”. Trzecia część mowy Trojkina przekazuje i wyjaśnia właściwą ideologię. Rozpoczyna się od oczywistej peryfrazy-etykiety: „nasz Wielki Wódz”, która nie pozostawia wątpliwości, jaki podmiot opisuje. Dwa kolejne zwroty: „by było strasznie wszystkim wrogom” oraz „niech wróg się boi po domach”, mają swoje źródło w języku ezopowym. Do odbiorcy należy odczytanie konsekwencji niezastosowania się do wskazanych przykazań. Dalsza część wypowiedzi Trojkina jedynie rozwija i potwierdza rozpoczęty wątek. Przeciwwstawione są sobie „burżuazyjna ideologia” oraz „nasza ideologia”.

Forma muzyczna

Początkowo *Antyformalistyczny rajok* przeznaczony był na bas z towarzyszeniem fortepianu. Na wybór takiego składu kompozytor zdecydował się pod wpływem już istniejącego *Rajoka* Musorgskiego, który w pierwszych etapach komponowania dzieła był dla Szostakowicza inspiracją. Później, w miarę postępu pracy nad utworem, koncepcja ulegała zmianie i w efekcie kompozycja przeznaczona na recytatora, cztery basy, chór mieszany i fortepian ma wiele cech jednoaktowej opery satyrycznej lub kantaty socrealistycznej. Akcja *Rajoka* przebiega w czterech odsłonach, a każdy z występujących mówców wprowadza nowy wątek:

- 1) Prowadzący zapowiada akcję, wprowadza temat posiedzenia.
- 2) Jedyńcy wprowadza słuchacza w realia, przedstawia „świat dobry” i „świat zły”.
- 3) Dwojkin przybliży odbiorcy te światy, opisuje znaczenia; pojawiają się tańce.
- 4) Trojkin egzemplifikuje poruszoną tematykę i zarysowuje konsekwencje, które mogą wyniknąć z niezastosowania się do wyznaczonych podczas obrad dyrektyw; następuje końcowy taniec.

Pomimo tego, że *Rajok* nie rządzi się pod względem dramatycznym jakimś ścisłym obiegowym schematem (nie mamy tak typowych współczynników, jak choćby: intryga, zawiązanie akcji), warto zwrócić uwagę na dwa istotne momenty dramatyczne:

- a) Rozpoczęcie akcji, przedstawienie tematu, który będzie omawiany i który będzie tematycznie wiązał wszystkie przemówienia.

- b) Finał, będący konkluzją całego utworu. To on ostatecznie ustala i nadaje sens całemu utworowi. Panujący w przebiegu całego utworu groteskowo-parodystyczny nastrój zostaje złamany przez kończące słowa Trojki:

Nie dawajcie żadnych szans
Przeniknąć burżuazyjnej ideologii w naszą młodzież
Tym naszą ideologię broń.
No, a jeśli burżuazyjną ideologię
Propagować będzie, ten zrozumie,
Tego będziemy internować
I w łagry do prac wysyłać
I reżim zaostrzać.

Konstrukcja arii

Kolejne wystąpienia porównać można do pewnych typów arii. Jeżeli połączymy to dodatkowo z całym systemem znaków i figur retorycznych, okaże się, że kompozytor stworzył stylizację mającą swe źródła w schematycznie ujętych gatunkach przeszłości.

Prowadzący wykonuje arię *all'unisono*. Cały fragment jest dublowany przez partię fortepianu, a jego konsekwentne prowadzenie nadaje fragmentowi groteskowego charakteru:

Przykład 1. *Antyformalistyczny rajok*, początek

Partia Jedynicy reprezentuje arię *da capo*. Części skrajne powtórzone są niemalże identycznie, część środkowa stanowi względem nich kontrast – tworzy się schemat A–B–A.

Спра-ши-ва-ет - ся, по-че - му ре - в - лис - ти - чес-кую му-зы - ку пи-шут на-род - ны - е ком-по-зи-то-ры, а фор-ма-ли-сти-чес-кую му - лы - ку пи-шут ан - ти - на - род - ны - е ком-по-зи - то - ры? На - род - ны - е ком - по - зи - то - ры пи-шут

Przykład 2. *Antyformalistyczny rajok, nr 7*

Wystąpienie Dwojkina przynosi arię *bel canto*. Jest ona „zapowiedziana” przez Prowadzącego, który wspomina, że mówca ma możliwości i będzie „wokalizować”. Arię właściwą poprzedza recytatyw, w którym pojawiają się motywy identyczne z tymi, jakie są wykorzystywane przez wokalistów do rozśpiewania głosu przed występem.

Aria Dwojkina jest najbardziej rozbudowana pod względem melodycznym, ambitusu melodii i wirtuozerii głosowej.

Мы, то - ва - ри - щи, гре - бу - ем от му - лы - ки кра - со - ты и и -
- я ... шес - тва. Вам э - то стран - но? Да? Ну, ко - еч - но, вам стран - но э - то.

Przykład 3. *Antyformalistyczny rajok, partia Dwojkina nr 17*

Wystąpienie Trojkina jest najbardziej formalnie złożone, odwołuje się do typu pieśni przekomponowanej. Z partii solowej przekształca się jednak w scenę

o charakterze zbiorowym, prowadzącym do finałowego zamknięcia całości. Segment z użyciem cytatu z piosenki *Kalinka* wykorzystującej rytm ludowego tańca kozackiego („kazaczok”) traktować można jako symboliczne wprowadzenie sceny *quasi*-baletowej (w inscenizowanym wykonaniu utworu tak Trojkin, jak i zespół chórally zaczynają ten taniec wykonywać).

a) *Allegretto*

Tr. Глин - ка, Чай - ков - ской, Рым - ской - Кор - сё - ков, вы му - лы - каль - ны, и - щё - ны строй - ны.

Fort.

b) *Alla marcia*

Tr. бди - тель - ность, бди - тель - ность, всег - да, всег - да.

Fort.

c) *Maestoso*

Tr. Ве - ли - кий вождь нас всех у - чил и бес - пре - стан - но го - во - рил.

Fort.

Przykład 4. *Antyformalistyczny rajok*, partia Trojkina, a) nr 29, b) nr 34, c) nr 36

Utwór uczyniony z utworów, czyli cytaty jako strategia

W *Antyformalistycznym rajoku* szczególne miejsce zajmuje cytaty i jego wykorzystanie. Sięgnięcie po niego przez kompozytora wydaje się wielce uzasadnione w przypadku utworu o prześmiewczym, pastiszowym charakterze. W poniższym fragmencie problem ten został jedynie zasygnalizowany, jego wnikliwa analiza, wraz z porównaniem cytatów oryginalnych i tych zamieszonych w *Rajoku*, znajduje się w cytowanym artykule Jakubowa²⁵.

²⁵ M. Jakubow, *Dmitri Schostakowitsch...*, s. 189–191.

Wykorzystane przez kompozytora cytaty można zasadniczo podzielić na trzy grupy:

- 1) cytaty z muzyki ludowej i piosenek,
- 2) cytaty z twórczości innych kompozytorów,
- 3) autocytaty.

Poniżej tabelaryczne ich zestawienie:

Partia	Cytaty z muzyki ludowej	Cytaty z twórczości innych kompozytorów	Autocytaty
Prowadzący			Instrumentalny „tusz” z operetki <i>Moskwa Czeriemuszki</i>
Jedynicy	Suliko – gruzińska piosenka ludowa		
Dwojkin	Lezginka (Kabardinka) – kaukaski taniec ludowy		Duet między Lidoszką a Borysem z operetki <i>Moskwa Czeriemuszki</i> ; czterotaktowy fragment arii z partii Borysa z tej samej operetki
Trojkin	Piosenka <i>Kalinka</i>	Cytat z piosenki Chrennikowa użytej w filmie Matuszowskiego; Kamarinskaja z <i>Fantazji</i> na orkiestrę M. Glinki; temat z opery komicznej Roberta Planquettes’a <i>Die Glocken Cornville</i> z oryginalnym tekstem	
Chór			Instrumentalny „tusz” z operetki <i>Moskwa Czeriemuszki</i>

Na kompozycję Dymitra Szostakowicza można patrzeć, jak na wyjęty z lamusa humorystyczny relikwiarz przeszłości, jak na eksponat z modnych w ostatnich latach muzeów sztuki socrealistycznej. *Antyformalistyczny rajok* można postrzegać jako swoisty dokument słusznie minionych ponurych czasów. W utworze tym można także widzieć materiał, który mógłby posłużyć do uzupełnienia psychologicznego portretu Szostakowicza. Wydaje się też właściwe, by patrzeć na to dzieło szerzej – nie tylko z perspektywy jednego kompozytora, czy jednego kraju.

Abstract

Dmitri Shostakovic's *Antiformalistic rajok* for speaker, four basses, mixed chorus and piano as a specific document of gloomy Times

The article describes and analyses composition of Dmitri Shostakovic's *Antiformalistic rajok* for speaker, four basses, mixed chorus and piano. This piece was composed between 1948 and 1960 and based on selected texts from speeches of Josif Stalin, Andriej Żdanow and Tichon Chrennikow.

First part of this article concentrates on the genesis of the composition and tries to point out the relationship between texts used in piece of Shostakovic and the original text of the speech. Second part analyses the types of socialist realism of *newspeak* followed by construction of *Antiformalistic rajok* text in context of *newspeak*. Last part of my article tries to present the sound properties of the composition. Music is created by using the simple harmony and reduction of the musical technique. Additional problem is using a few citation from folk and popular songs, compositions of the another composer and auto-citation.