

# Michał Głowiński

---

## Kijem go i marchewką

---

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 6 (36), 97-105

---

1995

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](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

tach wojny przebywał w getcie warszawskim, gdzie był kierownikiem literackim teatru rewiowego „Femina”, dla którego napisał większość tekstów (zob. R. M. Groński *Taki był kabaret*, Warszawa 1994, s. 230).

Oczywiście uwagi te są przypadkowe. Gdyby recenzję pisał kto inny – zapewne wyliczyliby inne niedociągnięcia. Dziwić się im mogą tylko niefachowcy. Fachowcy zdają sobie sprawę, że uniknąć błędów nie można. W jakiej mierze i liczbie są one nieuniknione, a przeto usprawiedliwione, kiedy zaś tę miarę i liczbę przekraczają – nie wiadomo. Toteż mogę powołać się tu tylko na moje intuicyjne rozeznanie porównawcze użytkownika wielu kompendiów tego rodzaju: WPP to dobra robota.

*Henryk Markiewicz*

## Kijem go i marchewką

1. Szostakowicz fascynuje mnie od dawna. Fascynuje jako genialny kompozytor, jeden z klasyków muzyki XX wieku, autor dzieł, które weszły do światowego repertuaru. Ale fascynuje mnie także niezwykła sytuacja Szostakowicza, jego kondycja ludzka. W sposób zadziwiający łączy on uległość z buntem, niezależność z dyspozycyjnością, a jego upór w tworzeniu często wbrew wszelkim przeciwnościom, ale także – wbrew wszelkim nadziejom, jest po prostu imponujący. Z tym większym więc zainteresowaniem sięgnąłem po wydaną po francusku monografię, napisaną przez wybitnego polskiego kompozytora, Krzysztofa Meyera<sup>1</sup>. Znacznie ona się różni od książki wcześniejszej, która jeszcze w Polsce Ludowej ukazała się w dwu wydaniach, w wersji szkaradnie pociętej przez cenzurę; być może nie wszyscy o tym pamiętają, że była ona szczególnie surowa wówczas, gdy chodziło o sprawy rosyjskie, musiała przecież dbać o to, by wyrażane w Polsce opinie niczym się nie różniły od tych, które obowiązywały w ZSRR. Same dzieła Szostakowicza budziły oczywiście mniejsze jej zainteresowanie, koncentrowała się ona na tym, co dotyczyło warunków, w jakich tworzył. A jego twórczość choć stanowi wartość immanentną i samodzielną, stanie się w dużej części

---

<sup>1</sup> Krzysztof Meyer *Dimitri Chostakovitch*, Paris 1994, s. 604.

niezrozumiała, jeśli oddzieli się ją od okoliczności, w jakich kompozytorowi przyszło działać, jest ona bowiem nie tylko od nich tak czy inaczej zależna, stanowi też na nie odpowiedź, a często jest przed nimi ucieczką, stanowi formę ratunku.

Wszystko to Krzysztof Meyer pokazuje w swej książce znakomicie. Mówiłbym o jej dwu podstawowych walorach. Po pierwsze autor ma niezwykle dar pisania o muzyce w ten sposób, że jego interpretacje i rozważania są zrozumiałe dla czytelnika, nie będącego — jak piszący te słowa — fachowcem, analizuje kolejne utwory rzeczowo i zarazem tak, że na podstawie opisów można sobie je wyobrazić. Odbiorca po przeczytaniu książki Meyera — mogę się tu powołać na własne doświadczenie — inaczej, lepiej, słucha kompozycji Szostakowicza. Meyer nie stylizuje swych analiz literacko, mają one jednak niewątpliwy walor literacki, świetnie się je czyta.

Po drugie, biografia i twórczość Szostakowicza znakomicie zostały osadzone w ponurej sowieckiej rzeczywistości. Meyer przywołuje realia historyczne ze znanstwem godnym podziwu i umie pokazać ich bezpośredni wpływ na to, co się z Szostakowiczem działo, a także — na jego twórczość. Kiedy czytałem tę monografię, miałem poczucie, że jest ona czymś więcej niż opowieścią o indywidualnym przypadku genialnego twórcy, że jest książką o położeniu artysty w totalitarnym świecie, rządzonej nie tylko według wymagań nieludzkiej ideologii, lecz również stosownie do trudno przewidywalnych kaprysów dyktatora.

Francuska wersja dzieła Meyera ukazała się po opublikowaniu *Świadectwa* opracowanego przez Salomona Wołkova. Książka ta zdobyła sobie światową renomę, choć niektórzy uznają ją za falsyfikat i zgłaszają różnego rodzaju zastrzeżenia, raz ostrzej raz łagodniej formułowane. Meyer zajmuje stanowisko wyważone i rozsądne. Sporządzoną przez Wołkova relację nazywa wprawdzie rzekomymi wspomnieniami i się na nie nie powołuje, ale przyznaje jej znaczenie szczególnie, gdyż ona jako pierwsza pokazała w sposób pogłębiony, jak kompozytor był wplątany w mechanizmy systemu totalitarnego i jak był zależny od zdeprawowanych stowarzyszeń muzycznych, którym przez dziesięciolecia przewodził z partyjnego nadania pięciorzędny kompozytor, Tichon Chrennikow. Meyer tworzy znakomitą opowieść o wielkim artyście, który nie z własnej woli wprzęgnięty został w totalitarne sieci. I opowieść ta jest czymś więcej niż monografią wielkiego

kompozytora, jest książką pokazującą uruchomione w realnym socjalizmie mechanizmy.

2. I Szostakowicza one nie oszczędzają, choć reprezentuje ten gatunek sztuki, który — wydawałoby się — jest ze swej natury pozaideologiczny. W arcy-totalitarnym państwie nie ma jednak niczego, co mogłoby się znaleźć poza sferą ideologicznego zainteresowania, jest nim bowiem tak artykuł publicystyczny, jak kwartet smyczkowy, tak wykład z ekonomii, jak cykl preludium i fug nawiązujących do Jana Sebastiana Bacha. Szostakowicz jest przedmiotem nieustannej obserwacji, jest obiektem ciągłej politycznej obróbki, znajduje się jednak i tak w sytuacji uprzywilejowanej. Pisarze, uczeni, artyści, reprezentujący bardziej niż muzyka zsemantyzowane dziedziny sztuki, po atakach lądowali zwykle w Gułagu, spotykał ich los taki, jak Mandelsztama, Babla czy Meyerholda. Szostakowicz uszedł z życiem, do łagru nie trafił, po kolejnych atakach dostawał nagrodę stalinowską za utwór, który uznano za ideologicznie słuszny i zgodny z regułami realizmu socjalistycznego.

Meyer doskonale to zjawisko pokazuje: Szostakowicz nie tylko spętany jest totalitarnymi sieciami, jednocześnie znajduje się w świecie absurdu, jest prześladowany i wynoszony ponad innych, stawiany za wzór, hołubiony przez najwyższych dostojników reżimu. Staje się przedmiotem najosobliwszej z możliwych dialektyk: niemal równocześnie traktuje się go kijem i marchewką, poddaje bezwzględnej tresurze i oddaje hołdy, jest niemal w tym samym czasie chlubą sztuki radzieckiej i jej zakałą. Kompozytor na totalitarnej huśtawce, zakreślającej łuki od nieba do piekła. Tym bardziej męczącej, że sam chyba nie zawsze mógł przewidzieć, w którą stronę ona się obróci, a więc za co dostanie marchewkę, a za co — kilka razy kijem.

I tutaj właśnie ujawnia się niezwykle element tego totalitarnego mechanizmu: pozór niemal całkowitej dowolności. Współczynnik arbitralności był ogromny, inaczej zresztą być nie mogło, skoro werdykty wydawała partia, która nie czuła żadnych ograniczeń w formułowaniu swych opinii, a niekiedy narzucał je sam dyktator. Mogło stać się tak, że to, co w poniedziałek uznane było za dobre i słuszne (bo i muzyka była słuszna bądź niesłuszna!), w czwartek mogło być ocenione jako wrogie, antysocjalistyczne, kosmopolityczne, czy jakiegokolwiek inne, repertuar wartościujących przymiotników, jakimi się

posługiwano, był rozległy. Arbitralność miała jednak swoje granice. Stanowiły one następstwo swoiście ideologicznego a zawsze niezmiernie prymitywnego rozumienia sztuki, w tym także muzyki. Stosowano kryteria utylitarne; ma ona być łatwa, nawiązywać do folkloru, mieścić się w sferze wyznaczanej przez rosyjskie tradycje, ale to jeszcze sprawy nie wyczerpywało. Wagę podstawową miał swoisty ideologiczny symbolizm. Związek Radziecki jest najbardziej postępowym krajem na świecie, dzielnie zmierza ku świetlanej przyszłości, otwiera przed światem radosne perspektywy — dzieła muzyczne winny oddać te przymioty nowej rzeczywistości. Powinny się kończyć optymistycznie i wesoło, w pewnej mierze niezależnie od tego, co te ostatnie części poprzedzało. Mówiłbym tutaj o wymogu skoczego finału. Szostakowicz go spełnił w dwu wybitnych symfoniach — piątej i szóstej, kończą się one bowiem głośno i beztrzesko, mimo że finał niezbyt przylega do całości utworu. I dwie te symfonie zostały aprobowane, uznano je za wybitne osiągnięcia sztuki socjalistycznej. Wszystko dobre, co się dobrze kończy. Jednakże nie wszystkie swoje dzieła Szostakowicz mógł czy chciał „dobrze” spointować. I wtedy huśtawka radykalnie przechylała się ku piekłu.

Książka Krzysztofa Meyera ukazuje również inne aspekty działania tego mechanizmu. Można powiedzieć tak: władza występuje tu nieskrępowanie w roli recenzenta, to znaczy przypisuje sobie prawo wypowiedzenia opinii o wszystkim, co składa się na działania artysty. Nie są to opinie fachowe, takich oczywiście trudno oczekiwać. Są natomiast traktowane tak, jakby były bezwzględnie obowiązujące. Partia ma zawsze rację. I to nie tylko wtedy, gdy przemawiają jej najwyżsi eksperci i przywódcy, także wówczas, gdy głos zabierają służalczy krytycy i publicyści, czy — na zebraniach fabrycznych organizacji partyjnych — jakieś babiny, mające za złe, że artysta jest formalistą i pisze w sposób dla ludu pracującego miast i wsi niezrozumiały, a to, że babiny owe nigdy przedtem nie słyszały nawet nazwiska potępianego artysty, nie ma najmniejszego znaczenia, takie szczegóły się nie liczą, gdy występuje się w imieniu jedynie słusznych racji. A więc z partyjnego punktu widzenia ocenia się opery, symfonie, kwartety smyczkowe, nawet twórczość muzyczna może stać się powodem nagonki. I książka Meyera między innymi z tej racji tak wyraziście i w sposób przerażający pokazuje metody sowieckiego terroru w dziedzinie sztuki, że zajmuje się muzyką. Z pozoru nie sposób tu mówić o błędach

ideologicznych kompozytorów, o niesłusznych koncepcjach, żywiołach antysocjalistycznych czy antyludowych, ale jednak — zwłaszcza wówczas, gdy Żdanow przeżywał swoje triumfy — to czyniono.

I tutaj ujawnia się niezwykle ciekawy aspekt totalitarnego mechanizmu, w jaki wielki kompozytor, jak wszyscy zresztą jego koledzy, którym przyszło działać w takich warunkach, został wplątany. Częścią tego straszliwego urządzenia, zmaisterkowanego za Stalina, był zdumiewająco prymitywny stosunek do muzyki. Składały się nań wymagania typu populistycznego, każdy utwór miał bowiem być łatwy, narzucający się, zrozumiały dla każdego, także dla owych nieszczęsnych babin, które w czasie nagonek gardłowały na zebraniach i wiecach przeciw formalizmowi i kosmopolityzmowi. Ale to nie one przecież ustalały kryteria zrozumiałości, one rozumiały bądź nie rozumiały na komendę, o tym bowiem, co dla ludu dostępne, decydowali ONI. Populizm, świadczący o prymitywizmie i braku artystycznego wyrobienia, to jeszcze nie wszystko. Zakładano pewien typ odbioru muzyki — tak jakby to był artykuł publicystyczny, czy — w lepszym przypadku — powieść z tezą. Tego typu percepcję narzucano we wszystkich dziedzinach sztuki, w przypadku muzyki aberracyjność tego osobliwego proceduru ujawnia się ze szczególną siłą. A konsekwencją była jej ideologizacja, choć z samej swej istoty jest ona asemantyczna. Muzyka — tak jak wszelkie inne dziedziny sztuki — miała być ideologicznie jednoznaczna i stać się częścią propagandy. Całkiem serio wówczas mówiono o realizmie w muzyce. A w tamtych warunkach realizm znaczył tyle, co uległość. Katastrofa muzyki rosyjskiej w ostatnich latach życia Stalina, kiedy głównym wzorem stały się pieśni masowe, miała jedno ze swoich źródeł w tej absurdalnej „estetyce”.

Oficjalna polityka kulturalna kierowała się przeciw sztuce, a tym samym — przeciw twórcom. Przypadek Szostakowicza pokazuje niezwykle dobitnie, jaki miano stosunek do wielkich artystów, choć jeszcze raz trzeba podkreślić, że i tak miał on szczęście, skoro bezpośrednim represjom nie podlegał. Artysta — jak uczeń — powinien być posłuszny i spełniać wszystkie żądania, bez szemrania odpowiadając na wszelkie życzenia. A gdy posłuszny nie jest, gdy zaleceń spełniać nie chce, powinna go spotkać zasłużona kara.

Porównałem sytuację artysty do sytuacji ucznia (dodam: niższych klas szkoły podstawowej) — i nie uczyniłem tego przypadkowo. Kompo-

zytor, malarz, pisarz może bowiem być przez autorytarną władzę bezkarnie strofowany, może być ganiony bądź chwalony, a ten, który to czyni, nie musi się — podobnie do nauczyciela — tłumaczyć ani z kryteriów, ani z samego faktu oceniania, takie postępowanie wynika z jego roli. Jest w sytuacji nieustannie narażonego na oceny, a pośrednio, na agresję ucznia. Mściław Rostropowicz ogłosił przed laty w „Le Monde” wspomnienie o Prokofiewie, w którym opowiada, jak w czasie żdanowowskiej nagonki wielki kompozytor przyszedł do biura związku kompozytorów sowieckich, by zapytać, czy ma on pogorszyć swój warsztat muzyczny i czy w ten sposób spełni stawiane żądania. Jak z tego widać, Prokofiew, który do Związku Sowieckiego wrócił w połowie lat trzydziestych, był człowiekiem naiwnym, skoro liczył, że uzyska odpowiedź na tak sformułowane pytanie, choć w istocie zachował się zgodnie z przewidywanym scenariuszem, czyli właśnie jak uczeń, pytający nauczyciela, jak ma pisać swoje wypracowania.

Szostakowicz zbyt dobrze znał radziecki świat, by popełniać takie naiwności, ale w położeniu ucznia znajdował się nieustannie. Z jednej strony był światowej sławy kompozytorem, grywanym na obu półkulach — z drugiej — przedmiotem nieustannych rugań, pohukiwań, mniej lub bardziej ostro formułowanych pouczeń. Na jego przykładzie proces infantylizacji w komunistycznej polityce kulturalnej ujawnia się ze szczególną siłą. Wielki kompozytor jest wiecznym uczniem, nad którym partia — jak to się wtedy oficjalnie mówiło — musi pracować. I pracuje. W pewnym okresie przydziela mu nawet indywidualnego politruka, który raz w tygodniu przychodził do niego do domu, by trudzić się nad podnoszeniem jego poziomu ideologicznego; politruk przykładał się do pracy, zadawał mu lekcje, a potem sprawdzał, jak zostały odrobione. W swojej książce Meyer opowiada różne historie, które wydarzyły się Szostakowiczowi, czy w ogóle miały miejsce w ówczesnym sowieckim życiu muzycznym, ta jednak wydaje mi się najbardziej niezwykła, wręcz nieprawdopodobna. Nawiasem mówiąc, przydzielenie indywidualnego korepetytora marksizmu świadczyło, jak wielką wagę przywiązywano do indoktrynowania sławnego kompozytora. Na takie luksusy nawet władza radziecka rzadko sobie mogła pozwolić.

Szostakowicz musiał się wciąż zachowywać jak uczeń, nie tylko dlatego, że nieustannie był zmuszany do wykonywania zaleceń, również

z tej przyczyny, że musiał się uciekać do charakterystycznych dla uczniów wybiegów, którzy wolą poświęcać czas na to, co ich naprawdę interesuje niż na wykonywanie narzuconych obowiązków. Kompozytor przez lata zapewniał władze partyjne, że pracuje nad monumentalną operą według *Cichego Donu* Szołochowa, jednakże nawet do tej roboty nie przystąpił, a w jego papierach — jak pisze Meyer, który panuje nad całością jego spuścizny — nie pozostał choćby jeden ślad. To był po prostu uczniowski fortel, chciał, by władze sądziły, że on przygotowuje coś dla uświetnienia reżimu, i dawały mu spokój, a zatem czas na realizowanie własnych dużo bardziej frapujących zamierzeń twórczych.

Kiedy czytałem książkę Meyera jedna sprawa wydawała mi się szczególnie charakterystyczna: w atakach na wielkiego kompozytora uczestniczyli nie tylko osobnicy ze szczytów władzy, nawet nie tylko bezpośredni wykonawcy ich zaleceń, różni sprzedajni krytycy i muzykolodzy, gotowi na wszelkie usługi, brali w nich udział liczni kompozytorzy, którzy nie czuli żadnych koleżeńskich zobowiązań, a niekiedy robili wrażenie sfory zawistników spuszczonej przez perfidnego władcę z łańcucha. W szkalowaniu i potępianiu Szostakowicza wyżywają się muzycy niewielkiego kalibru, a niekiedy — po prostu grafomani. Jest dla nich nieustanną solą w oku, bo to on, choć popełnia tak wiele ideologicznych błędów, zdobywa jednak rozgłos, a często spadają na niego zaszczyty i wyróżnienia, ale najważniejsze jest to, iż nie mogą z tym się pogodzić, że mu nigdy nie dorównają. Nie tylko zresztą Szostakowicz jest przedmiotem ataku, obok niego — Prokofiew i w istocie wszyscy wybitniejsi kompozytorzy, którzy wówczas w Rosji działali, także twórca starszego pokolenia — Nikołaj Miaskowski. Są oni nie do przyjęcia dla żdanowskiej polityki kulturalnej, która z pieśni masowej czyniła główny gatunek sztuki muzycznej, ale też irytują mniej zdolnych kompozytorów, których tego rodzaju program, skazujący na pisanie propagandowych śpiewów, całkiem zadowala. Niektórzy z nich, przede wszystkim niejaki Marian Kowal, zdobyli sławę Herostratesa, bo pamięta się o nich jedynie jako o autorach ideologicznych pyskówek przeciw Szostakowiczowi i innym wybitnym muzykom, ich kompozycje — czego można było się spodziewać — okazały się stosem makulatury.

I tu właśnie dochodzi do głosu jeden element mechanizmu, który tak dobrze został w książce Meyera pokazany: cała sowiecka polityka



kulturalna w okresie stalinowskim, ale z pewnością nie tylko w nim, tak została pomyślana, by faworyzować przeciętność. I to, co wielkie, miała do przeciętności sprowadzać, bo wszystko, co poza nią wykraçało, stawało się groźne dla reżimu, mogło w sobie nosić załączek buntu czy nieposłuszeństwa. To miała być sztuka na miarę Kowala, nie – Szostakowicza czy Prokofiewa. Faworyzowanie przeciętności, sankcjonowanie jej, protegowanie tego, co mieści się w rejonach średnich, a jakże często – nawet niższych, jest cechą konstytutywną realizmu socjalistycznego. Tak w sferze muzyki, jak we wszystkich innych dziedzinach sztuki.

3. Zachowania Szostakowicza skłaniały do rozmaitych, często skrajnie przeciwstawnych, ocen. „Jedni – pisze Meyer – widzieli w nim oportunistę, podczas gdy inni przychylnie oceniali jego sposób działania, w którym dostrzegali postawę opozycyjną wobec sowieckiej dyktatury”. Można by powiedzieć bez obawy, że popadnie się w sprzeczność: i jedni i drudzy mieli rację. Autor z obiektywizmem i powściągliwością przedstawia różne uwikłania Szostakowicza, pokazuje, jak tkwił w sowieckiej rzeczywistości. W jakiejś mierze ją uświetniał, ale też był jej ofiarą, w wielu wypadkach działo się to równocześnie. Całe życie zabiegał o to, by być artystą niezależnym, tworzącym swoje dzieło bez względu na to, jakie pomysły dotyczące polityki kulturalnej kołatają się po głowach kolejnych pierwszych sekretarzy, członków biura politycznego (choćby Żdanowa), takich czy innych ideologów, ustawiaczy, wszystkich tych mocnych w marksistowskim piśmie, którzy zawsze wiedzieli lepiej. Żyjąc w świecie tak krańcowo stotalitaryzowanym, kompozytor musiał jednak, by coś ze swej twórczości ratować i by móc ją uprawiać choćby w sposób w jakiejś mierze autentyczny, iść na nieustanne ustępstwa, interioryzować część tego, czego od niego żądano, lub przynajmniej udawać, że to czyni. Musiał w praktyce twórczej odpowiadać na żądania i krytyki. Niezależność, a udokumentował ją Szostakowicz większością swoich dzieł, nie była mu nigdy z góry dana, niemal od początku musiał o nią walczyć. Walczyć – jak się okazało – skutecznie, skoro stał się klasykiem nie tylko muzyki rosyjskiej, ale światowej.

I tego oczywiście nie można nie docenić, a czasem nawet nie można nie podziwiać. Pisanie muzyki było dla niego taką niemal potrzebą jak oddychanie, wiedział że to świetnie robi i nie chciał z talentu zre-

zygnować — i tym chyba różni się od wielu radzieckich twórców działających w rozmaitych dziedzinach sztuki, którzy naporu nie wytrzymali, bądź ulegli, bądź zamilkli, szukając ratunku w alkoholu. W pewnych sytuacjach wydawało się, że już się załamał, że jego dzieło osiągnęło kres, że — niszczone — do napisania niczego wybitnego nie będzie zdolny, ale on miał dar odradzania się — i zawsze powracał do wielkiej twórczej formy. W jakimś sensie był niezniszczalny.

Ale był też — temu nie sposób zaprzeczyć — człowiekiem radzieckim. *Homo sovieticus* mocno w nim się osadził i ujawniało się to nie tylko w tym, że w pewnym momencie dał się zapisać do partii, że podpisywał podsuwane mu deklaracje nawet ich nie czytając, że chcąc nie chcąc uczestniczył w grze, na której reguły i przebieg nie miał żadnego wpływu. Nawarstwienia sowieckie ujawniały się w ogólnym spojrzeniu na świat, w braku zrozumienia dla jakiegokolwiek buntu czy postaw opozycyjnych. A także w stosunku do zjawisk ściśle artystycznych, choćby do muzycznej awangardy. A więc dalej ten paradoks w całej swej okazałości: był ofiarą realnego socjalizmu i jego wytworem.

Krzysztof Meyer o wszystkich tych sprawach pisze spokojnie, z analityczną refleksją, uwzględniając najróżniejsze realia. Nie jest panegrystą Szostakowicza, ale nie jest też jego oskarżycielem. I na tym także polega wartość książki, wydaje mi się ona wzorem rzetelnego pisania o zjawiskach kulturalnych z czasów panowania komunizmu. Wzorem, bo autor chce przede wszystkim zrozumieć ludzi i sytuacje, o których pisze. I ta jego postawa jest jak najbardziej godna podkreślenia. Zwłaszcza teraz, kiedy w pisaniu o artystach tego czasu niektórzy przynajmniej z lubością przedstawiają prokuratorskie oskarżenie, bezwzględne i pewne siebie. Szostakowicza można byłoby oskarżać o niejedno, można by go przedstawiać jako sługę totalitarnego reżimu. Można, tylko że byłoby to bez sensu, bo ważne jest przede wszystkim takie pytanie: jak to się stało, że kompozytor działający w tak fatalnych warunkach, nieustannie narażony na ataki, wciąż ścierający się z absurdalną, przez władze narzuconą estetyką, stworzył tyle arcydzieł? Monografia Krzysztofa Meyera stanowi próbę odpowiedzi na tę podstawową kwestię. I jest książką ważną nie tylko dla tych, którzy — jak piszący te słowa — od lat z zafascynowaniem słuchają niezwykłych dzieł Dymitra Szostakowicza.

*Michał Głowiński*