



Audiosfera opowieści mitycznej Przypadek komunizmu¹

„Niechaj po mojej śmierci nie będzie minuty ciszy!” – pisał Jan Brzechwa w jednym z utworów poświęconych realizacji planu sześcioletniego², najważniejszego przedsięwzięcia gospodarczego stalinowskiej Polski. Apel jest klamrą spinającą wiersz i to wyróżnienie prowokuje pytanie o wartościowanie ciszy w audiosferze³ komunistycznego uniwersum. Dlaczego jest niepożądana i co miałoby ją zastąpić? W niniejszym artykule chcę poddać analizie znaczenie dźwięków w tekstach kultury totalitarnej, tworzonych w Polsce w okresie stalinizmu.

Teksty funkcjonujące w oficjalnej przestrzeni publicznej będą uznawała, za Jakubem Sadowskim, za realizujące dogmat homogenii, czyli „jednolitego korpusu treści transmitowanych w przestrzeni kultury oficjalnej, w tym również braku zróżnicowania owych treści pod kątem poszczególnych grup odbiorców”⁴. Ta właściwość kultury totalitarnej pozwala badaczowi na poruszanie się po jej wytworach na sposób hipertekstualny. Warunkiem tego podejścia jest analiza procesów i mechanizmów w obrębie zamkniętego systemu semiotycznego, a nie studium pojedynczego tekstu. do takiej postawy zachęca również intertekstualność dzieł socrealistycznych, ich powiązanie z kanonem wypowiedzi doktrynalnych, w tym także nieliterackich. Pominięcie kontekstu

1. Pojęcia komunizmu używam w tekście w sposób zawężony i przyjęty w historiografii na określenie ideologii oraz doktryny polityczno-społecznej, które stanowiły podstawy ustroju obowiązyującego w ZSRR i krajach tzw. demokracji ludowej. Nie podejmuję obszernego zagadnienia filozoficznej i politycznej złożoności tego pojęcia, ani jego relacji do marksizmu i socjalizmu.

2. Jan Brzechwa, *Liryczne intermezzo*, w: *Strofy o Planie Sześcioletnim*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1951, s. 20.

3. Pojęcie audiosfery odnosi się do całokształtu przestrzeni fonicznej, w jakiej obraca się człowiek – w analizowanym przypadku będzie to przestrzeń foniczna kreowana w tekście socrealistycznym. O pojęciach audiosfery i pejzażu dźwiękowego, zob. Robert Losiak, *Miejskiej pejzaże dźwiękowe. Z projektu badań nad audiosferą w doświadczeniu odbiorczym*, w: *Przestrze do zualne i akustyczne człowieka. Antropologia audiowizualna jako przedmiot i metoda badań*, red. Agnieszka Janiak i in., Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej Edukacji TWP, Wrocław 2007, s. 237–246.

4. Jakub Sadowski, *Między Pałacem Rad i Pałacem Kultury. Studium kultury totalitarnej*, Wydawnictwo Libron, Kraków 2009, s. 100–101. Na systemowy charakter korpusu tekstów socrealistycznych wskazuje także Leonid Heller, zob. *La réalisme socialiste fut-il système? Quelques questions de méthodologie*, „Blok”, 2002, nr 1, s. 11–43.

ideologicznego niszczy strukturę semantyczną tekstu⁵. Podczas analizy języka wypowiedzi punktem odniesienia będzie dla mnie tradycja badań nowomowy, w szczególności uwagi o jednowartościowości i magiczności tego języka lub quasi-języka⁶. Mitologiczno-religijny charakter kultury totalitarnej stanowi główną wskazówkę interpretacyjną w dalszej części artykułu. Nurt badań mitu politycznego, w szczególności mitu komunistycznego, jest obecny zarówno w historiografii, jak i antropologii kultury, filozofii i religioznawstwie. Jedną z najbardziej rozbudowanych propozycji przedstawił Rafał Imos, dowodzący, że marksizm był mitem świeckim, który w fazie leninizmu ewoluował w kierunku mitu religijnego i osiągnął apogeum w okresie stalinizmu. Tak rozumiany komunizm to „ateistyczna, oparta na wierze gnostyckiej, nacechowana dualizmem, złożona religia walki o charakterze uniwersalistycznym, stanowiąca oficjalne wyznanie państwa sowieckiego”⁷.

Tematem prezentowanej analizy nie jest pejzaż dźwiękowy Polski w pierwszej połowie lat 50. XX wieku, chociaż niewątpliwie stanowi on fascynujące zagadnienie. Do zbadania pejzażu konieczne jest uwzględnienie bazy źródłowej wykraczającej poza teksty z oficjalnej przestrzeni publicznej. Taką próbę podjął Błażej Brzostek w szkicu poświęconym dźwiękom i ikonosferze stalinowskiej Warszawy⁸. Zwrócił uwagę na współwystępowanie dźwięków kultury oficjalnej, które płynąc z megafonów, starały się zdominować audiosferę, z dźwiękami niepoprawnymi ideologicznie, takimi jak okrzyki towarzyszące nocnym wybrykom chuliganów, muzyka jazzowa grana na bikiniarskich prywatkach lub bzyczenie much w sklepach i restauracjach. O audiosferze naznaczonej

5. Wojciech Tomasiak, *Intertekstualność i tendencja wokół „Władzy” Tadeusza Konwickiego*, w: *Słowo o socrealizmie*, Wydawnictwo Uczelniane WSP, Bydgoszcz 1991, s. 57–73.

6. Michał Głowiński, *Nowomowa po polsku*, Wydawnictwo PEN, Warszawa 1990, s. 10.

7. Rafał Imos, *Wiara człowieka radzieckiego*, Nomos, Kraków 2006, s. 84. Wśród innych autorów spotykamy się z określeniem komunizmu jako quasi-religii, mitu, religii politycznej. Zob. Marcin Kula, *Religiopodobny komunizm*, Wydawnictwo Nomos, Kraków 2003; Jakub Sadowski, *Między Pałacem Rad...*; Mircea Eliade, *Sacrum i profanum w świecie współczesnym*, „Aneks”, 1983, nr 29/30, s. 67–74; Jacques Ellul, *Religia polityczna*, „Aneks”, 1983, nr 29/30, s. 83–96; Peter L. Berger, *Mit socjalistyczny*, brak roku i miejsca wydania (drugi obieg); Raymond Aron, *Opium intelektualistów*, przeł. Czesław Miłosz, Wydawnictwo Muza, Warszawa 2000; Michał Głowiński, *Nie puszczaj historii na żywioł. „Krótki kurs historii WKP(b)” jako opowiadanie mityczne*, w: *Rytuał i demagogia. Trzydzieścioszkie szkice o sztuce zdegradowanej*, Wydawnictwo OPEN, Warszawa 1992, s. 24–45; Jan A. Kłoczowski, *Więcej niż mit. Leszka Kołakowskiego spory o religię*, Wydawnictwo Znak, Kraków 1994; Stanisław Filipowicz, *Mit i spektakl władzy*, PWN, Warszawa 1988; John Gray, *Czarna msza. Apokaliptyczna religia i śmierć utopii*, przeł. Adam Puchejda, Karolina Szymaniak, Wydawnictwo Znak, Kraków 2009.

8. Błażej Brzostek, *Dźwięki i ikonosfera stalinowskiej Warszawy Anno Domini 1953*, w: *Polska 1944/45–1989. Studia i materiały*, rada red. Michał Głowiński i in., T. V, Instytut Historii PAN, Warszawa 2001, s. 11–27.

gruzowiskami i powolną odbudową opowiada artykuł Renaty Tańczuk o powojennym Wrocławiu⁹. W przytoczonych przez nią relacjach przewijają się odgłosy pożarów, strzelanin, walących się domów, zwierząt gospodarskich, krzyki, rozmowy w wielu gwarach. Już te dwa przykłady pokazują, że historyczna audiosfera jest zjawiskiem heterogenicznym i ściśle powiązaniem z przemianami polityczno-społeczno-cywilizacyjnymi. Jednakże, gdy pytamy o znaczenie dźwięku w kształtowaniu mitycznej narracji kultury totalitarnej, to rekonstrukcja ludzkiego doświadczenia może stanowić uzupełnienie, ale nie główną oś rozważań. Zideologizowanych tekstów nie obowiązywały bowiem ograniczenia wynikające z danych empirycznych, jedynym kryterium prawdy była zgodność z mitycznym szablonem. Do analizy wybrałam poezję i pieśni socrealistyczne jako szczególnie atrakcyjne z badawczego punktu widzenia, kondensuje się w nich bowiem komunistyczna antropologia i jawnie odsłania swe mityczno-religijne oblicze. Ponadto pieśni powstawały z założeniem kształtowania audiosfery.

Jakie zatem dźwięki mieszczą się w narracji mitycznej? Przywołany na wstępie apel ma swój ciąg dalszy, w którym wskazana została pożądana oprawa dźwiękowa:

Niechaj po mojej śmierci nie będzie minuty ciszy!
Nie wolno, by choć na chwilę zamilkł głos towarzyszy.
Niech syrena fabryczna pożegna mnie cichym świstem,
Niech Syrena warszawska otuli spojrzaniem czystym¹⁰.

Ciszę ma zastąpić zagrzewający do walki „głos braci poetów”, zwiastujący zwycięstwo w toczonym boju. Przeciwno komu walczą towarzysze jest wiadome wszystkim użytkownikom języka, którzy dekodują Nieliteracki kontekst ideologiczny. W gronie zwalczanych wrogów znajdują się kapitaliści, imperialiści, kułacy, sabotażyści. Równie ważny jest dźwięk syreny fabrycznej, jawiącej się niczym młodszą siostrą Syreny warszawskiej. „Cichy świst” odwołuje do rytmu pracy fabryki, postulatu produkcji i technicznego przeobrażania świata. Obecność symbolu Warszawy wprowadza też temat odbudowy stolicy. Zamiast ciszy w obliczu śmierci mamy więc dalsze, niewzruszone trwanie i przemienianie świata: towarzysze walczą, wróg zostaje pokonany, fabryki produkują, a Warszawa wyłania się z gruzów. To doprecyzowanie audiosfery wydaje się symptomatyczne dla języka kultury totalitarnej. Nie ma w nim miejsca na zjawiska nienazwane,

9. Renata Tańczuk, *Audiosfera powojennego Wrocławia w relacjach autobiograficznych jego mieszkańców*, w: *Audiosfera miasta*, red. Robert Losiak, Renata Tańczuk, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 171–183.

10. Jan Brzechwa, *Liryczne intermezzo...* Cytat ten i kolejny.

neutralne, niedookreślone. Kod mityczny ekspanduje na wszystkie płaszczyzny rzeczywistości – nie może mu umknąć nawet ulotna sfer dźwięków.

Kolektyw śpiewa

Najczęściej występującym sposobem naznaczania audiosfery jest śpiew, według zasady: „Niech w szeregi jednoczy się młodzież / Niechaj praca nas łączy i pieśń”¹¹. Można wyróżnić dwie płaszczyzny obecności pieśni i ogólnie muzyki w omawianej kulturze. Pierwsza to utwory słuchane i wykonywane przez jej uczestników, są to pieśni masowe, piosenki socrealistyczne, muzyka ludowa, pieśni rewolucyjne i proletariackie, pozytywnie wartościowane utwory muzyki klasycznej. Szczególne miejsce na tej liście zajmuje pieśń masowa, uznawana przez Wojciecha Tomasika za jeden z najbardziej reprezentatywnych gatunków sztuki socrealistycznej. Cechuje ją prymat tekstu nad warstwą muzyczną, co wynika z funkcji wychowawczo-mobilizacyjnej. „Masowość” pieśni wyraża się w jej krótkiej formie (łatwej do nauki), prostocie melodii (mogą ją wykonywać amatorzy), przystępnym tekście wyrażającym przeżycia wykonującej ją zbiorowości¹². Pieśń ma na celu zintegrowanie grupy, już w samym tekście wyraża się przekonanie o zacieraniu granicy pomiędzy jednostką a „mistycznym ciałem” kolektywu:

Tysiące rąk,
Miliony rąk
A serce bije jedno.
[...]
Wesoły marsz,
Milionów krok
Uderza wspólnym rytmem¹³.

Jeden rytm serc i kroków przywołuje na myśl uwagi Leszka Kołakowskiego o romantycznej wymowie mitu marksistowskiego, który obiecuje powrót do relacji typu organicznego, gdzie zniesieniu ulegnie skomplikowana sieć struktur zapośredniczających jednostkę i społeczeństwo. Wcielenie w życie doktryny marksistowskiej ma doprowadzić do zniesienia takich kategorii jak naród, państwo, prawo – jednostka ma spontanicznie utożsamić się ze wspólnotą¹⁴. Okazją do przeżycia wspólnotowego były rytualne pochody (np. pierwszomajowe),

11. *Miliony rąk*, sł. Krzysztof Gruszczyński, muz. Edward Olearczyk, w: *Bój to jest nasz ostatni: wiersze, pieśni, inscenizacje*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1955, s. 216–218.

12. Wojciech Tomasik, *Pieśń masowa*, w: *Słownik realizmu socjalistycznego*, red. Zdzisław Łapiński, Wojciech Tomasik, Wydawnictwo Universitas, Kraków 2004, s. 187–193.

13. *Miliony rąk*, sł. Krzysztof Gruszczyński, muz. Edward Olearczyk...

14. Jan A. Kłoczowski, *Więcej niż mit...*, s. 48–49.

podczas których śpiew i muzyka odgrywały zasadniczą rolę. O rozpoczęciu święta informowały dźwięki *Międzynarodówki* i wybijany na werblach marszowy akord, zaś grupy oczekujące na włączenie się do pochodu śpiewały pieśni ludowe i rewolucyjne¹⁵.

Od innych gatunków twórczości muzycznej pieśń masową miał odróżniać aktualny tekst, bliższy ulotce agitacyjnej niż liryce. Jeden z krytyków muzycznych tamtego okresu tak wytyczał linię demarkacyjną:

Pieśń masowa, w odróżnieniu od piosenki bulwarowej, kawiarnianej, tanecznej, jest ze strony jej twórców aktem społecznym, świadomą pomocą w kształtowaniu nowej kultury, popularyzowaniem wśród społeczeństwa ważnych zadań, jakie przed nim stoją. Jeśli sięgniemy w przeszłość, to prototyp pieśni masowej znajdziemy w pieśniach rewolucyjnych, wojskowych, partyzanckich, słowem pisanych wtedy, gdy przed narodem stały wielkie, trudne, odpowiedzialne zadania, wymagające pełnej mobilizacji emocjonalnej społeczeństwa¹⁶.

Muzykę rozrywkową uznawano za obarczoną nieusuwalną skazą, ponieważ nie realizowała zasad typowości ani partyjności, była co najwyżej neutralna ideologicznie, podczas gdy dualistyczna struktura mitu komunistycznego narzucała tylko jeden podział: na twórczość sprzyjającą siłom Dobra lub siłom Zła. Melosfera Warszawy mogła być scharakteryzowana wyłącznie poprzez odniesienie do utworów uznawanych za słuszne klasowo: „Miasto Chopina i Waryńskiego. / Mazurów Kajdaniarskich i Etiud”¹⁷. Pozytywnie wartościowana była także muzyka ludowa, definiowana jako twórczość „klas uciskanych” (w tym pojęciu mieścił się także „folklor robotniczy”). Spełniała wymóg kolektywności, ponieważ zamiast jednego autora występowała zbiorowość wykonawców, czerpiąca z anonimowego repertuaru obiegowych motywów¹⁸. Warto w tym miejscu podkreślić, że rozpatrywane dźwięki należą do postulowanej audiosfery kultury totalitarnej. O tym, że rzeczywistość brzmiała bardziej różnorodnie świadczy obserwacja, że „tanga, fokstroty, samby i slow-foksy funkcjonowały sobie przez nikogo specjalnie nie niepokojone, o ile tylko zaopatrzone je w poprawne teksty. Wystarczyły do tego właściwie trzy elementy, w rodzaju »Warszawa, ja i ty«”¹⁹.

15. Piotr Oseka, *Rytuały stalinizmu. Oficjalne święta i uroczystości rocznicowe w Polsce 1944–1956*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2007, s. 126–140.

16. Witold Rudziński, *Pieśń masowa na punkcie zwrotnym*, „Muzyka”, 1954, nr 7–8, s. 34.

17. Tadeusz Kubiak, *Miasto wolności*, w: *Naprzód Warszawa. Antologia poetycka*, oprac. Stanisław R. Dobrowolski, Stołeczny Komitet Frontu Narodowego, Warszawa 1955, s. 106.

18. Wojciech Tomasiak, *Ludowość*, w: *Słownik realizmu...*, s. 130–135.

19. Iwona Sowińska, *Brzmienie socrealizmu. Muzyka w polskich filmach fabularnych z lat 1947–1955*, w: *Socrealizm: fabuły, komunikaty, ikony*, red. Krzysztof Stępnik, Magdalena Piechota, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006, s. 335.

Druga płaszczyzna obecności pieśni w tekstach kultury totalitarnej to wstawki autotematyczne, fragmenty utworów (często również tytuły²⁰) określające jej zadania. Wspólny śpiew ma w nich moc magiczną, kreacyjną, nie tylko opisuje proces rewolucyjnych przemian, ale go aktywuje i wzmacnia:

Rytm pracy codziennej z piosenką się splata
i jedną pieśń tworzą melodie te dwie –
i leci pieśń nowa, i dźwięczy w łopatach,
w łopatach ZMP:
Stawaj, bracie, już czas, trąbka gra,
na budowę, już czas, szkoda dnia²¹.

Przenikające się wzajemnie dźwięki pieśni i pracy sygnalizują pokrewieństwo tych dwóch aktywności. Obie mają sprawczy charakter i prowadzą do realizacji jednego celu: wybudowania Nowej Huty, a w szerszym planie – nowej Polski, nowego świata. Pobrzmiwa tu socrealistyczna koncepcja „pracopodobieństwa” sztuki i „sztukopodobieństwa” pracy²². Miarą wartości pieśni jest zbliżenie się do trudu pracy fizycznej, zaś wysiłek robotnika jest twórczy i wyzwala cudowne moce kreacyjne. Trąbka w rękach zetempowca daje sygnał do budowy, ale wcześniej przejmując rolę hejnału mariackiego jako dźwiękowego symbolu miasta²³, tak jak wkrótce Nowa Huta zajmie miejsce Krakowa na semantycznej mapie Polski. Zaintonowana tam piosenka murarska „płynie przez noc i dzień / [...] wyrosła na przyszłość / i łączy dwa brzegi jak most”²⁴. Za jej sprawą nie tylko wyrastają domy, ale przede wszystkim następuje kres historii i urzeczywistnia się świat zharmonizowany: „I nie ma przyszłości już innej / ta pokój i dobro nam śle”. Karol Marks, jak pisał Mircea Eliade, przejął dla swoich własnych celów judeochrześcijańską eschatologiczną nadzieję absolutnego końca historii, soteriologiczną funkcję przypisując proletariatu²⁵. Pieśń zwiastuje przemianę ontologicznego statusu świata, a poprzez podjęcie śpiewu możliwe staje się współuczestnictwo w cudzie.

20. Przykładowo: *Piosenka o Nowej Hucie*, *Piosenka o Planie 6-letnim*, *Piosenka o MDM*, *Pieśń o Bierucie*, *Pieśń traktorzystów*, *Pieśń przodowników pracy*.

21. *Stawaj, bracie*, sł. Roman Sadowski, muz. Edward Olearczyk, <http://www.biblioteka-piosenki.pl/Stawaj_bracie> (24.01.2016).

22. Wojciech Tomasiak, *Poezja twardych rąk. Socrealizmu wiersze programowe*, w: *Słowo o...*, s. 29–55.

23. „Już z Wieży Mariackiej rozlega się hejnał / i płynie przez Kraków, przez słońce i mgłę, / i wpada do trąbki junackiej brygady, / brygady ZMP: / Stawaj, bracie, już czas, trąbka gra, / do szeregu, już czas, szkoda dnia”. *Stawaj, bracie...*

24. *Piosenka o Nowej Hucie*, sł. Jerzy Gert, muz. Stanisław Chruślicki, w: *Zbiorek pieśni rewolucyjnych i masowych*, Warszawska Rada Związków Zawodowych, Warszawa 1953, s. 31. Cytat ten i następny.

25. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum w świecie...*, s. 70.

Zbliżanie się końca czasów i jego nieuchronność zwiastuje dźwięk bicia zegara: „zegar dziejów już bił, / wasza sprawa jest święta, / droga w przyszłość wytknięta”²⁶. Znakiem przyspieszenia, jakie dokonuje się w kraju, jest też czerwony autobus „pędzący wichrem przez ulice”²⁷ Warszawy. Jego motor huczy i dudni, ale te donośne dźwięki rezonują z rytmem serca człowieka, harmonizują z jego radością.

Zaszumiały drzewa i maszyny

Wśród zjawisk fonicznych obecnych w tekstach kultury totalitarnej ważne miejsce zajmują odgłosy przyrody i przemysłu, i co najistotniejsze, wchodzą ze sobą w relacje. Można wskazać dwie odmiany tego współwystępowania: arka-dyjską harmonię lub konfrontację. Pierwsza z nich sięga po dźwięki kojarzone z przestrzenią parku lub ogrodu i umieszcza je w scenerii miejsko-industrialnej. Wznoszona Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa to nie tylko jasne domy i kandelabry, ale też harmonijne współistnienie z przyrodą: „obok domów zieleń, drzewa, w drzewach ptaki będą śpiewać [...]”²⁸. Pnące się w górę miasta szumią niczym lasy²⁹, a wiejący wiatr „mruży w zieleńcach [...] murarzem pot z czoła ściera, / z nowych dni wczorajszy kurz”³⁰. Znaczenia przypisane tym podmuchom korespondują z tradycyjną symboliką wiatru, który w kulturach magicznych uważano za jeden z przejawów boskiej epifanii, ożywcze tchnienie powołujące materię do życia, siłę sprawczą tworzącą i porządkującą świat³¹. W świecie mitu komunistycznego cudowne ożywienie dotyczy materii stworzonej ręką człowieka, to on zajmuje miejsce bóstwa władającego wiatrami, to do niego należy moc stwarzania.

Rozlegający się w Szczecinie świergot ptaków, razem z dzwonkiem tramwaju i wiosenną zielenią, zaświadcza o powojennej normalizacji na tzw. Ziemiach Odzyskanych. Zakres znaczeniowy dźwięku nie ogranicza się do fenomenów natury: „Słyszysz? to śpiewa wilga. / Wytchnienie. Złota chwilka. / Któż ją dał? Ci, co o pokój walczą. Przyjaciele”³². Śpiew ptaka jest znakiem zwycięstwa sił postępowych nad imperialistami, odsyła do mitycznej walki Dobra ze Złem.

26. Jan Brzechwa, *Lećcie orłęta*, w: *Strofy o Planie...*, s. 17.

27. *Czerwony autobus*, sł. Kazimierz Winkler, muz. Władysław Szpilman, w: *Z Archiwum Polskiego Radia, vol. 1. Chór Czejanda. Nagrania radiowe z lat 1949–1959*, Polskie Radio SA, 2007 (CD).

28. *MDM*, sł. Helena Kołaczowska, muz. Edward Olearczyk, w: *Z Archiwum Polskiego Radia...*

29. Julian Tuwim, *Sztandar*, w: *Naprzód Warszawo...*, s. 91.

30. Konstanty I. Gałczyński, *Warszawski wiatr*, w: *Naprzód Warszawo...*, s. 103.

31. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna. Omen, przesąd, znaczenie*, Wydawnictwo PWN, Warszawa 2007, s. 586–589.

32. Konstanty I. Gałczyński, *Wiosna w Szczecinie*, w: *Portret muzy. Wiersze zebrane*, t. 2, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2014, s. 390.

Nadawanie przestrzeni zurbanizowanej lub industrialnej walorów arkadyjskich jest częste w sztuce socrealistycznej. Mimo stosowania znanych dekoracji (wiosna, słońce, błękit nieba, fauna i flora) jest to jednak inna Arkadia, „swoiście przetworzona, przemodelowana zgodnie z duchem czasów, które zafascynowane były wszystkim, co nosiło stempel nowoczesności”³³. Dymiące kominy są równie naturalnym elementem krajobrazu, co kwitnąca czeremcha³⁴, wszystko dzieje się przecież na obszarze, na którym już wkrótce spełnią się prawa historii i zlikwidowane zostaną wszelkie napięcia i antagonizmy. W ogrodzie i parku wyraża się idea przyrody uporządkowanej, zrjonalizowanej i posłusznej człowiekowi. W uniwersum rozważanych tekstów trwa wieczna wiosna³⁵ – rozkwita potencjał „nowego człowieka”, ludzkość uwolniła się od zmienności przyrody. Warto podkreślić, że trwałość jest cechą czasu świętego: wiecznej teraźniejszości, która nie podlega zmianie i nie wyczerpuje się³⁶.

Dźwięki przyrody są często konfrontowane z dźwiękami generowanymi przez człowieka, w szczególności tymi związanymi z technologicznym ujarzmieniem sił natury. Ta dychotomia wyraża się najpełniej w utworach o tematyce wiejskiej. Wiosenny siew zostaje przyobleczonej w metaforę walki: „O rannej porze / zasiejem zboże, / ogniem bojowym wręc”³⁷. Całokształt prac rolniczych urasta do rangi scen batalistycznych: przyrodę najpierw trzeba zmusić do przyjęcia ziarna, a następnie wyrwać jej plon. W *Pieśni traktorzystów* znak do rozpoczęcia żniw dają „warczące traktory bojowe”, wiejską audiosferę wypełni turkot tysiąca traktorów i maszyn, a „ostry pług będzie ciąć, / będzie orać i żąć”³⁸. Ta agresywna postawa to przeciwieństwo praktyk tradycyjnej kultury ludowej, która podkreślała symbiozę człowieka z ziemią, a rytuały rolnicze zmierzały ku zjednaniu sobie sił natury.

33. Wojciech Tomasik, *Okolice socrealizmu. Prawie tuzin szkiców*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2009, s. 24.

34. Zob. Michał Głowiński, *Fabryczne dymy i kwitnąca czeremcha (scenariusz Adama Ważyka)*, w: *Rytuał i demagogia...*, s. 124–132.

35. Znaczące są tytuły tomów *Wiosna sześciolatki* z wierszami Andrzeja Brauna, Andrzeja Mandaliana i Wiktora Woroszylskiego, a także *Traktory zdobędą wiosnę* z reportażami Witolda Zalewskiego. Więcej przykładów, zob. Wojciech Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie „propagandy monumentalnej”*, Wydawnictwo Leopoldinum, Wrocław 1999, s. 59–60.

36. Mircea Eliade, *Sacrum i profanum. O istocie religijności*, przeł. Robert Reszke, Wydawnictwo KR, Warszawa 1999, s. 55–93.

37. *Idzie czerwony maj*, sł. Stanisław Wygodzki, muz. Tadeusz Sygietyński, w: *Zbiorek pieśni i wierszy 1-szo majowych*, Stalinogród, 1953, s. 29–30.

38. *Pieśń traktorzystów*, sł. Wasyl Lebediew-Kumacz, muz. Izaak Dunajewski, przeł. Leon Pasternak, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Piesn_traktorzystow> (28.01.2016).

Niewątpliwie walkę o dominację w audiosferze wygrywają dźwięki industrialne. Na socjalistycznej budowie żelazo „śpiewa od świtu”³⁹, wraz z kolejnymi segmentami konstrukcji jest coraz śpiewniej i głośniejsze. W tekstach socrealistycznych maszyny brzmią wyraźnie i donośnie: świszczą, wyją, huczą, łomocą, sapią, syczą, gwizdzą, dzwonią, kują, jazgoczą, świdrują, zgrzytają, kłapią, biją, warkoczą, szumią, a gdy trzeba, betoniarka, poganiając, „mruży: prędejsz, prędejsz!”⁴⁰. Dźwięki tworzące ten repertuar są natarczywe, domagają się uwagi, sprawiają, że urządzenia techniczne brzmią bojowo (powracające porównanie do strzałów z moździerza). Jednak huk, który „świdruje w uszach aż do bólu”⁴¹, nie spotyka się z potępieniem, wręcz przeciwnie, jest pozytywnie wartościowany. „Nowy człowiek” wie, że industrialny hałas świadczy o postępie, o dokonującej się przemianie świata. Kandydat na junaka ma bacznie nasłuchiwać i kierować się tam, gdzie „praca dudni / rusza kolej, rzeka zmienia bieg”⁴². Dźwięki przemysłu budzą podziw i respekt, każą krytycznie spojrzeć na ciszę naturalnego krajobrazu – w porównaniu z ruchliwością fabryki przyroda jest niemrawa, uspiona, pasywna. Reportaż *Ognie nad hutą* jest znamienity dla sposobu przedstawiania komunistycznej relacji człowieka z techniką i przyrodą:

Trudno się oprzeć urokowi walcowni. Widok ludzi, którzy kierują masami rozpalonej stali, panują nad nią, kształtują według własnej woli, stwarzają w naszych oczach szyny, dźwigary – wprowadza nas w nową, porywającą dziedzinę ludzkiej pracy, która ma tak wielkie znaczenie dla niemal wszystkich poczynań w życiu naszej Ojczyzny [...]. Jest już późno. Na pociemniałym niebie rozbłysły pierwsze gwiazdy i jak zwykle, gdy wieczór zapada, w przyrodzie wszystko przycicha. W ciszy tej tym donośniej, natarczywiej brzmią zgiełkowe odgłosy pracy w hucie, ta jak gdyby przyzywała na nowe widowisko⁴³.

Inżynierowie i robotnicy są dyrygentami maszyn, niestraszny im huk ani żar, są wręcz zespoleni ze swoimi stanowiskami pracy, są akuszerami w technologicznym cudzie stworzenia. Wśród śpiącej i głuchoj przyrody huta jawi się jako wyspa światła i dźwięku – żyje, pracuje, absorbuje zmysły. Jest ikoną technologicznego podporządkowania świata. Jej mityczna rola jest tym wyraźniejsza, że w hucie wykuwa się nie tylko przyszłość, ale też „nowy człowiek” – jest miejscem kosmogonii i antropogonii. Dążenie do jak najpełniejszego opanowania przyrody przez człowieka jest, jak pisał Leszek Kołakowski, jedną z form

39. Aleksander Maliszewski, *Marsz*, w: *Zbiorek pieśni rewolucyjnych...*, s. 26–27.

40. Wiktor Woroszyński, *Wiosna*, w: *Wiersze i poematy wybrane*, Wydawnictwo PIW, Warszawa 1955, s. 105–106.

41. Bolesław Zagała, *Ognie nad hutą*, Wydawnictwo Nasza Księgarnia, Warszawa 1953, s. 9.

42. *Jeśliś młody*, sl. Krzysztof Gruszczyński, muz. P. Kuczer, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Jeslis_mlody> (26.01.2016).

43. Bolesław Zagała, *Ognie...*, s. 44–53.

ucieczki przed fenomenem obojętności świata i w tym znaczeniu jest działaniem z poziomu mitu. Gdy scalenie z naturą okazuje się niemożliwe, człowiek pragnie zapanować nad nią, uznaje siebie za istotę nadrzędną. Obiecywane przez mit zniesienie stanu alienacji jest jednak pozorne:

Ale oto spoza sukcesów władzy nad rzeczami wyziera nieustannie zgryzota niezaspokojenia. Kultura techniczna pozwala nam świat zagarniać w formie łupu, nie znosi jednak prawdziwie jego obojętności; oswojenie rzeczy jest pozorne, poczucie spotkania z naturą we wzajemności jest iluzoryczne niczym miłość nekrofilityka. Natura jest posłuszna nie we wzajemności, ale właśnie poprzez obojętność⁴⁴.

Szczególnym typem dźwięków obecnych w tekstach socrealistycznych są odgłosy burzy, które towarzyszą wyłanianiu się nowej ludzkości i przemianie ontologicznego statusu świata. W Nowej Hucie praca huczy piorunami, bo „oto tylko tworzy w błyskawicach / nowe życie zetempowska brać”⁴⁵, wraz z postępami budowy zjawisko się wzmacnia: „Miasto nad Wisłą spławione w błyskawicach. / Niech zrywa się wiatr, niech burzą zanoszą się świat”⁴⁶. Stwarzanie nowego ładu przybiera tu klasyczny mitologiczny *entourage*, gdyż uderzające gromy są tradycyjnymi epifaniami bóstw solarnych. W kulturze magicznej „ogień z nieba” miał moc sakralną, był dowodem pokonania demonicznych sił ciemności i chaosu. Miejsce rażone piorunem uznawano za naznaczone świętością, w niektórych praktykach rytualnych oznaczano je fizycznie, aby odgrodzić obszar *sacrum* od świata śmiertelników. Ważną właściwością pioruna była moc zapładniająca: pierwsze wiosenne grzmoty inicjowały nowy cykl wegetacyjny i wyzwały moce rozrodcze ziemi⁴⁷. Dźwięki burzy podkreślają zatem sakralny wymiar pracy w hucie⁴⁸, przypominają, że toczy się tam walka o nowy kosmiczny porządek, a jej bojownicy już ocierają się o komunistyczne *sacrum*.

Wróg bełkocze

Audiosfera przedstawiona w tekstach kultury totalitarnej jest organizowana przez dychotomię ciszy i hałasu. Zjawiska foniczne generowane w hałach fa-

44. Leszek Kołakowski, *Obecność mitu*, Wydawnictwo Prószyński i S-ka, Warszawa 2005, s. 112.

45. *Najpiękniejszy sen*, sl. Tadeusz Uragacz, muz. Witold Lutosławski, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/binaries/spiewniki/lekcja_spiewania_28_7-8.pdf> (28.01.2016).

46. Jalu Kurek, *Nowa Huta*, w: *Płomień nad Wisłą*, Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, Warszawa 1950, s. 92.

47. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 451–456.

48. Praca w hucie nabiera waloru mitycznego już poprzez sam kontakt hutnika z ogniem, panowanie nad nim. Więcej na temat magicznej symboliki ognia, zob. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 371–380.

brycznych i na rusztowaniach zdobywają kraj, rugują przy tym ciszę, szepty i całą gamę dźwięków amorficznych. Pejzaż dźwiękowy komunistycznego świata jest „zdrowy”, przepelniony witalnością, głośny, czysty w brzmieniu, jednoznacznie nacechowany. Nad całym krajem rozbrzmiewa zew „dumny, silny i prosty”⁴⁹. Głos znamionuje siłę i intencje człowieka, dlatego proletariusze krzyczą, a reakcyjniści szepczą. Słowa Bieruta są mocne i hartowane jak stal⁵⁰, bo cechą wodza musi być zdolność mobilizowania mas. Zmiana tonu głosu może być znakiem indywidualnej przemiany i odnalezienia się w nowych czasach: „Niech już dłużej nie szepcę wstydliwie – niech krzyknę!”⁵¹. Szepcem mówią już tylko wrogowie ludu i jest on zrównany z innymi aktami sabotażu:

Nocą ktoś przeciął kable,
brudną plotkę ktoś puścił na postrach.
Kamień zza węgła nagle
uderzył w pierś zetempowca.
Wracającym od księdza tercjarkom
został w uszach szepc o antychryście⁵².

W komunistycznym uniwersum cisza może być usprawiedliwiona jedynie w odniesieniu do przeszłości, na przykład w opisach czasów sanacji lub okresu sprzed rewolucji październikowej. Współtworzy klimat zniewolenia, stłamszenia ludzkich możliwości, niesprawiedliwości społecznej, kapitalistycznej przemocy. Cisza oznacza brak tego, co wypełnia idealizowane komunistyczne jutro: sensu, wspólnoty, techniki ujarzmiającej przyrodę. Jest znakiem wyobcowania człowieka i obojętności świata:

Ulice smutne, miasta ślepe,
sny nieprzytulne, cerkwie głuche.
[...] Kobieta strąci pogrzebaczem
iskrę na popiół i zapłacze.
Mężczyzna w okno spojrzy wilkiem,
przytuli dziecko i zamilknie.
[...] Tu milczy grom i milczy kamień,
a wzrok i słuch o świcie kłamie,

49. *Silni jednością*, sł. Z. Wróblewski, muz. Edward Olearczyk, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Silni_jednoscia> (28.01.2016).

50. *Pieśń o prezydencie*, sł. Jerzy Jurandot, muz. Edward Olearczyk, <http://www.bibliotekapiosenki.pl/Piesn_o_prezydencie> (28.01.2016).

51. Julian Tuwim, *Okrzyk*, w: *Naprzód Warszavo...*, s. 92.

52. Wiktor Woroszyński, *Wieś, na której terenie powstaje Nowa Huta*, w: *Wiersze i poematy...*, s. 113–114.

falszywy kreśląc kształt umysłem,
tak ponad Wołgą, jak nad Wisłą⁵³.

Warto odnotować, że w opisywanej rzeczywistości nawet elementy tradycyjnie sakralne (cerkiew, kamień i grom) są milczące, martwe – kanały łączności ze świętością zostały zerwane. W udźwięcznionym komunistycznym świecie pioniry odzyskują swój huk i powrócą jako epifanie mocy. Zastąpienie ciszy przez dźwięk symbolizuje przejście ze śmierci do życia. W kulturach magicznych „cisza, jako antynomia uporządkowanego dźwięku, należy do podstawowych (obok ciemności, bezruchu) metonimicznych przedstawień śmierci”⁵⁴. Znajduje się na jednym biegunie z chaosem i amorficznością, podczas gdy ich przeciwieństwami są: ład, słowo, siatki taksonomiczne nakładane na rzeczywistość. Nieuporządkowane dźwięki również znajdują się po stronie tego, co zagrażające. W tekstach socrealistycznych służą charakteryzowaniu przedstawicieli zacofanego, starego świata. Skontrastowany z Nową Hutą Kraków to: „Deszcz. Bulgot. Chłapanie. / Moje uszanowanie. / Nic więcej”⁵⁵. Podróż do Ciemnogrodu obfituje w opisy amorficznej fonosfery:

W hotelu, gdzie się ulokować raczył,
przez okna mego nadpęknięte szkiełko
szum jakiś wpadł paniczno-jarmarczny,
nie, to nie szum był, lecz potworny bełkot,
bełkot i bełkot, bełkot nieustannie:
To bełkotali tak ciemnogrodzianie⁵⁶.

Wrażenie bezkształtności potęguje mrok skrywający miasto, pustka na ulicach, niedookreślony zapach (pomieszenie zakrystii i naftaliny), odgłosy chrapania i bredzenia przez sen. to miejsce jest zdegenerowane, chore, martwe za życia, podróż do niego staje się zejściem w zaświaty. Nie słychać tam mowy, tylko pozbawione sensu, nieartykułowane dźwięki, bliższe zwierzętom niż ludziom. Kwalifikacja aksjologiczna jest jednoznaczna: za granicami naszego dźwięcznego, jasnego, dobrego, uporządkowanego świata, panuje cisza, mrok, chaos, zło i śmierć. to podstawowe rozróżnienie kształtuje wyobraźnię mityczną, niezależnie od tego czy jest to mit polityczny czy tradycyjna kultura ludowa.

Przywołany na wstępie apel („Niechaj po mojej śmierci nie będzie minuty ciszy!”) przypomina o konieczności ciągłego aktualizowania granicy pomiędzy

53. Tadeusz Kubiak, *Prości ludzie mówią*, w: *Serce Partii*, Wydawnictwo Czytelnik, Warszawa 1951, s. 13–14.

54. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 67.

55. Jalu Kurek, *Niech będzie po nowemu*, w: *Plomień...*, s. 86.

56. Konstancy I. Gałczyński, *Podróż do Ciemnogrodu*, w: *Portrety muzy...*, s. 852.

życiem i śmiercią. Skoro jeden z paradygmatów komunistycznej Arkadii brzmi „śmierci nie ma”⁵⁷, to nie może być tam również miejsca na ciszę. O tym, że te założenia nie pozostawały wyłącznie w sferze tekstów ideologicznych, ale wcielały się w działanie, świadczą uroczystości pogrzebowe po śmierci Józefa Stalina. Moment złożenia trumny w krypcie na placu Czerwonym uczczono w Polsce pięcioma minutami pozornej ciszy. Decyzją władz 9 marca 1953 roku o godzinie 10:00 na pięć minut zamilkły dźwięki życia codziennego: wstrzymano ruch uliczny, pracę fabryk, kursowanie pociągów, rozmowy itp. Służby bezpieczeństwa nadzorowały, aby obowiązkowego milczenia nie zakłócały dźwięki subwersywne, sprawców zakłóceń spotkały represje. Miejsce codziennych dźwięków zajęło wycie syren fabrycznych, salwy armatnie, bicie dzwonów kościelnych, komunikaty nadawane z tysięcy megafonów, *Międzynarodówka* i muzyka żałobna⁵⁸. Paradoksalnie, żałobna „cisza” okazała się bardzo głośna, wręcz ogłuszająca. Tak zorganizowana audiosfera jest właściwa rytuałom przejścia, a dla społeczności „obozu pokoju” taki status miał z pewnością pogrzeb Stalina. Obrzędowy zgiełk pełnił funkcję apotropaiczną (ochronną), odstraszał demony, pozwalał bezpiecznie przetrwać czas naznaczony bliskością śmierci i chaosu⁵⁹.

Podsumowując, można uznać, że rytualna wrzawa znamionuje audiosferę omawianych tekstów kultury totalitarnej. „Nowy świat” brzmi dźwięcznie, cisza i amorficzność są właściwe przeszłości lub wrogim enklawom, które wkrótce zostaną pokonane. Otwieranie nowej sekwencji czasu, w tym wypadku komunistycznego końca historii, jest zawsze niebezpieczne, bo wiąże się z balansowaniem na granicy ładu i chaosu. Na płaszczyźnie narracji mitycznej śpiew, gwizd pociągu, zgiełk dochodzący z huty, uderzenia murarskich młotków, miarowe kroki pochodu, zabezpieczały dokonujące się przemiany, odsuwając widmo śmierci.

57. W literaturze socrealistycznej śmierć istnieje jako fakt biologiczny, ale pozbawiona jest wymiaru egzystencjalnego. Kolektyw jest obdarzony nieśmiertelnością i przechowuje dzieło człowieka w czynach jego następców. Monika Brzóstowicz-Klajn, *Śmierci nie ma! (motyw)*, w: *Słownik realizmu...*, s. 341–347.

58. Sławomir Wieczorek, „Cisza huczy ponad krajem naszym”. *Pejzaż dźwiękowy żałoby po śmierci Stalina*, „Muzyka”, 2014, nr 1, s. 95–117.

59. Piotr Kowalski, *Kultura magiczna...*, s. 72.