

Danuta Ulicka

Kantata satyryczna Szostakowicza

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (18), 103-111

1992

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.

Roztrząsania i rozbiory

Kantata satyryczna Szostakowicza

Prawdopodobnie w roku 1957, prawdopodobnie Dymitr Szostakowicz, napisał muzykę i, najprawdopodobniej, tekst kantaty satyrycznej *Antiformalistycznej rajok*. W wersjach rosyjskiej i angielskiej dzieło to ukazało się na płycie kompaktowej szanowanej oficyny „Erato” (orkiestrę prowadził Mściśław Rostropowicz), uzyskując niezwykle wysoką ocenę (8,5 w skali 10-punktowej) profesjonalnego pisma „Diapason”¹. Partyturę uprzystępnili w r. 1990 Boosey and Hawkes Music Publishers, którzy raczej nie pozwoliliby sobie na utratę marki, wypuszczając w świat niepewne dzieło. W tymże 1990 r., na Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, miało miejsce prawykonanie polskie. Autorstwo potwierdzały także sam Szostakowicz we wspomnieniach przekazanych Salomonowi Wołkowowi.² Ale...

Wiarygodność wspomnień jest coraz powszechniej podawana w wątpliwość. Podważyła je m. in. żona Mściśława Rostropowicza, wybitna rosyjska śpiewaczka Galina Wiszniewska, w wywiadzie udzielonym „Encounterowi” (grudzień 1986), zarzucając Wołkowowi kompilację z anegdot powszechnie znanych, od lat krążących w środowisku rosyjskich emigrantów, niekoniecznie przekazanych przez kompozytora. A poza *Świadectwem* nie dysponujemy żadnym innym mniej lub bardziej oficjalnym dokumentem, poświadczającym autorstwo *Rajoku*. Nie

¹ Por. Pierre-E. Barbier, recenzja z CD: *Raiök*, version russe (a) et anglaise (b), 1989, „Diapason” 1989 nr 6.

² Por. *Świadectwo. Wspomnienia Dymitra Szostakowicza tak jak zostały opowiedziane Solomonowi Wołkowowi i w opracowaniu tegoż*, przeł. B. Maluch, NOWA, Warszawa 1987. Dalej cytaty z tego dzieła oznaczono w tekście skrótem „Ś” i podano numer strony.

sugeruje tego nawet Krzysztof Meyer, najwybitniejszy bodaj znawca twórczości Szostakowicza, o którym wieść niesie, iż przemycił na Zachód ów utwór.³

W samym *Rajoku* wzorem powieści XVIII-wiecznej, którą naśladuje też *Przedmowa*, kompozytor ukrywa się za maską wydawcy rękopisu odnalezionego przez niejakiego P. I. Opostyłowa, magistra sztuk pięknych. Tenże Opostyłow miał również opatrzyć znalezisko obszernym wprowadzeniem, informującym o miejscu odkrycia (w hm... zbiorniku z fekaliami), sposobach doprowadzenia go do stanu używalności (tu wydawca pozwala sobie pominąć nazbyt naturalistyczne szczegóły) oraz krótkim streszczeniem tekstu i oceną jego muzycznych i literackich walorów. Sam wydawca ograniczył się do kilku przypisów, albo tłumaczących skróty w ekspertyzie Opostyłowa, albo ją uściślających (np. że nie mamy do czynienia z partyturą, lecz „na razie” jedynie z kompozycją fortepianową).⁴

Nazywając znalazcę manuskryptu „P. I. Opostyłowem”, „wydawca” uchyla maski, a w każdym razie dodaje jeszcze jedną przesłankę za autorstwem Szostakowicza. Ów *nomen omen* (*postyłyj* znaczy „obrzydliwy”) to także odsyłacz do konkretnej postaci, z zachowaniem nawet autentycznych inicjałów, do Pawła Iwanowicza Apostołowa. Apostołow — „apostoł” słusznej muzyki radzieckiej, pełnił funkcje I sekretarza organizacji partyjnej przy Moskiewskim Oddziale Związku Kompozytorów. „Podczas wojny — wspomina Szostakowicz — dowodził dywizją, a po wojnie nami, kompozytorami. (...) Przyjechał na białym koniu i rozprawił się z całą muzyką” (Ś, s. 160). O zgrozo, miał ku temu niejakie kompetencje — w młodości uczęszczał na kursy wokalne im. Strawińskiego i sam skomponował nawet 10 epitafiów. Nic więc dziwnego, że jego sądy traktowano jak wyrocznie. Między innymi sądy represjonujące muzykę Szostakowicza. Śmierć towarzysza Apostołowa też wiąże się z twórczością kompozytora, który nawet „czuje się bardzo winien” i zapewnia: „nie miałem zamiaru go zabijać” (Ś, s. 160). Zmarł on mianowicie na posterunku, czuwając nad czystością ideową podejrzanego autora podejrzanej *VII Symfonii*, podczas próby tejże. Również w *Rajoku* „zabija” go muzyka Szostakowicza: Opostyłow topi się w dole z ekskrementami. Nie zdołali go uratować wierni druhowie z Wydziału

³ D. Szostakowicz *Z pism i wypowiedzi*, wybór i oprac. K. Meyer, przeł. J. Ilnicka, Kraków 1979.

⁴ Co, notabene, mogłoby zaprzeczać autorstwu Szostakowicza, który, jak wiadomo, od razu dokonywał instrumentacji swoich dzieł, bardzo ostro krytykując tych muzyków, którzy robią to potem lub, co gorsza, powierzają komu innemu.

Bezpieczeństwa Muzycznego. Po wydobyciu zwłok nie sposób było odróżnić Opostyłowa od gówna.

Rajok wymusiła historia polityczna i kulturalna ZSRR od roku (przyjmijmy) 1936. Szostakowicz miał tylko wszelkie predyspozycje muzyczne, literackie i biograficzne, dysponował niezbędną praktyką w innych niż muzyka dziedzinach sztuki (teatralnej, filmowej, operowej, baletowej, a także popularnej), umiał też, czego nie raz dowiódł, sprawnie posługiwać się nowomową, tyleż w słowie, co w dźwięku, by utwór z a p i s a ć. Właśnie zapisać, nie zaś napisać. Bo tekst i muzyka kantaty złożone są w całości z cudzych słów, z cytatów językowych i sytuacyjnych oraz z fragmentów autentycznych wypowiedzi.⁵ Dlatego zamaskowanie autora jest całkowicie naturalne.

Akcja kantaty rozgrywa się w Pałacu Kultury, gdzie odbywa się zebranie „poświęcone pałacej problematyce współczesności, a mianowicie walce nurtu realistycznego w muzyce z przedstawicielami formalizmu”, to znaczy „doniosłym zagadnieniom muzykologii”. Uczestniczą w nim działacze i działaczki, tworzący chór. Za stołem prezydialnym zasiadają towarzysze Jedinicyń, Dwojkin oraz Trojkin. Do nich przede wszystkim należy głos, udzielany zgodnie z liczbowo-nazwiskową hierarchią, przez Przewodniczącego.

Zgromadzenie otwiera Jedinicyń, ustalając definicję formalizmu i realizmu. Jest ona nader prosta: muzykę realistyczną piszą „kompozytorzy narodowi”, a formalistyczną — „antynarodowi”⁶. Przemówienie Jedinicyńa budzi entuzjazm zebranych działaczy i działaczek, którzy dziękują mu, wznosząc trzykrotnie okrzyk: „Sława!”. Następnie Dwojkin ze zjadliwą ironią dowcipkuje na temat „dysonansów” i „atonalności”, po czym przechodzi do ustalenia wzorców muzyki pożądaney: „my, towarzysze, opowiadamy się za muzyką piękną i pełną wdzięku”, czyli za operą kaukaską. Jeszcze dobitniej formułuje postulaty pod adresem słusznej muzyki Trojkin: „My, towarzysze, winniśmy być jak klasycy”,

⁵ Biograficzne zamaskowanie autora można też tłumaczyć goryczą Szostakowicza, który czuł się nierozumiany nawet przez najbliższych przyjaciół. I to nie tylko takich, jak życzliwy, ale nie mający zielonego pojęcia o muzyce Zoszczenko, który potrafił mu przypisać *IX Symfonię* Beethovena, krzycząc przy tym z zachwytem: „Wiedziałem, że ty nie możesz być formalistą!” (autor *Niebieskiej księgi* wznosił ten okrzyk na koncercie, którego pierwszą część wypełniały utwory Beethovena, a drugą — Szostakowicza, właśnie po wysłuchaniu pierwszej części), ale także profesjonalistów, zupełnie np. głuchych na sens *Symfonii Leningradzkiej*.

⁶ Równie prosta, jak inne, np. Trockiego, który wprowadzie zaczyna od Kanta i Hegla, ale po tych historycznych ogólnikach przechodzi do powszechnie używanych epitetów typu „zamaskowane religianctwo”, „reakcjonizm” itp.; por. *Leon Trotsky on Literature and Art*, ed. and introduction P. N. Siegel, New York 1970, s. 40–41.

bo pożądane dziś gatunki to „symfonie, poematy, kwartety i kantaty, kantaty, sonaty i poematy”. Chór, rozentuzjasmowany wystąpieniami, podejmuje apele mówców i dopowiada ukryty w podtekstach sens. Całość kończy przestroga Trojki pod adresem tych, którzy jednak ośmieliliby się tworzyć muzykę formalistyczną: „A jeśli ktoś przyjmie idee burżuazyjne, na długo go wsadzimy! I w łażrach o zaostrzonym reżimie umieścimy!”. Chór znów ochoczo podchwytuje: „Tak! Tak! I w łażrach umieścimy!”.

Tyle sam tekst. W twórczości Szostakowicza słowo odgrywało szczególną rolę. Kompozytor nie wierzył bowiem, wielokrotnie doświadczając fałszywych interpretacji swych utworów, w jednoznaczny wymowę samej muzyki. „Jakąś ochronę przed całkowitym niezrozumieniem są słowa — mówił. — Każdy tępak, każdy głupek zrozumie, jeśli są słowa” (Ś, s. 160). Pomimo to właśnie tekst słowny nie jest w *Rajoku* oczywisty. Wypowiedzi poszczególnych mówców brzmią bowiem niezwykle serio. Ośmieszani z fraze(s)ologią sowiecką, rozpoznajemy w nich gorzką ironię. Ale słuchacze współcześni dosłuchiwali się w nich raczej oficjalnych uchwał i rezolucji, sformułowań z obowiązujących podręczników estetyki i historii sztuki, a nawet kodeksu karnego. Transakcentacja, przeniesienie tekstu do właściwego rejestru stylistycznego dokonuje się dopiero za sprawą dźwięku. Trudno, jeśli w ogóle można, streścić muzykę. Nie znającym *Rajoku* wystarczyć musi zapewnienie, że jest ona jedną wielką parodią, złożoną z cytatów, z fragmentów łatwo rozpoznawalnych utworów, których większość należała do żelaznego repertuaru sowieckiego, tyleż muzy poważnej, co podkasanej. Gdy w wystąpieniu Trojki mozartowski recytatyw przechodzi w ludową piosenkę (domagając się „poematów, kwartetów, kantatek, sonatek” zaczyna on wyśpiewywać na melodię *Kalinka*: *Ech, sonatki, sonatki, kantatki moi. Raz wesołyje kwartetiki, kantatki moi. Raz simfonia, poemka, suitka moja*), gdy Dwojkin żąda naśladowania klasyków do wtóru walczyka Czajkowskiego, a zwłaszcza kiedy chór wyśpiewuje tekst grożący wsadzeniem do łażrów na skoczną, wesołą melodyjkę z popularnej piosenki rodem (co jako żywo przypomina nasze sztubackie prześmiewanie *Elegii o życiu i śmierci Ludwika Waryńskiego*, kończone „tralala, lalala lalala — i umarł i wrócił do kraju”) — wtedy żadnych wątpliwości co do nacechowania stylistycznego utworu i stanowiska jego autora mieć już nie można. Zbiór cytatów z sowieckiej nowomowy muzycznej ma jednoznaczny sens. Poza tym, że *Rajok* jest zbiorem cytatów, cudzych słów i cudzych dźwięków, jest on także zbiorem aluzji sytuacyjnych — zapisem swego rodzaju nowomownej etykiety, obowiązującej na dworze sztuki sowieckiej. Z reguły przyjmuje się, że kantata powstała jako bezpośrednia reakcja na dekret Żdanowa z 1948 roku i na całą rozpętaną wówczas

kampanię antyformalistyczną. Rzeczywiście, sceneria kojarzy się natychmiast z posiedzeniem wierchuszki działaczy kultury CK WKP(b) lub obradami sławetnego I Wszechzwiązkowego Zjazdu Kompozytorów. Ale zbiera ona zarazem doświadczenia Szostakowicza z innych antyformalistycznych zgromadzeń w latach trzydziestych i sześćdziesiątych (kiedy „formalizm” przyjął postać „semityzmu”). *Rajok* cytuje sytuacje, w których przyszło uczestniczyć samemu kompozytorowi.

Na przykład zaszczytu występowania przed audytorium proletariackim w Moskiewsko-Nrawskim Domu Kultury w Leningradzie, gdzie przed premierą w Teatrze Małym miała miejsce prezentacja trzech scen z opery *Nos*. W doborowym towarzystwie muzykologów i przyjaciół, Sollertinskiego i Wajnkopa, Szostakowicz musiał się tu poddać pod ocenę widza masowego, do którego i tylko do którego sztuka miała obowiązek przemawiać⁷. Po raz bodaj pierwszy, ale nie ostatni. Śpiewy przywódców politycznych nasuwają z kolei na myśl scenkę (Szostakowicz znał ją z opowieści przyjaciela) z Teatru Wielkiego, kiedy to podochoceni Woroszyłow i Żdanow wyśpiewywali nędznymi głosikami ludowe melodie — pod batutą, naturalnie, samego Stalina.

W atakach na Szostakowicza—formalistę wyróżniają się dwie daty — 1936 i 1948. Ale wszystko zaczęło się już po premierze *Nosa*, w r. 1928, kiedy to po raz pierwszy został okrzyczany formalistą. Atak drugi miał miejsce wraz z wystawieniem *Lady Mackbeth mceńskiego powiatu*. Po dwóch latach sukcesów, także zagranicznych, opera spotkała się z oficjalną krytyką w „Prawdzie” (z 27 stycznia i 6 lutego). Przypieczętowała ją kwietniowa dyskusja w Związku Kompozytorów Sowieckich, w której — do już spopularyzowanych — dołożono jeszcze epitety „naturalisty” i kompozytora „antynarodowego”, wobec uznania dzieła za „niemelodyjne”. Muzyka do baletu *Jasny strumień* umocniła już tylko dotychczasowe przydomki. W tymże 1936, na rok przed szczytem wielkiego terroru, ale już po rozprawieniu się z Tuchaczewskim i Meyerholdem (należącymi do kręgu przyjaciół kompozytora) i Meyerholdem, ukazuje się wstępniak w „Prawdzie” zatytułowany *Chaos zamiast muzyki*. Podobno autorstwa, a przynajmniej pomysłu Stalina.

Nietrudno było przewidzieć, że uskrzydlił on rozmaitych stalinków, często zresztą po prostu zięjących zawiścią wobec artysty, cieszącego się coraz większą sławą na Zachodzie. Sława ta stanowiła zresztą pewną ochronę, bo zamykała usta krytykom. Skorzystała na niej np. *VIII Symfonia*, która wprawdzie wzbudziła złość partyjnego aparatu od

⁷ W tymże Domu Kultury odbyło się prapremierowe wykonanie *III Symfonii Pierwszomajowej*.

kultury, ale po światowym sukcesie *VII Symfonii*⁸ nie pozwolono sobie na ostrzejszą nagonkę. Po prostu dano Szostakowiczowi do zrozumienia, że władza oczekuje odeń poprawy — *Symfonii IX*, prawdziwie triumfalnej, w której — jak złośliwie wspomina autor — „przy użyciu poczwórnego zestawu «blach» miał pozdrowić wodza” (Ś, s. 126).

Nie inaczej było po wojnie, zwłaszcza po roku 1948, gdy uznano Szostakowicza za formalistę numer jeden (numer dwa przypadł Prokofiewowi). W 1951 za „dekadentyzm”, „nawrót do formalizmu” i „abstrakcjonizm” potępione zostały *24 preludia i fugi*. W 1954 — *X Symfonia*. W 1962 — *Symfonia XIII*, której dodatkowo przypisano „syjonizm”, jako że jej I część powstała do słów poematu Jewtuszenki *Babi Jar*. I tak do końca. „Nie mam szczęścia z tym formalizmem — żalił się przekornie kompozytor. — Powstaje projekt, proszą mnie, żebym skomponował muzykę, a potem zawsze wybucha skandal. «Fatalne jaja», jak u Bułhakowa”⁹. Ale Szostakowicz nie tylko biernie poznawał smak antyformalizmu. Antyformalistą bywał też sam, i to zarówno w muzyce, jak w słowie. Nie tylko przecież ukrywał swoje dzieła (jak *IV Symfonię*, która po wycofaniu w trakcie prób pozostała nieznana na całe ćwierćwiecze), ale też popełniał utwory uznawane za wzór nowej symfoniki radzieckiej¹⁰, komponował oratoria typu *Pieśń o lasach*, poematy do słów poetów rewolucyjnych, symfonie i poematy symfoniczne poświęcone pamięci Lenina — *Rok 1917* i *Wierność*. Zbierał przy tym nagrody (sześciokrotnie) stalinowskie, a potem leninowskie i państwowe oraz tytuły Ludowego Artysty ZSRR, był kawalerem Gwiazdy Przyjaźni Narodów, wręczanej przez samego Ulbrichta, wreszcie (w 1960) wstąpił w szeregi KPZR. W 1957 — prawdopodobnie roku powstania kantaty *Antiformalistycznej rajok* — występował z trybuny II Wszechzwiązkowego Zjazdu Kompozytorów z nader słusznymi przemówieniami i pracował nad *XII Symfonią* na 40-lecie Października¹¹. Szczególnie zaskakująca w świetle *Rajoku* jest jednak jego publicystyka — nienaganna, jeśli chodzi o posługiwanie się antyformalistyczną bronią. Jej mowę kompozytor przyswoił sobie nazbyt dobrze, by nie operować nią w sposób iście doskonały w kantacie.

⁸ Premiera odbyła się w radio USA, a o dyrygowanie konkurowali m. in. Stokowski i Toscanini.

⁹ Tak oceniona została *V Symfonia*, potraktowana nadto jako odpowiedź kompozytora na słuszną krytykę *Lady Mackbeth*.

¹⁰ Por. D. Szostakowicz *O wriemieni i o siebie 1926–1975*, Moskwa 1980.

¹¹ Z wywiadu dla „New York Timesa”, 1931 r.; cyt. za: D. Szostakowicz *O wriemieni...*, s. 27. Inna sprawa, że szereg ataków kompozytora na „muzyków burżuazyjnych” i apele o „muzykę narodową” rzeczywiście szczerze wyraża jego poglądy estetyczne. Wiadomo, że nie aprobował Schönberga, a tym bardziej postwebernizmu i aleatoryzmu, podobnie zresztą, jak Britten czy Honegger — jego ulubieni twórcy XX-wieczni.

Przemawiał w niej w końcu własnym językiem — językiem publicysty przekonującego, że „nie może istnieć muzyka bez ideologii”. A więc „my, rewolucjoniści (...), uważamy Skriabina za największego muzycznego wroga. Dlaczego? Dlatego, iż muzyka Skriabina ciąży ku niezdrowemu erotyzmowi”¹². Publicysty zapewniającego, że „dobra muzyka podnosi na duchu”, zatem „obowiązkowo powinna być silna, mężna”¹³. Domagającego się (w r. 1932!) „jak najszybszej realizacji historycznego postanowienia CK WKP(b) z 23 kwietnia na froncie muzycznym”, to znaczy „w dziedzinie krytyki muzycznej walki z lewacką wulgaryzacją”¹⁴. Żądającego „bezwzględnego oporu rewanzystowskim nastrojom (...), bezwzględnego przeciwstawienia się lewackom zagrażającym nam z prawej flanki”¹⁵.

W biografii Szostakowicza bardziej niż „kolaboranckie” gesty i utwory o nader głęboko ukrytym własnym punkcie widzenia¹⁶ zastanawia jednak decyzja pozostania w kraju i publikowania w oficjalnym obiegu. Wiedział przecież dobrze, czym grozi bycie „formalistą”; przekonał się o tym na przykładzie bliskich sobie ludzi — Meyerholda, Tuchaczewskiego, Charmsa, Achmatowej. Czemu nie wyemigrował, jak wielu innych? Cieszył się wszak międzynarodową sławą, która wprawdzie niejednokrotnie stanowiła parasol ochronny, nie zapewniała jednak swobody twórczej. Wydaje się, że Szostakowicz miał jasne rozeznanie w postawach politycznych. Liczne, pełne gorczy uwagi o Sołżenicynie — fałszywym proroku emigracji i Sacharowie, twórcy bomby wodorowej, który niczego złego nie widział w czerpaniu profitów finansowych i bytowych ze swej „naukowej” działalności, pobieraniu nagród od władz, a nawet korzystnym z punktu widzenia interesów nauki odosobnieniu w Gorkim¹⁷, przekonują jednak, że i emigracja, i postawa dysydenta były dla niego nie do przyjęcia.

W tej sytuacji pozostawało milczenie — albo postawa, której nauczył się może od Zoszczenki, może od Oberjutów, a może od swoich

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 30.

¹⁴ Tamże, s. 33.

¹⁵ To kapitalne sformułowanie przypomina identyczną niemal (co by znaczyło: powszechnie używaną) frazę z powieści Andrieja Platonowa *Wprok. Biedniackaja kronika (Na dobre. Kronika biedniaków)* z 1931 r. włożoną w usta kolchozowego „rozkułacznika”.

¹⁶ Jak głęboko — świadczyć mogą nieporozumienia wokół *Symfonii Leningradzkiej*, powszechnie niemal przyjętej jako wyraz tragedii i triumfu obłożonego przez Niemców miasta. Tylko nieliczni muzykolodzy dostrzegli w niej odzwierciedlenie tragedii zupełnie innej — miasta upokorzonego, stłamszonego w latach trzydziestych.

¹⁷ Sacharow przyznaje się do tego z zadziwiającą naiwnością; por. jego *Wspomnienia*, przeł. D. Ulicka, t. 1, Warszawa 1991.

ulubionych klasyków literatury rosyjskiej, Sałtykowa–Szczedrina, Gogola, Leskowa: ucieczki w ironię i autoironię, w raj cudzych słów, gdzie można ukryć się w aluzjach i parodiach.

Stąd znamienny dla całej twórczości Szostakowicza styl. W *Rajoku* jest on tylko najwyrazistszy — manifestuje się już w tytule: wieloznacznym, nasuwającym rozmaite skojarzenia, odsyłającym do cudzych utworów, gatunków wypowiedzi i form artystycznych. „Rajok” znaczy i „panorama rozciągająca się z góry” (przed oczami postronnego obserwatora) i — w przypadku przestrzeni teatralnej — „jaskółkę”, z której ogląda widowisko pospólstwo, wtrącając głośno swoje trzy grosze, na przykład okrzyk „o rajul!”, że zaś „jaskółka” to inaczej albo „paradyz”, albo „galeria” — znaczy również „mały raj” lub wreszcie — „zbiór portretów”. Jeszcze jeden literacki sens słowa: także odsyła do muzy „niskiej”; „rajok” mianowicie to tyle, co „kuplet”, dowcipna pioseneczka na aktualne tematy, złośliwa i prześmiewcza, czasem — parodia pieśni „wysokiej” (w danym przypadku — utworu Musorgskiego). Kantata satyryczna Szostakowicza łączy w sobie i przeplata wszystkie te odcienie znaczeniowe. Intertekstualność była dla Szostakowicza swego rodzaju normą; jako jedną z trzech najważniejszych lekcji wyniesionych od Meyerholda wymienia obowiązek nawiązywania do tradycji i równoczesnego jej przewyżniania, byleby tradycja owa była dostatecznie wyraźna w nowej całości. Norma ta w odniesieniu do sztuki współczesnej przybrała postać obowiązkowej ironii. Nie tylko dlatego, że postawa ironisty była dla Szostakowicza formą egzystencji.¹⁸ Nazbyt groteskowa była sama rzeczywistość, by ją poważnie traktować. Powaga należała do rajul utraczonego: „W dawnych czasach można było błąkać się z mieczem po zamku w poszukiwaniu ducha. Dzisiaj człowiek krąży po wspólnym mieszkaniu z siekierą w ręku, czyhajac na współlokatora, który nie gasi światła w ubikacji” (Ś, s. 94).

Bez wątpienia styl ironiczno-satyryczny, wsparty na cytacie, stanowi w ogóle ważny nurt muzyki XX wieku, wymierzony w patos, górność i chmurność tak dalece, że jego współtwórcy nie stronili nawet od dziwaczkich tematów w postaci faktur handlowych i cenników, przytaczanych w dziele. Szostakowicz, obok Hindemitha, Weila czy Strawińskiego, jest tylko jednym z wielu jego przedstawicieli. Ale forma intertekstualna dla autora *Rajoku* to coś więcej niż tylko polemiczny związek z tradycją. Różne odmiany intertekstualności, w tym zwłaszcza aluzja, parodia i cytat, pozwalały kompozytorowi na ukrycie autorskiego „ja”, zatarcie imiennej poszlaki, swobodne operowanie „donosami” rzeczywis-

¹⁸ Por. „Trzeba wszystko traktować z ironią, zwłaszcza to, na czym nam szczególnie zależy. Jest wtedy większa szansa, że uda nam się to zachować” (Ś, s. 84).

tości. I w muzyce, i w wypowiedziach słownych potrafił on nader sprawnie posługiwać się cudzym słowem, sam schowany pod maską ironii. W przypadku satyry na antyformalizm jest to tylko znacznie bardziej wrażliwe niż, powiedzmy, w przypadku bynajmniej nie triumfalnego marsza z *IX Symfonii* bądź requiem z *Symfonii VII*.

Mowa cudz(o, y)słowna była dla twórców ZSRR względnie bezpiecznym środkiem ustosunkowania się do rzeczywistości. Jej osłona pozwalała na polemikę, wyrażenie krytycznego dystansu do tego, co oficjalne. Stanowiła broń równie dobrą, jak śmiech. To nie przypadek, że teoria słowa zdialogizowanego i teoria komizmu—śmiechu narodziły się właśnie tam i właśnie w latach trzydziestych, czterdziestych.

Szostakowicz skorzystał z tych doświadczeń przemawiania nieswojo-swoim głosem. Nie doznał tylko raju jednoznaczności. Takiego jak Czechow, najbardziej chyba przezeń szanowany pisarz, zwłaszcza jako autor *Sachalina*, którego zawsze wymieniał pośród tych, co życiem poświadczyli głoszoną etykę. Może i dobrze — *Rajok* dziś, taki jaki jest, to przede wszystkim raj dla słuchacza.

Danuta Ulicka

Dzieci Rewolucji

W zakończeniu pierwszego tomu *O demokracji w Ameryce* znaleźć można kilka zdań traktujących o zasadniczej odrębności Ameryki i Rosji, swoisty paragon dwóch krajów, które dla Europejczyka w pierwszej połowie XIX wieku wyznaczały kresy zachodniego świata. Dwie potęgi, rozciągające się na przestrzeni kontynentów, swoją siłę czerpały z innych źródeł i Tocqueville w serii antytez objaśniał tę kapitalną różnicę: Amerykanów ukształtować miały zmagania z dziką przyrodą, gdy tymczasem Rosjanie walczyli z ludźmi, jedni zdobywali ziemię z pomocą pługa, drudzy zaś miecza. Przepaść cywilizacyjna w toku wywodu przechodzi w przepaść polityczną między wolnością a niewolnictwem; Amerykanie uznają aspiracje indywidualne i polegają na zdrowym rozsądku obywateli, dla Rosjan natomiast cały autorytet skupia się w jednym człowieku. Konkluzja autora zawiera proroctwo, które w przeciwieństwie do poprzedzającego je passusu ocalało przed cenzurą w polskim wydaniu w roku 1976:

Ich punkty wyjścia są różne i odmienne są ich drogi, lecz na mocy tajemnych planów Opatrzności zdają się powołani do tego, by kiedyś w rękach każdego z nich znalazły się losy połowy świata.