

Karolina Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Instytut Pamięci Narodowej. Komisja Ścigania Zbrodni przeciwko Narodowi Polskiemu, Warszawa 2017, ss. 327

Stefan Kisielewski, opisując na kartach dzienników istotę polityki motoryzacyjnej epoki Władysława Gomułki, zauważa, iż podyktowana ona była nie tyle czynnikami ekonomicznymi, ile motywacjami bardziej pragmatycznymi. „Gomułka nie lubi, gdy robotnicy mają auta. Czemu? Bo człowiek w aucie jest na chwilę wolny, nieosiągalny, wolny wolnością burżuazyjnie indywidualistyczną”¹ – skomentował Kisiel. Podobną rolę w życiu ludzi spełniała i spełnia również obecnie muzyka rozrywkowa. Jej magiczne zdolności w przełamywaniu barier między różnymi kręgami kulturowymi, w tworzeniu mistycznej przestrzeni dla nieskrępowanej artykulacji własnego „ja”, stanowiły poważne wyzwanie dla systemu dążącego programowo do przebudowania społeczeństwa w bezosobową, konformistyczną masę.

Dla rządzącej w Polsce PPR/PZPR rozrywka w wydaniu masowym, podobnie zresztą jak każdy inny aspekt życia, musiała – z uwagi na powyższe – zostać poddana instytucjonalnej kontroli i drobiazgowemu planowaniu. Polityka partii na obu tych płaszczyznach znajdowała się co prawda w centrum zainteresowania badaczy, ale nigdy w ujęciu syntetyzującym całe powojenne czterdziestolecie².

Z trudnym i wymagającym wielu poszukiwań archiwalnych zadaniem zmierzyła się niedawno dr Karolina Bittner z Oddziału Instytutu Pamięci Narodowej w Poznaniu. Wykorzystując swe doświadczenia w zakresie badań nad funkcjonowaniem kultury masowej PRL³, sięgnęła po raz kolejny do obszernych zbiorów instytucji kulturalnych z aspiracjami wypełnienia istniejącej luki badawczej (z perspektywy Wydziału Kultury KC) i dania odpowiedzi na następujące pytania: czy muzyka rozrywkowa była tylko rozrywką, czy również kolejną formą propagandy? Czy posiadanie przez partię „pakietu kontrolnego” nad przemysłem muzycznym mogło wpłynąć na charakter preferencji muzycznych Polaków? Czy artyści podporządkowali się w pełni zaleceniom polityki kulturalnej władz?

W poszukiwaniu odpowiedzi Autorka sięga po dokumentację źródłową zgromadzoną w zbiorach Archiwum Akt Nowych (Wydział Kultury KC PZPR, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Główny Urząd Kontroli Prasy, Publikacji i Widowisk), Archiwum IPN (oddziały w Białymstoku, Gdańsku, Krakowie, Rzeszowie, Szczecinie i Warszawie) oraz dwóch archiwach państwowych (w Koszalinie i Poznaniu). W kontekście przyjętego tematu badań zasięg przeprowadzonych kwereń należy uznać za wystarczający. Jedynym poważnym mankamentem, rzutuującym na ocenę merytorycznej strony niektórych fragmentów książki, jest brak jakiegokolwiek pracy z doskonale zachowaną spuścizną Komitetu do spraw Radia i Telewizji. Badania w Ośrodku Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP, gdzie znajdują się akta odsłaniające m.in. szczegóły partyjnych ingerencji w organizację kolejnych festiwali w Opolu i Sopocie, umożliwiłyby z pewnością o wiele głębsze,

¹ S. Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1996, s. 417.

² Do grona monografii poruszających tę problematykę z perspektywy działań PZPR wobec muzyki rockowej można zaliczyć prace Przemysława Zielińskiego (*Scena rockowa PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Warszawa 2005) oraz Anny Idzikowskiej-Czubaj (*Funkcje kulturowe i historyczne znaczenie polskiego rocka*, Poznań 2006; *Rock w PRL. O paradoksach współistnienia*, Poznań 2011).

³ K. Bittner, *Obcokrajowiec w tekstach polskich piosenek z lat 1945–1989*, w: *Polacy wobec wielości kultur. Wczoraj, dziś, jutro*, red. G. Pełczyński, K. Święcicki, Gniezno 2009; eadem, *Pan przyjacielem moim. Mrowisko, Naga, czyli rock to nie tylko piosenka*, w: *Uniesiono w wielogłosie*, t. 7, red. R. Marcinkiewicz [w druku]; eadem, *Sport i piosenka*, w: *W kręgu kultury PRL. Sport*, red. D. Skotarczak, K. Bittner, Poznań 2015; eadem, *Środowisko poznańskich punków w świetle aparatu bezpieczeństwa*, „Biuletyn IPN” 2011, nr 5–6; eadem, *Piosenka w służbie propagandy. Festiwal Piosenki Żołnierskiej w Kołobrzegu 1968–1989*, Poznań 2015.

bo oparte na oddolnej perspektywie, spojrzenie na realia praktycznego wdrażania w życie założeń polityki kulturalnej centralnych struktur władzy.

Istotne znaczenie dla wartości pracy posiada niewątpliwie wykorzystanie obszernej gamy tytułów ówczesnej prasy muzycznej (m.in. „Non Stop”, „Ruch Muzyczny”, „Jazz”), oficjalnej (m.in. „Trybuna Ludu”, „Życie Warszawy”, „Polityka”), a także literatury przedmiotu oraz memuarystyki. Uważna analiza tego katalogu raz jeszcze potwierdza znaczenie i pionierskość badań w kierunku podjętym przez Autorkę. O ile bowiem sytuacja z perspektywy twórców i odbiorców muzyki rozrywkowej jest coraz lepiej rozpoznawana, o tyle praktyczne aspekty polityki władz centralnych wobec muzyki rozrywkowej to obszar stosunkowo najmniej znany.

Mając na uwadze powyższe, należy niewątpliwie docenić podział konstrukcyjny pracy. W jego obrębie Autorka stara się ukazać z jednej strony problemy odgórnej organizacji instytucjonalnej przemysłu muzycznego. Drobiazgowa rekonstrukcja całej struktury i mechanizmów dlań zaprogramowanych stanowi przede wszystkim okazję do ukazania tła zmagani biurokratycznej maszyny z nie do końca dającymi się wpisać w schemat realiami codzienności. Przewaga układu problemowego nad chronologicznym może być różnie oceniana i interpretowana, choć akurat w odniesieniu do wybranego tematu badań wydaje się posunięciem całkowicie zasadnym.

Usprawiedliwić należy również charakter pierwszego rozdziału, który z natury rzeczy wprowadza czytelnika w omawianą problematykę, zaś w przypadku tematu tak silnie zahaczającego o struktury Autorka staje niejako w obliczu konieczności dokonania ich stosunkowo obszernego przeglądu. Początkowo najwięcej miejsca poświęca instytucjom decyzyjnym (Wydział Kultury KC, Ministerstwo Kultury i Sztuki), by potem wprowadzić czytelnika w bogaty faktograficznie opis realiów powstawania i kolejnych przekształceń podległych im instrumentów (m.in. Państwowego Wydawnictwa Muzycznego, Związku Autorów i Kompozytorów Rozrywkowych, Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, Związku Kompozytorów Polskich, Społecznej Organizacji Imprez Artystycznych ATROS, Estrady, Zjednoczonych Przedsiębiorstw Rozrywkowych, Pagartu, Krajowego Biura Koncertowego).

Na podstawie lektury tej właśnie części trudno wyzbyć się wrażenia o nadmiernym niekiedy przywiązaniu Autorki do nazbyt drobiazgowego streszczania różnych deklaracyjnych formuł z oficjalnych bądź też roboczych dokumentów partyjnych (s. 28–30) oraz skrupulatnego wymieniania pojawiających się w nich wzmianek o kolejnych departamentach, wydziałach, zespołach, grupach roboczych – często o znaczeniu trzeciorzędym (s. 21, 28) – co prowadzi do niepotrzebnego nagromadzenia szczegółów utrudniających płynną lekturę tekstu. Są to bez wątpienia informacje nowe, choć należałoby się zastanowić, czy aby w wielu miejscach niezbędne.

Z takimi wątpliwościami nie wiąże się na pewno lektura akapitu na temat działalności utworzonego w 1976 r. Krajowego Biura Koncertowego i całokształtu jego chłodnych – jak się okazuje – relacji z Pagartem u schyłku tzw. dekady Gierka (s. 36–37), czy fragmentów naświetlających kulisy sporu z 1964 r. pomiędzy ZKP z ZAKR na tle utworzenia Sekcji Muzyki Rozrywkowej w ramach ZKP (s. 32–33). Powyższe fragmenty umiejętnie wydobywają na światło dzienne jedno z wyzwań, jakie stawały wówczas przed partią dążącą do kontroli i synchronizacji dosłownie wszystkiego.

W przypadku muzyki rozrywkowej – oprócz odgórnego powoływania do życia wachlarza mniej lub bardziej sterownych instytucji – konieczne dla zabezpieczenia pozycji władzy okazywało się również wypracowanie odpowiednich mechanizmów regulujących funkcjonowanie przemysłu muzycznego. Autorka prawidłowo wskazuje na kluczową rolę konstrukcji systemu finansowania (tantiemy jedynie dla twórców i kompozytorów, jednorazowe marże za wydanie płyty, siatka płać za występy stopniowana w odniesieniu do centralnie przyznanej kategorii), a także ściśle powiązanych z nim zasad profesjonalizacji statusu muzyka. O tym, że ostatnia z wyżej wymienionych kwestii może być wykorzystana do celów politycznych, świadczy ciekawie opisany przypadek zarządzenia MKiS z 15 sierpnia 1983 r., które słusznie zostało zinterpretowane jako administracyjna forma

ograniczania popularności rocka w okresie „normalizowania” sytuacji społeczno-politycznej po zniesieniu stanu wojennego (s. 41).

Na temat muzyki „mocnego uderzenia” – i nie tylko zresztą niej – szeroko rozpisowała się w okresie PRL prasa, zwłaszcza o profilu społeczno-kulturalnym i typowo specjalistycznym. Autorka daje w pracy syntetyczny przegląd działalności najważniejszych tytułów, choć wypada wyrazić ubolewanie, iż nie podejmuje się przedstawienia szczegółów polityki prasowej PZPR w odniesieniu do tego rodzaju środka popularyzacji bądź też penalizacji określonych mód muzycznych społeczeństwa. Pomocna z pewnością okazałyby się analiza zachowanych dokumentów pionu propagandowego KC (zwłaszcza okresowych ocen czasopism) oraz szczegółowych raportów opracowywanych na zlecenie przez RSW (np. Redakcję Analiz Prasowych).

O konfrontacji mód muzycznych z wyobrażeniem urzędników partii traktuje w istocie rozdział drugi. Wspomniana część książki Karoliny Bittner to rozpisana na cztery dziesięciolecia kronika nieudolnych starań aparatu PZPR w kierunku narzucenia sankcjonowanego odgórnie socjalistycznego modelu masowej rozrywki. O ile u progu socrealizmu starano się go ująć w karb szablonowych pieśni masowych, kantat i przetworzonych ludowych przyśpiewek, o tyle w okolicach 1954 i 1955 r. w niektórych ośrodkach władzy dojrzeva – jak dowodzi Autorka – myśl o stopniowym otwieraniu się na faworyzowane przez społeczeństwo rytmy taneczne. Warunkowana trudną sytuacją społeczno-polityczną rehabilitacja jazzu w okresie późniejszym znamionowała nowy etap w polityce partii wobec muzyki rozrywkowej. Nieskuteczne w swych efektach wysiłki budowy nowego modelu kultury w oparciu o radzieckie wzorce uległy – jak sugeruje Bittner – przekonaniu o konieczności warunkowej akceptacji podzielanych przez społeczeństwo trendów do czasu odzyskania przez władzę pełnej kontroli nad biegiem spraw w państwie.

Nie zdążyła się ona dobrze na swych pozycjach umocnić, a nad Wisłą już pojawiła się moda na muzykę „mocnego uderzenia”. Autorka ciekawie obrazuje pierwsze nieskuteczne próby administracyjnego wyrugowania nowego trendu, które z czasem zostały zastąpione dążeniami do spolonizowania zjawiska i nasycenia go pierwiastkami ludowego folkloru. W tych warunkach – jak wynika z lektury książki – zabrakło czasu, wyobraźni, a być może również środków do zbudowania nowego modelu socjalistycznej kultury masowej. Nikt zresztą w Wydziale Kultury KC czy departamentach MKiS na poważnie o tym po Październiku 1956 r. nie myślał.

Dekada lat siedemdziesiątych to – w ślad za postępującymi w świecie przeobrażeniami – dążenie do popularyzacji tzw. muzyki środka, która po pełnym politycznego zaangażowania przełomie końca lat sześćdziesiątych przynosi ze sobą bezieowe i pełne optymizmu formy obcowania z muzyką. Ekipa Edwarda Gierka – jak zauważa Autorka w ślad za Kisielewskim – dąży w ten sposób do „usypiania” społeczeństwa, starając się przy okazji na nim jak najwięcej zarobić (powołanie Tonpressu w ramach Krajowej Agencji Wydawniczej).

Charakter muzyki rozrywkowej w okresie rządów Stanisława Kani, a później Wojciecha Jaruzelskiego determinuje nie tylko działalność opozycji politycznej, ale również trudna nad wyraz sytuacja gospodarcza, która stwarza zapotrzebowanie na bardziej wyraziste formy wyrazu sprzeciwu zaczerpnięte z Zachodu (punk, heavy metal). Partia – jak wynika z rozważań zawartych w książce – jedynie koniunkturalnie wykorzystuje wówczas modę na muzykę rockową do ustabilizowania nastrojów wśród młodzieży (1981–1983), by od połowy dekady – w warunkach nastającej „normalizacji” – znów starać się ją spychać na margines kosztem bezpiecznej politycznie muzyki środka.

Część wniosków zawartych w ramach tego rozdziału była już od jakiegoś czasu znana w literaturze przedmiotu. Jako niewątpliwą załugę należy poczytywać Autorce nie tylko klarowność narracji, ale dotarcie przede wszystkim do dokumentów źródłowych Wydziału Kultury KC, stwarzających sposobność do rzucenia nieco więcej światła na kulisy polityki partii wobec jazzu, big-beatu czy wreszcie rocka.

Do jednej z najciekawszych części w książce Karoliny Bittner należy bez wątpienia rozdział poświęcony znaczeniu oraz funkcjom muzyki ludowej w polityce kulturalnej PZPR. Firmowany

przez władze kierunek opierał się w istocie na syntezie wielu lokalnych folklorów podanych w formie bezpiecznej pod kątem politycznym. W odróżnieniu od mało skutecznych prób internalizacji muzyki socrealizmu, ów folkloryzm – jak go definiuje Autorka – spotkał się z zainteresowaniem społeczeństwa, co w połączeniu z potężną propagandową promocją sztandarowych dla tego gatunku „Mazowsza” i „Śląska”, zaowocowało stopniowym zacieraniem się tradycji w niektórych rejonach kraju, o czym zaświadcza przytaczane w książce badania Instytutu Muzykologii UW z lipca 1973 r.

Mniej spektakularne rezultaty odnotowała partia w przekształcaniu świadomości grup mniejszościowych, do których adresowano zespoły inspirowane dokonaniem Tadeusza i Miry Sygietyńskich i Stanisława Hadyny. Wśród Niemców usiłowano bezskutecznie spopularyzować w latach pięćdziesiątych Zespół Pieśni i Tańca „Freundschaft”, zaś Cyganów przekonać do porzucenia nomadycznego trybu życia występami słynnej „Romy”.

Bezspornie najbardziej udanymi inicjatywami w zakresie popularyzacji folkloru pozostawały jednak „Mazowsze” i „Śląsk”. Autorka poświęca wspomnianym zespołom oddzielne podrozdziały, które – w oparciu o analizę bogatej dokumentacji źródłowej – ukazują mniej znane oblicze stosunków międzyludzkich panujących w obu grupach. „Żyli w myśl zasady *carpe diem*, szukali łatwego i szybkiego zdobycia pieniędzy oraz błyszczenia wobec kolegów, rodziny i otoczenia” (s. 114) – to tylko fragment z odkrytych przez Karolinę Bittner notatek pozwalających po raz kolejny wnikać w rzeczywistość kryjącą się za fasadą sielankowej propagandy.

Najbardziej pożądanymi i „poprawnymi politycznie” artyści mogli od początku lat sześćdziesiątych otrzymać szansę promocji na miarę „Mazowsza” czy „Śląska” na rozsianych po całym kraju scenach festiwalowych, z których najważniejsze koncentrowały się w Opolu, Sopocie, Kołobrzegu i Zielonej Górze. Motywacje przemawiające za każdą z organizowanych tam imprez wraz ze szczegółowym przedstawieniem ich rozwoju to główny, choć nie jedyny wątek rozdziału czwartego. Należy podkreślić, iż jest on niestety najsłabiej podbudowany dokumentacją źródłową, co nie sprzyja pełnemu ukazaniu praktyki oddolnego wdrażania wytycznych polityki KC PZPR na festiwalowych scenach. Na przykład na przełomie 1971 i 1972 r. odbiegała ona dalece od oczekiwań partyjnej „centrali”, która na posiedzeniach Prezydium Komitetu do spraw Radia i Telewizji domagała się większego wpływu na bieg spraw organizacyjnych X Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Wątpliwości przedstawicieli KC wzbudzały nie tylko zbyt szerokie uprawnienia samego Komitetu do spółki z nadzorowaną przezeń Komisją Artystyczną, ale również artystyczna oprawa widowiska (zbyt dużo muzyki rozrywkowej przy nikłej reprezentacji pieśni zaangażowanej, dobór osób prowadzących konferansjerę)⁴. Na fali zaistniałych wiosną 1972 r. zmian strukturalnych przy Woronicza, które zaowocowały przeniesieniem instrumentów władzy nad działalnością programową radia i telewizji w ręce oddelegowanego z KC Władysława Loranca, modyfikacja założeń X KFPP po myśli KC PZPR stała się formalnością. W podobny sposób partia sterowała wówczas przygotowaniem do Międzynarodowego Festiwalu Piosenki w Sopocie. Podany przykład unaocznia, jak istotną wartość dla wzbogacenia merytoryki rozdziału czwartego miałyby dokumenty z archiwum Ośrodka Dokumentacji i Zbiorów Programowych TVP.

W centrum zainteresowania Autorki pozostają również festiwale inicjowane oddolnie przez opozycję (I Ogólnopolski Przegląd Piosenki Prawdziwej w Gdańsku – 1981) bądź twórców niezainicjowanych. Na pytanie o przyczyny tak znaczącego wysypu oficjalnych festiwali udziela ona odpowiedzi za pośrednictwem Kisielewskiego: „jest to po prostu polityczna i ideowa stylizacja pokolenia dokonywana, o dziwo, w imię ideologii i polityki (a w gruncie rzeczy, oczywiście utrzymania się przy władzy)”⁵. Podnoszone z kolei przez Pawła Beylina przesadne zainteresowanie tymi wydarzeniami przez PRL-owskie media nie zostało w książce dostatecznie wyjaśnione, choć należy

⁴ ODiZP TVP, 1468/3/5, Protokół posiedzenia Prezydium Komitetu w dniu 26 V 1972 r., k. 48–49.

⁵ S. Kisielewski, *op. cit.*, s. 43.

je zapewne traktować jako formę jakiegoś zastępczego ujścia dla społecznych emocji w reakcji na blokadę otwartych debat o polityce czy gospodarce.

Partia dopuszczała zatem dyskusje na temat wykonawców, programów i twórczości prezentowanej na festiwalowych scenach, których rozwój starała się mimo wszystko popierać. Pewne wahania co do słuszności obranej drogi pojawiły się dopiero w połowie lat siedemdziesiątych, kiedy to w KC PZPR skonstatowano, iż piosenkarska festiwalomania przekroczyła „pewien próg, po którym następuje swoista, oficjalna beatyfikacja zjawiska, nadanie mu nadmiernie wysokiej rangi”⁶. Zastanawiano się w tym kontekście nad celowością dalszej organizacji Festiwalu Piosenki Partyzanckiej w Kraśniku i Krajowego Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. Ostatni z wymienionych planowano zlikwidować bądź przekształcić w imprezę o charakterze lokalnym. Projekt motywowano w następujący sposób: „Obecnie radio i TV zdecydowanie przejęły na siebie rolę mecenasów piosenek i przy wszystkich zdarzających się błędach, czynią to dynamicznie, ciekawiej i na ogół kompetentnie”⁷.

O znaczeniu popularyzatorskim obu środków przekazu, a także ocenie ich misji przez władzę i środowiska twórcze traktuje piąty rozdział pracy. Autorka omawia na jego łamach najważniejsze audycje i programy muzyczne nadawane w PRL (m.in. Młodzieżowe Studio Rytm, Mini-max, Lato z radiem), dążąc przy okazji opisywania okoliczności likwidacji niektórych z nich – np. Dziewięciu najlepszych (grudzień 1962) czy Mini-maxu (luty 1971) – do ukazania koniunkturalnego charakteru polityki kulturalnej polityi.

Interesująco w tym kontekście brzmi uchwycony dysonans w brzmieniu okresowych sprawozdań czy notatek z narad organizowanych przez KC PZPR w latach sześćdziesiątych, a rosnącą reprezentatywnością piętnowanego na ich forum zjawiska (m.in. big-beatu) w programie radiowym i telewizyjnym. Powyższe może sugerować poważne osłabienie skuteczności mechanizmów kontrolnych KC względem radia i telewizji bądź też świadczy o przemyślanej polityce – uprawianej za kurtyną pozorowanej negacji – w celu podniesienia atrakcyjności i siły oddziaływania mediów audiowizualnych. Tego rodzaju nadreprezentatywność rozrywki (zwłaszcza zagranicznej) kosztem twórczości poważnej nie spodobała się grupie twórców i kompozytorów, którzy w marcu 1963 r. złożyli w Wydziale Kultury KC donos na odpowiedzialnego za program muzyczny PR Władysława Szpilmana. Po stronie niewątpliwych zasług Autorki należy zapisać eksplorację źródeł naświetlających tę dotychczas nieznaną szerszemu gronu czytelników sprawę.

Radio i telewizja promowały piosenkę nie tylko na antenie czy za pośrednictwem wizji, ale również od początku lat siedemdziesiątych z wykorzystaniem powiązane z Komitetem do spraw Radia i Telewizji przedsiębiorstwem Wifon. Tę i inne kwestie związane z problematyką polskiej fonografii doby PRL porusza Karolina Bittner w rozdziale szóstym. Narracja zaczyna się od faktograficznego ukazania okoliczności towarzyszących powojennej odbudowie polskiego przemysłu fonograficznego, który został – jak zauważa Autorka – scentralizowany w momencie powołania „Polskich Nagrań Muza” w roku 1956. Tytuł podrozdziału „Nie tylko Polskie Nagrania” sugeruje, iż nie był to proces całkowity, do czego przychyła się na s. 234. Owszem, w Polsce Ludowej istniały nie tylko państwowe zakłady fonograficzne, ale również afilowane przy stronnictwach politycznych (np. PAX-owski „Veriton”), stowarzyszeniach czy uruchamianych w latach osiemdziesiątych firmach polonijnych (Arston, Polton, Savitor). Te ostatnie – jak się poniewczasie okazało – stanowiły poważną konkurencję dla pogrążonych w kryzysie państwowych kanałów dystrybucji z uwagi na bardziej atrakcyjny ze społecznego punktu widzenia repertuar, choć nieporównanie od nich droższy.

Autorka przy okazji analizowania wątku działalności firm polonijnych porusza interesujący problem piractwa muzycznego m.in. na przykładzie płyty „Franek Kimono”. Ukazane przy tej okazji perypetie „Artosu” z wyegzekwowaniem praw autorskich (s. 224–225) ocierają się bez wątpienia

⁶ AAN, KC PZPR, XXXII/20, Uwagi w związku z festiwalami piosenki w Polsce, k. 436.

⁷ *Ibidem*, k. 438.

– za sprawą uchwyconej w dokumentach postawy biurokracji urzędniczej – o satyrę. Podobnie zresztą, jak przytaczane w książce dywagacje dyrektorów Wifonu i Polskich Nagrań z 1986 r. na temat nieopłacalności wydawania koncertów z Jarocina, gdyby nie świadomość faktu, iż stoi za nimi polityka, a nie myślenie kategoriami ekonomicznymi.

Bezpośredni wgląd w znaczenie polityki dla losów i formy oficjalnej twórczości estradowej – również w wymiarze kabaretowym oraz studenckim – oferuje rozdział poświęcony działaniom cenzury wobec piosenki. Ostatnia część ukazuje na przykładach wybrane formy bezpośredniego jej wykorzystywania do realizacji celów politycznych (uświetnienie obchodów ważnych rocznic, wydarzeń bądź promocji instytucji).

Na kartach zakończenia Autorka przyznaje, iż partia podejmowała próby wykreowania modelu kultury idealnie socjalistycznej, w ramach którego rozrywka byłaby atrakcyjną formą transmisji ideologii, ale z uwagi na niemożność totalnego odcięcia kraju od wpływów zewnętrznych poniosła w istocie sromotną klęskę. Jedynie lansowany z jej inspiracji folklorizm cieszył się stosunkowo sporą popularnością w różnych środowiskach.

Książka stanowi studium obrazujące intelektualne wyjałowienie, a także omawia praktyczną niemoc centralnego aparatu partyjnego, który nie tylko nie był w stanie całkowicie zredefiniować gustów masowego odbiorcy, ale również skutecznie ich kontrolować. Niemal od początku partia i jej urzędnicy byli zaskakiwani przez społeczeństwo nowymi trendami muzycznymi, do których musieli się jakoś ustosunkowywać. O ile okres socrealizmu zamykał pole do jakiegokolwiek dyskusji i marginalnej choćby tolerancji np. wobec jazzu, o tyle okres po 1956 r. charakteryzuje się raczej chęcią politycznego „oswojenia” i adaptacji nowości przy akompaniamencie wysiłków lansujących bezpieczną muzykę środka (zwłaszcza w okresie umacniania się u steru każdej kolejnej ekipy) i folklorystyczną. Jak dowodzi książka, działania partii w tej mierze determinował głównie pragmatyzm.

Na zasadne we wstępie pytanie odnośnie do stopnia wpływu PZPR na preferencje muzyczne Polaków trudno było – jak dotąd – odpowiedzieć w sposób pełny i przekonujący. Poddawana ocenie praca stanowi niewątpliwie ważny krok na tej drodze.

Piotr Donefner