

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 26 (35), 2025: 100 – 109. © Beata Bolesławska-Lewandowska.

Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2025 Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).



Beata Bolesławska-Lewandowska

Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, Warszawa

ORCID: 0000-0002-4158-8109

Od zapomnienia do przypomnienia: casus Andrzeja Panufnika¹

DOI: 10.14746/rfn.2025.26.8

1. Uwagi metodologiczne

Studia nad pamięcią stanowią w ostatnich dekadach coraz bogatszy nurt badań w naukach humanistycznych. Jak zauważa jego pionierka, Aleida Assmann: „Od lat 90. XX wieku termin «kultura pamięci» coraz częściej pojawia się w dyskursach naukowych, przemówieniach polityków, mediach oraz w języku codziennym”². Zwraca przy tym uwagę, w jak wielkim stopniu „kultura pamięci” przyczyniła się do upamiętnienia ofiar Holocaustu oraz zbrodni II wojny światowej. Jednocześnie jednak:

Nowa kultura pamięci sprawiła, że pamiętanie przedstawiane jest jako dobro kulturowe, które oznacza postęp cywilizacyjny, a także jako środek przeciw nawrotom przemocy. O tym, czy jest on dobry, czy zły, decyduje jednak kontekst pamiętania, ponieważ – jak wszyscy wiemy – może ono także ożywiać resentymenty i wyzwalać destruktywną energię. Nasuwa się więc następujący wniosek: skoro pamięć

¹ Artykuł przygotowany został w ramach projektu badawczego *Muzyka polska i litewska w perspektywie globalnej: migracja, tożsamości diasporyczne i ojczyzna*, realizowanego w programie DAINA 3 finansowanym przez Narodowe Centrum Nauki, nr rej. projektu 2024/52/L/HS2/00067.

² A. Assmann, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie M. Saryusz-Wolska, Warszawa 2013, s. 9.

podtrzymuje nienawiść i żądzę zemsty, to chcąc pogodzić zwaśnione strony i przyczynić się do ich reintegracji, należy raczej zapomnieć³.

Zapominanie jest zresztą na równi z pamięcią od zawsze wpisane w dzieje ludzkości. Niekiedy pełniło nawet ważniejszą od pamięci rolę – dawało szansę na położenie kresu wojnom i nienawiści, miało sprzyjać wybaczeniu. Assmann przywołuje tu m.in. cytat z Williama Szekspira: „Forget, forgive; conclude and be agreed!” (*Ryszard II*, akt I, sc. 1), a także słowa Winstona Churchilla, który w 1946 roku wzywał narody do tego, by w imię budowania przyszłości dokonały „aktu zapomnienia w stosunku do wszystkich zbrodni i szaleństw przeszłości”⁴. Stąd rozwijające się od kilku dekad badania nad pamięcią w odniesieniu przede wszystkim do okresu II wojny światowej miały – także w samych Niemczech – tak ogromne znaczenie.

W przypadku badań nad kulturą, w tym muzyką, pamięć zawsze odgrywała zasadniczą rolę. Podstawowym celem każdego historyka muzyki jest przecież ocalenie od zapomnienia, utrwalanie, wydobywanie z zapomnienia dzieł i twórców z różnych powodów uznawanych za godnych uwagi i zachowania w pamięci. Tym celom służy także pielęgnowanie utrwalonego tradycją kanonu kultury i dbałość o zapisane w nim nieprzemijalne teksty kulturowe, z uwagą jednocześnie skierowaną na to, by kanon ten wciąż rozszerzać i redefiniować (co ma szczególne znaczenie w ostatnich latach, przynoszących niemal rewolucyjne propozycje zmian dotychczasowego kanonu kultury⁵). Wydaje się, że w tym zakresie to raczej badania nad mechanizmami zapominania – w różnych okresach i o zróżnicowanych przyczynach – mogą dziś przynieść nowe perspektywy i otworzyć pole do oryginalnych ujęć badawczych. Pozwolą także w nieco inny sposób spojrzeć na, wydawałoby się, dość dobrze znane i opisane sposoby „zapominania” o twórcach w okresie PRL. Pomocne w tym zakresie mogą być kategorie zapominania zaproponowane przez Paula Connertona w artykule *Seven Types of*

³ Ibidem, s. 11.

⁴ „[...] musimy wszyscy odwrócić się od okropnej przeszłości. Musimy patrzeć w przyszłość, nie możemy pozwolić sobie na to, ażeby wlec za sobą poprzez przyszłe lata nienawiść i zemstę, która powstała z krzywd przeszłości. Jeżeli Europa ma być uratowana od nieszczęścia bezgranicznej nędzy i od ostatecznego przekleństwa, koniecznym jest ten akt wiary i zaufania pomiędzy rodziną państw europejskich i ten akt zapomnienia w stosunku do wszystkich zbrodni i szaleństw przeszłości”. *Przemówienie Winstona Churchill’a. Zürich, 19 września 1946*, „Zbiór Dokumentów” 1946, nr 10–11 (13–14), październik–listopad, s. 369. Cyt. za: ibidem, s. 12.

⁵ Szerzej o przeobrażeniach kanonu w historii muzyki zob. K. Golinowska, E. Schreiber, *Historie muzyki w kręgu współczesnych dyskursów*, Gdańsk 2019.

Forgetting, opublikowanym na łamach „Memory Studies” w 2008 roku⁶. Wyróżnił on tam następujące rodzaje zapomnienia: 1) represyjne wymazywanie z pamięci [*repressive erasure*], 2) zapomnienie nakazane [*prescriptive forgetting*], 3) zapomnienie konstytutywne dla tworzenia nowej tożsamości [*forgetting that is constitutive in the formation of a new identity*], 4) amnezja strukturalna [*structural amnesia*], 5) zapomnienie jako unieważnienie [*forgetting as annulment*], 6) zapomnienie jako zaplanowane starzenie się [*forgetting as planned obsolescence*], 7) zapomnienie jako cisza upokorzenia [*forgetting as humiliated silence*]⁷. Autor szczegółowo omawia każdy z typów, a na koniec podsumowuje:

Siedem rodzajów zapomnienia [...] ma różnych aktorów, a także odmienne funkcje i wartości. Aktorami pierwszego i drugiego rodzaju zapomnienia [...] są państwa, rządy lub partie rządzące, a w przypadku muzeów sztuki – kuratorzy galerii pełniący funkcję nosicieli zachodniej kultury lub jej narodowej czy też regionalnej odmiany. W przypadku zapomnienia trzeciego i czwartego rodzaju [...] aktorzy są bardziej zróżnicowani; mogą to być osoby, pary, rodziny lub grupy spokrewnionych ze sobą ludzi. Aktorami piątego rodzaju zapomnienia [...] są osoby i grupy różnej wielkości (np. rodziny i duże korporacje), a także całe społeczeństwa i systemy kulturowe. W szóstym rodzaju zapomnienia [...] mowa o aktorach biorących udział w całym systemie produkcji gospodarczej. W ostatnim przypadku [...] aktorem jest najczęściej, choć niekoniecznie, społeczeństwo obywatelskie⁸.

Dla moich poniższych rozważań dotyczących kompozytorów emigracyjnych, w tym w szczególności Andrzeja Panufnika (1914–1991), najważniejsze będą dwie pierwsze kategorie, jako najbardziej związane z systemem totalitarnym, pod którego panowaniem znalazła się Polska po 1945 roku.

2. Wprowadzenie: PRL wobec kompozytorów emigracyjnych

⁶ P. Connerton, *Seven Types of Forgetting*, „Memory Studies” 2008, nr 1, s. 59–71. Wyd. polskie: P. Connerton, *Siedem rodzajów zapomnienia*, w: *[Kon]teksty pamięci*, red. K. Kończal, Warszawa 2014, s. 343–358.

⁷ Ibidem. Polską terminologię przyjmuję za polskim wydaniem tekstu (tłum. LIDEX).

⁸ Ibidem, s. 357.

Po II wojnie światowej Polska znalazła się w sowieckiej strefie wpływów, co oznaczało, że mimo iż formalnie kraj pozostał niepodległy, w praktyce cała polityka państwa była ściśle kontrolowana przez Moskwę. Dotyczyło to również polityki kulturalnej, która szczególnie po 1949 roku stała się bardzo restrykcyjna⁹. Z wyjątkiem krótkiego okresu politycznej odwilży pod koniec lat 50., przez wiele lat w PRL panowała oficjalna propaganda wspierana przez rozbudowany system cenzury. Powodowało to daleko idące zniekształcenia w budowanym i utrwalanym, także w publikacjach muzykologicznych, obrazie twórczości polskich kompozytorów i polskiej kultury muzycznej okresu PRL. Oficjalna polityka sowieckiego „Wielkiego Brata” spowodowała przede wszystkim, że w największym stopniu ucierpieli kompozytorzy mieszkający i tworzący poza Polską (i poza blokiem sowieckim) – zwłaszcza ci, którzy opuścili kraj po 1945 roku. Wobec nich władze przyjmowały zazwyczaj dwie strategie: 1) milczenia na ich temat lub 2) celowego niszczenia i zacierania śladów ich obecności w polskim życiu muzycznym. Tylko niekiedy i w szczególnych przypadkach władze dopuszczały do upublicznienia wybranych informacji (najczęściej mających dyskredytować twórców oficjalnie uznanych za „zdrajców” narodowej sprawy). Obie wskazane strategie według typologii Connertona wpisują się w pierwszy rodzaj zapominania, określony mianem „represyjnego wymazywania z pamięci”¹⁰ – skutek którego ogólnym nakazem, za pomocą rozbudowanego aparatu cenzury, wymazuje się nazwisko wskazanej przez władze osoby; z odniesieniami do kategorii drugiej, czyli „zapomnienia nakazanego”, w myśl którego władze – a za nimi także obywatele – przyjmują (w pewnym sensie pozornie umawiają się na takie rozwiązanie z władzą), że o wybranych sprawach nie pamiętają¹¹.

W efekcie tych działań wizja polskiej kultury w oficjalnej propagandzie została wypaczona. Wszyscy artyści, którzy po 1945 roku pozostali na Zachodzie lub w kolejnych latach opuścili Polskę, zostali po prostu wykluczeni z oficjalnego życia w kraju. W rezultacie

⁹ Na istotne zmiany w tym okresie, zapoczątkowane potępieniem twórczości kompozytorów radzieckich na zjeździe w Moskwie w styczniu 1948 roku, wskazuje m.in. Zofia Helman, zob. eadem, *Między romantyzmem a nową muzyką*, Warszawa 2013, s. 534–541.

¹⁰ „Zapominanie wskutek represyjnego wymazywania z pamięci (*repressive erasure*) to najbardziej brutalna forma, znana oczywiście z systemów totalitarnych, w których, jak powiedział Milan Kundera: «Walka człowieka z władzą jest walką pamięci z zapomnieniem». Ta forma zapomnienia jest jednak znacznie starsza niż współczesne totalitaryzmy. W postaci tzw. potępienia pamięci (*damnatio memoriae*), istniała już w rzymskim prawie karnym i konstytucyjnym jako kara stosowana wobec władców i innych osób, które po śmierci lub rewolucji uznawano za «wrogów państwa» i skazywano na zapomnienie: ich podobizny i pomniki były niszczone, a nazwiska usuwane z inskrypcji”. Ibidem, s. 344–345.

¹¹ „Podobnie jak wymazywanie, wynika ono [zapomnienie nakazane – B.B.-L.] z nakazu państwowego, różni się jednak tym, że zachodzi w interesie wszystkich stron sporu, a zatem może uzyskać publiczną aprobatę”. Ibidem, s. 346–347. Podaje tu Connerton za przykład starożytnych Greków, którzy by żyć dalej w jednym mieście musieli zgodzić się na zapomnienie o niedawnej bratobójczej walce. W odniesieniu do PRL można tę sytuację przenieść na stosunki na linii władza a obywatele, którzy „nauczyli się” niektórych tematów nie podejmować, zwłaszcza w przestrzeni publicznej.

przez wiele lat muzyka polska w oficjalnych publikacjach oznaczała wyłącznie muzykę tworzoną w kraju i przez kompozytorów mieszkających w Polsce¹². W wyniku działań cenzury kompozytorzy emigracyjni byli w oficjalnych mediach praktycznie nieobecni – zwłaszcza po 1949 roku, który pozostaje z tej perspektywy datą kluczową. Rok 1949 to czas oficjalnego wdrożenia doktryny socrealistycznej i podporządkowania jej twórczości artystycznej¹³, jak i zacieśnienia polityki zimnej wojny, która oddzieliła Europę wschodnią od zachodniej żelazną kurtyną i odcięła kraje pozostające pod dominacją ZSRR od kontaktów z Zachodem. Oznaczało to także zerwanie stosunków z pozostającymi na emigracji twórcami¹⁴, w większości przypadków bez względu na ich poglądy czy sytuację życiową, która spowodowała, że znaleźli się poza ojczyzną¹⁵.

Była to perspektywa narzucona przez sytuację polityczną, w jakiej znalazła się Polska. Niemniej miała ona ogromny wpływ na kształtującą się pamięć zbiorową¹⁶ społeczeństwa, w tym także środowiska muzycznego. Brak obecności, nieistnienie – szczególnie długotrwałe – siłą rzeczy sprawia, że znika się z pola widzenia i pola zainteresowania. Stąd trudna do zasypania wyrwa w kilkudziesięcioletniej historii muzyki polskiej w PRL, a zarazem niepełny, wypaczony obraz twórczości kompozytorskiej funkcjonujący nawet w muzykologicznych publikacjach na ten temat, a spowodowany długoletnim obowiązywaniem cenzury¹⁷. Sytuacja ta trwała, z pewnymi przerwami, aż do odzyskania przez Polskę pełnej

¹² Zwracała na to uwagę m.in. Zofia Helman w artykule *Émigrés by Choice*, „Musicology Today” 2011, vol. 8, s. 5–25.

¹³ Zob. *Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 r.*, red. K. Brzechczyn, R. Ciesielski, Poznań–Warszawa 2021; S. Wiczorek, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w latach 1948–1955*, Wrocław 2014.

¹⁴ Do 1949 r. Związek Kompozytorów Polskich utrzymywał kontakty z kompozytorami mieszkającymi za granicą. Dbał o to szczególnie Zygmunt Mycielski, stojący na czele ZKP w latach 1948–1950. Piszę o tym szerzej w artykule *Korespondencja Zygmunta Mycielskiego jako źródło do badań nad życiem kulturalno-politycznym Polski po 1945 roku*, w: *Epistolografia w Polsce Ludowej (1945–1989). List i jego pochodne w systemie państwa komunistycznego*, red. A. M. Adamus, B. Noszczak, Warszawa 2020, s. 213–230, a także w biografii Mycielskiego – zob. B. Bolesławska-Lewandowska, *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką*, Kraków 2025.

¹⁵ Największym kompendium w zakresie polskich kompozytorów emigracyjnych po 1918 roku pozostaje praca *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą (1918–2018)* według koncepcji Marleny Wiczorek, red. B. Bolesławska-Lewandowska et al., Gliwice 2018. Przybliża ona problemy emigracji, a także sylwetki twórców polskich działających poza krajem, wskazując również na zróżnicowane powody ich emigracji.

¹⁶ Przyjmuję za Aleidą Assmann, że pamięć zbiorowa „opiera się [...] na symbolicznych znakach, które utrwalają, uogólniają i ujednolicają wspomnienie oraz umożliwiają jego przekaz z pokolenia na pokolenie”. A. Assmann, *Między historią a pamięcią...*, op. cit., s. 48–49. Pomijam przy tym wskazane przez badaczkę dyskusje dotyczące tego pojęcia.

¹⁷ Większość publikowanych do lat 90. prac dotyczących muzyki polskiej albo pomija, albo bardzo wybiórczo traktuje o twórczości kompozytorów emigracyjnych, co było spowodowane obowiązywaniem cenzury. W rezultacie muzyka polska w oficjalnym dyskursie bardzo często ograniczana była do muzyki tworzonej w Polsce, bez uwzględniania twórców działających poza jej granicami. Perspektywę pisania o muzyce polskiej jako o muzyce tworzonej w kraju przyjmują także często badacze zagraniczni, co można do pewnego stopnia

suwerenności na przełomie lat 80. i 90. Dopiero wtedy środowisko muzyczne w kraju mogło wreszcie podjąć wysiłki na rzecz przywrócenia do zbiorowej pamięci tych kompozytorów emigracyjnych, którzy zostali zablokowani w okresie komunizmu¹⁸.

Aby pokazać metody wymazywania kompozytorów emigracyjnych z oficjalnego życia przez polskie władze komunistyczne, skupię się na najbardziej może z różnych przyczyn spektakularnym przykładzie Andrzeja Panufnika.

3. Przypadek Andrzeja Panufnika: wymazywanie

Przed podjęciem decyzji o opuszczeniu komunistycznej Polski Andrzej Panufnik należał do grona najlepszych kompozytorów w kraju, był ceniony w środowisku muzycznym, a zarazem hołubiony przez władze. A jednak w lipcu 1954 roku wyjechał z Warszawy na nagrania do Radia Szwajcarskiego i zamiast wrócić do kraju przedostał się do Londynu, gdzie poprosił o polityczny azyl. W oświadczeniu dla brytyjskiej prasy napisał wówczas: „Byłem [w kraju] tak eksploatowany politycznie, że nie miałem ani czasu, ani spokoju umysłu niezbędnego do pracy twórczej. W rezultacie w ciągu ostatnich czterech lat po raz pierwszy w życiu przestałem być zdolny do komponowania”¹⁹. W Wielkiej Brytanii pozostał już do końca życia.

W kraju tymczasem potraktowany został z jeszcze większą brutalnością niż wcześniej Roman Palester²⁰, który wyjechał z Polski oficjalnie w 1947 roku, ale kiedy pod koniec 1950 r. zachodnia prasa ogłosiła, że zostaje na emigracji, polskie władze nakazały usunięcie go ze Związku Kompozytorów Polskich i zakazały wykonań oraz publikacji jego kompozycji, a nazwisko objęły zapisem cenzury. W przypadku Panufnika represje poszły znacznie dalej. Już w sierpniu 1954 roku skreślono go z listy członków Związku Kompozytorów Polskich,

wytłumaczyć wspomnianym wypaczonym (przez narzucone cenzurą ograniczenia) obrazem przez lata tworzonemu przez rodzimych naukowców i komentatorów. Por. A. Thomas, *Polish Music since Szymanowski*, Cambridge 2005, wyd. polskie *Muzyka polska po Szymanowskim*, tłum. D. Kozińska, K. Stępień-Kutera, Kraków 2024.

¹⁸ Jedną z pierwszych inicjatyw w tym zakresie była zorganizowana w 1987 roku konferencja Związku Kompozytorów Polskich pod wymownym tytułem *Muzyka źle obecna*. Materiały pokonferencyjne zostały opublikowane rok później, zob. *Muzyka źle obecna*, t. 1 i 2, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1988. Zob. też: B. Bolesławska-Lewandowska, *Skazani na zapomnienie? O obecności muzyki emigracyjnej w kraju i na świecie*, w: *Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą (1918–2018)*, op. cit., s. 92–98.

¹⁹ Rękopis oświadczenia zachowany w archiwum kompozytora – obecnie w zbiorach Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie. Tłum. B. Bolesławska-Lewandowska. Zob. też: B. Bolesławska, *Panufnik*, Kraków 2001.

²⁰ O przypadku Romana Palestra pisze w niniejszym numerze Lech Dzierżanowski.

oskarżając w oficjalnym komunikacie o zdradę Polski Ludowej, zarekwirowano pozostawiony w kraju majątek, zakazano też publikacji nazwiska i muzyki w mediach. Do tego władze uruchomiły maszynę najgorszej propagandy politycznej, szkalującej dobre imię kompozytora – to była zemsta za oświadczenia Panufnika opublikowane w angielskiej i amerykańskiej prasie, a obnażające sytuację artysty w komunistycznej Polsce. Ucieczka Panufnika była dla władz wyjątkowo bolesnym policzkiem; kompozytor należał do elity polskiego świata kultury i cieszył się wieloma przywilejami niedostępnymi zwykłym obywatelom. Jego wyjazdu z Polski nikt się nie spodziewał. W dodatku wyemigrował tuż przed uroczystymi obchodami dziesięciolecia PRL, podczas których planowano odznaczyć go wysokim orderem państwowym. Tymczasem w Londynie ogłosił oficjalnie, że wyjechał z przyczyn politycznych, a jego wypowiedzi przedrukowały dzienniki w wielu krajach wolnego świata, jak również polska emigracyjna prasa, wyemitowało je także Radio Wolna Europa. Trudno więc było wobec tego udawać, że nic się nie wydarzyło.

Dlatego też najpierw „Życie Warszawy”²¹ zamieściło notatkę informującą o wyrzuceniu Andrzeja Panufnika ze Związku Kompozytorów Polskich, a zaraz potem ogłoszono w codziennej prasie paszkwile sygnowane nie tylko pseudonimami²², ale i nazwiskami cenionych skądinąd, a stojących po stronie reżimowych władz, pisarzy: Jerzego Broszkiewicza²³ i Adama Polewki²⁴. W swych tekstach zarzucali oni Panufnikowi nie tylko zdradę, ale także nielegalny wywóz instrumentów ojca, niezwrócenie pożyczonych przed wyjazdem pieniędzy, kierowanie się w swej decyzji o opuszczeniu Polski wyłącznie chęcią ułatwienia sobie życia i poprawy sytuacji materialnej itd. Żadne z tych oskarżeń nie było prawdziwe, o czym po przeprowadzeniu gruntownych badań źródłowych pisałam już w 2001 roku²⁵.

²¹ Na pierwszej stronie „Życia Warszawy” w dniu 14 VIII 1954 opublikowano notatkę zatytułowaną: *A. Panufnik – zdrajca narodu usunięty ze Zw. Kompozytorów Polskich*: „Prezydium Zarządu głównego Zw. Kompozytorów Polskich podjęło następującą uchwałę: «W lipcu br. Andrzej Panufnik zerwał więź łączącą go z narodem polskim, pozostając za granicą i wyrzekając się obywatelstwa polskiego. W ten sposób zdradził on swój kraj i naród oraz sprawę, o którą walczą wszyscy artyści i kompozytorzy polscy. Prezydium Zarządu głównego Związku kompozytorów Polskich, uwzględniając powyższe okoliczności, postanowiło: 1) usunąć Andrzeja Panufnika z listy członków ZKP jako zdrajcę narodu polskiego; 2) przekazać tę sprawę najbliższemu Plenum Zarządu głównego ZKP.»”. Notatka ta nie została przez nikogo podpisana.

²² Sław, *W sprawie nie dotyczącej muzyki. Niewysłany list do redaktora „Times’a”*, „Trybuna Ludu” 1954, nr 234 z 25.08, s. 2. Była to reakcja na opublikowane w londyńskim „Timesie” teksty Panufnika na temat życia w komunistycznej Polsce: *A Composer’s View of Life in Modern Poland*, „The Times”, London, 12 i 13.08.1954.

²³ J. Broszkiewicz, *O dezterterze*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 32 z 12.08, s. 2.

²⁴ A. Polewka, „Drogowskaz” (*Sprawa Andrzeja Panufnika*), „Echo Tygodnia” 1954, nr 30.

²⁵ B. Bolesławska, *Panufnik*, op. cit.

Reżimowa propaganda odniosła w dużej mierze sukces. Nie bez powodu bowiem w 1978 roku Zygmunt Mycielski – relacjonując w podziemnym piśmie „Zapis” wykonanie pierwszego po zniesieniu cenzury utworu Panufnika w kraju – wspominał nie tylko pytanie, zadane mu przez królową belgijską Elżbietę, dlaczego Panufnik wyjechał z Polski, ale także i reakcje osób z rodzimego środowiska: „Gorsze, że najbliżsi koledzy po fachu zadawali mi niekiedy pytania dowodzące, że inwektywy rozpętane w prasie, pomówienia o zdradę i nadużycia robią swoje. Czy warto dodawać, że nigdzie nie pojawiła się na to riposta?”²⁶ Żadna riposta nie mogła się oczywiście publicznie pojawić – obowiązywała przecież już ścisła cenzura – i sam Mycielski mógł wspierać przyjaciela wyłącznie w listach. Jednak pod wklejonym do albumu wycinkiem artykułu Broszkiewicza odręcznie dopisał: „Autor tego artykułu jest świnią, w dodatku trwożliwą”²⁷. A po kolejnej szkalującej Panufnika publikacji pisał w liście do Jarosława Iwaszkiewicza:

Kochany Jarosławie,

siedzę w domu i ... flaki mi się przewracają – żeby choć cień prawdy pisali w gazetach – wczorajszy artykuł „dewaaluujący” nadużycia Andrzeja²⁸ [...]

Chciałem, żebyś ty to przynajmniej wiedział – bo takie rzeczy napęniają mnie bezsilną złością na świństwo ludzkie, które mi wchodzi do gardła i zalewa starym, rzadkim, zimnym i śmierdzącym gównem gębę, którą nie wiem, gdzie podziąć”²⁹.

Smuciły go też reakcje kolegów, z których wielu albo uwierzyło w propagandowe frazesy, albo po prostu uznało, że Panufnik wyrwał się do lepszego życia i trochę mu tego zazdroszcząc, nie życzyło zbyt dobrze. We wspomnianym artykule dla „Zapisu” zauważał, że w odniesieniu do ucieczki Panufnika:

[...] wiele osób zadawało to samo pytanie co królowa: dlaczego WŁAŚCIWIE Panufnik wyjechał? Przecież był dzieckiem szczęścia, wykonywany, honorowany, dekorowany. [...] Tylko niewielu rozumiało, że w jakiejś chwili można było mieć

²⁶ Z. Mycielski, *Utwór Andrzeja Panufnika wykonany w kraju*, „Zapis” 1978, nr 5, s. 126.

²⁷ *Album – dokumentacja drogi artystycznej, pisarskiej i działalności organizacyjnej Zygmunta Mycielskiego*, Archiwum Zygmunta Mycielskiego, Biblioteka Narodowa, sygn. V 13 998. Wspominam o tym również w książce *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką*, Kraków 2025, w rozdziale zatytułowanym „Pomiędzy światami. Panufnik i Czapski”, s. 639–662.

²⁸ Chodzi o artykuł *W sprawie nie dotyczącej muzyki. Niewysłany list do redaktora „Times’a”*, op. cit.

²⁹ Zygmunt Mycielski do Jarosława Iwaszkiewicza, Warszawa, 24 VIII 1954, w: Z. Mycielski, *Listy do Jarosława Iwaszkiewicza*, oprac. R. Romaniuk, „Twórczość” 2012, nr 2, s. 89.

dosyć, nawet wtedy, gdy się było windowanym jako żywy przykład wolności, tolerancji i opieki państwa nad sztuką. Dość, że Panufnik wyjechał, zostawiając wszystko, nie tylko swoje tutejsze sukcesy, ale i mieszkanie z fortepianem i wszystkimi osobistymi rzeczami. Wziął tylko kilka partytur i trochę materiału nutowego do nich, reszta miała tu pójść na przemiał³⁰.

Oficjalnie uznano Panufnika za zdrajcę. Wypominano mu zerwanie więzi z krajem i wyrzeczenie się obywatelstwa polskiego – co, jak się okazuje, nigdy nie miało miejsca. Panufnik wystąpił o obywatelstwo brytyjskie dopiero w 1961 roku, nie rezygnując jednak przy tym z polskiego, potwierdza to zachowana w jego archiwum korespondencja z przedstawicielami brytyjskiego Home Office³¹.

Tak więc od lat 50. Panufnik, podobnie jak Roman Palester, stał się w Polsce kompozytorem nieistniejącym, a w kolejnych dekadach wszelkie próby przywrócenia jego obecności blokowała (zazwyczaj skutecznie) cenzura. Szczególnie boleśnie nieobecność w polskim życiu muzycznym kompozytor odbierał w okresie po odwilży politycznej, kiedy po powstaniu festiwalu Warszawska Jesień i sukcesie tzw. „polskiej szkoły kompozytorskiej” zainteresowanie polską muzyką na międzynarodowej scenie muzycznej ogromnie wzrosło. Wciąż jednak nie dotyczyło to ani Panufnika, ani innych kompozytorów emigracyjnych, o których nadal milczano – w lansowanej przez władze narracji o polskiej muzyce współczesnej nie było dla nich miejsca. Sytuacja ta była szczególnie bolesna, gdyż w oczach zachodnich odbiorców nowa muzyka polska jawiła się jako wolna i niezależna. W listach wymienianych między Panufnikiem i Romanem Palestrem, czy między oboma a Zygmuntem Mycielskim nie brakuje gorzkich słów na ten temat. To wrażenie „podwójnej zdrady” – jak to nazywam – jakie odczuwali kompozytorzy emigracyjni w okresie ekspansji muzyki polskiej na estradach muzycznych zachodniego świata, pogłębiał fakt, że w krótkim okresie odprężenia politycznego pod koniec lat 50. w kraju pojawiły się pojedyncze wykonania utworów zarówno Panufnika, jak i Palestra, którego *IV Symfonia* zabrzmiała na festiwalu Warszawska Jesień w 1958 roku – stąd mogli oni oczekiwać powrotu do względnej choćby normalności. Początek lat sześćdziesiątych przyniósł jednak ponowne zaostrzenie polityki władz i nazwiska emigrantów znów zniknęły z oficjalnego życia muzycznego w Polsce. Już w 1961 roku Panufnik pisał w liście do Zygmunta Mycielskiego: „Ostatecznie, wiesz dobrze, że nie mógłbyś zamieścić w Ruchu Muzycznym artykułu o Szałowskim, Palestrze, czy o mnie...

³⁰ Z. Mycielski, *Utwór Andrzeja Panufnika...*, op. cit., s. 126.

³¹ Archiwum Andrzeja Panufnika, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie.

Filharmonie nadal nie wykonują naszych utworów, a nikt z kolegów nie kwapi się do tego, aby nawet wspomnieć nas publicznie”³². Panufnik doskonale zdawał sobie sprawę z ograniczeń cenzury, co nie zmniejszało poczucia rozgoryczenia, które podzielali także wspomniani w liście koledzy.

Dobrze obrazuje to wyróżniony przez Connertona typ zapomnienia nakazanego, które w tym przypadku powstaje w wyniku represyjnego wymazywania z pamięci, długofalowo wpływając na zmiany w pamięci zbiorowej odnośnie do wykluczonych systemowo – przez system cenzury – twórców. O ile jeszcze bowiem starsze pokolenie, pamiętające czasy pierwszej dekady PRL, mogło nie tylko pamiętać obecność Panufnika w Polsce i idąc za swą pamięcią, przynajmniej próbować dowiadywać się o jego losy i twórczość na emigracji, to przedstawicielom młodszych generacji nazwisko zakazanego kompozytora nic już nie mówiło. Taka sytuacja tworzyła w obrazie polskiej kultury muzycznej lukę właściwie niemożliwą do zapelnienia. Długofalowa cenzura państwa (czyli represyjne wymazywanie) wpływała także w mniejszym lub większym stopniu na autocenzurę (związaną z zapomnieniem nakazanym), czyli mniej lub bardziej świadome niewłączanie w wypowiedzi publiczne tematów niechętnie widzianych przez władze, uznawanych za niebezpieczne. Również i na ten aspekt zwracał uwagę Mycielski, kiedy w przywoływanym już tekście dla funkcjonującego w tzw. drugim obiegu „Zapisu”, zaznaczał:

Tu podzielę się myślami, które nie muszą się liczyć z wymogami cenzury, zarówno tej urzędowej, jak i tej, może jeszcze gorszej, która zagnieździła się już w umysłach ludzi, władających u nas piórem. Bo przecież 99 procent ludzi pisze to, co „może przejść” – tego, co nie może przejść i tak nie warto pisać, czasami nawet nie warto o tym i myśleć³³.

4. Przypadek Andrzeja Panufnika: przywracanie

³² Andrzej Panufnik do Zygmunta Mycielskiego, 22 III 1961, w: *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*, t. 1: *Lata 1949–1969*, oprac., wstęp i komentarze B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2016, s. 93. W tym samym liście Panufnik przywołuje także podobne w tonie słowa Romana Palestra, z listu skierowanego do niego 17 III 1961.

³³ Z. Mycielski, *Utwór Andrzeja Panufnika...*, op. cit., s. 125.

11 lutego 1977 roku oficjalny zakaz cenzury dotyczący nazwiska Andrzeja Panufnika został ostatecznie zniesiony, co potwierdzają zapisy w *Czarnej księdze cenzury PRL*³⁴. Uwolnienie to dało pole do stopniowego przywracania muzyki kompozytora polskiej publiczności. Już w tym samym roku w programie festiwalu Warszawska Jesień umieszczono *Universal Prayer*, utwór z 1969 roku. Kompozytor przyjął tę wiadomość z mieszanymi uczuciami. W liście do Zygmunta Mycielskiego pisał:

To rzeczywiście sensacyjna wiadomość! Niestety, tak jak pisałem w ostatnim liście – jestem bardzo podejrzliwy co do przyczyny tego wykonania. Wydaje mi się nadal, że to chwyt polityczny, aby wykazać gościom zagranicznym, że nie istnieje lista zakazanych utworów – czy kompozytorów. Jeśli dojdzie do wykonania, to „przejadą” się po mnie nieźle (a niektórzy „przyjaciele muzycy” będą w tym pomocni)³⁵.

Trudno się dziwić temu sceptycyzmowi, skoro wydźwięk programu BBC o Warszawskiej Jesieni, zrealizowanego w tymże samym 1977 roku, był właśnie taki, jak przewidywał kompozytor. Wspomniano co prawda o pierwszym po latach wykonaniu utworu Panufnika w Polsce, jednak głównym wątkiem reportażu był przekaz, że kompozytorzy w Polsce mają pełną swobodę w swoich artystycznych wyborach. W uszach Panufnika zabrzmiało to tak, jakby jego pozycja jako kompozytora, który pozostał na emigracji w proteście przeciwko sytuacji politycznej w Polsce, była całkowicie fałszywa. Zareagował mocnym listem protestacyjnym do władz BBC³⁶.

Z kolei opinię o „przyjaciółach muzykach” oraz ich niechęci do promowania kolegów mieszkających za granicą podzielał z Romanem Palestrem, który do Panufnika pisał jeszcze w 1961 roku, że „tylko im lżej robić kariery, bo nas nie ma”³⁷. Obaj kompozytorzy myśleli w tym zakresie podobnie, nawet jeśli nie było to do końca sprawiedliwe i uzasadnione przekonanie. Żyjąc od dawna z dala od polskich realiów i nie do końca zdając sobie sprawę z

³⁴ *Czarna księga cenzury PRL*, t. 1, Londyn 1977, s. 54. Księga zawiera przemycone przez Tomasza Strzyżewskiego za granicę i opublikowane w Londynie wytyczne dla pracowników urzędów cenzury. Obejmują one okres od lutego 1974 do lutego 1977. Nazwisko Andrzeja Panufnika wymienione jest w dziale dotyczącym kultury, z adnotacją o zniesieniu zapisu z dniem 11 lutego 1977 roku (ta sama data widnieje również przy nazwisku Romana Palestra).

³⁵ Andrzej Panufnik do Zygmunta Mycielskiego, 5 VIII 1977, w: *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*, t. 2: *Lata 1970–1987*, oprac., wstęp i komentarze B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2018, s. 119.

³⁶ Brudnopis listu w języku angielskim zachował się w jego domu. Obecnie w Archiwum Andrzeja Panufnika, BUW.

³⁷ Roman Palester do Andrzeja Panufnika, 17 III 1961, Archiwum Andrzeja Panufnika, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie. Fragment cytowany przez Panufnika w liście do Zygmunta Mycielskiego, zob. przypis 30.

tego, ile zabiegów wymagało przemyślenie jakichkolwiek informacji o nich (co niekiedy się udawało – jak w przypadku publikacji wywiadu z Romanem Palestrem w „Ruchu Muzycznym” w 1964 roku³⁸, czy ogłoszeniu na łamach tego pisma informacji o tym, że Panufnik zdobył I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim w Monako rok wcześniej³⁹), obaj podejrzewali czasem, że cisza, która wciąż spowija ich w kraju, jest tak naprawdę wygodna dla ich dawnych kolegów. Dowody na to odczucie łatwo znaleźć w ich listach, wypełnionych niekiedy goryczą.

Wracając jednak do wykonania *Universal Prayer* na Warszawskiej Jesieni: zostało ono przyjęte przez środowisko muzyczne w Polsce z dużym entuzjazmem, z tej okazji wydrukowano też długi tekst analityczny na temat utworu pióra Mycielskiego⁴⁰, napisany przez niego już w 1970 roku, dotąd jednak nieprzyjęty do publikacji ze względu na cenzurę. Odtąd muzyka Panufnika pojawiała się w programach festiwalu regularnie. On sam przyjechał do Warszawy dopiero w 1990 roku, już po demokratycznych zmianach w Polsce. Wcześniej konsekwentnie odmawiał, czego świadectwem są zachowane w jego archiwum zaproszenia i negatywne odpowiedzi na nie. W 1989 roku zaproszenie wystosowane przez Olgierda Pisarenkę opublikowano nawet na łamach paryskiej „Kultury”, zamieszczając także odpowiedź kompozytora, który pisał:

Szanowny i Drogi Panie,

Jestem głęboko wzruszony Pańskim listem i tak serdecznym zaproszeniem do dyrygowania Inauguracyjnym Koncertem na Festiwalu Warszawskiej Jesieni w dniu 15-go września tego roku. [...]

Niestety, z najgłębszym żalem nie mogę przyjąć tego zaszczytu z przyczyn wyłącznie politycznych.

Mimo, że nastąpiły pewne zmiany na lepsze we Wschodniej Europie, Polska jest nadal krajem kontrolowanym przez Rosję. Stąd czuję się w obowiązku kontynuować moją dobrowolną emigrację jako protest przeciwko narzuceniu narodowi polskiemu

³⁸ T. Kaczyński, *Trzydzieści pięć lat muzyki (rozmowa z Romanem Palestrem)*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 20, s. 5–7.

³⁹ Mycielski interweniował nawet w tej sprawie w paryskiej „Kulturze”. Zob. Z. Mycielski, *List do Redakcji*, „Kultura” 1963, nr 12, s. 146. Piszę o tym szerzej w książce *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką*, rozdział „Giedroyc i Kultura”, s. 615–638.

⁴⁰ Z. Mycielski, *Na krańcach dyscypliny – „Universal Prayer” Andrzeja Panufnika*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 21, s. 6–7.

systemu komunistycznego. Fakt mego pobytu w Polsce mógłby być interpretowany przez ogół społeczeństwa jako akceptacja przeze mnie obecnej sytuacji politycznej⁴¹.

Na to nie chciał się wciąż zgodzić. Rok później jednak zaproszenia już nie odrzucił i w Warszawie przyjmowany był z największymi honorami⁴². Ale to była już Polska po demokratycznych wyborach. A Panufnik wracał do kraju jako „artystyczny triumfator”⁴³ – bo przecież udało mu się zbudować solidną karierę na emigracji. Wydawało się, że od tej pory jego muzyka będzie już w kraju obecna. Jednak nie jest łatwo przywrócić do obiegu wymazanego kompozytora. Potrzeba było czasu i poważnego wysiłku, by przywrócić Panufnika do muzycznego kanonu w Polsce. Może to dziś trudne do uwierzenia, ale kiedy w 2000 roku zaczynałam pisać jego biografię⁴⁴, wciąż niewiele o nim w Polsce wiadano, nawet w środowisku muzycznym. Jednak dzięki zaangażowaniu wielu osób, w tym wykonawców dostrzegających wartość jego muzyki i chętnie do niej sięgających, można dziś stwierdzić, że w przypadku Andrzeja Panufnika proces przypominania zakończył się sukcesem. Wpływ na to miało wiele czynników, w tym także dostępność jego utworów – partytury i nagrania są od lat w katalogu jednego z najważniejszych wydawców muzycznych świata, brytyjskiego Boosey & Hawkes – oraz ich obecność w repertuarze i nagraniach cenionych wykonawców i zespołów z Wielkiej Brytanii i Stanów Zjednoczonych. Ogromne znaczenie dla przypomnienia Panufnika miał rok 2014, obchodzony na całym świecie pod hasłem setnych urodzin kompozytora⁴⁵. Wszystko to sprawiło, że Panufnik jest dziś uważany za drugiego po Witoldzie Lutosławskim najważniejszego polskiego kompozytora swojego pokolenia i nikt już nie musi udowadniać, że jego twórczość należy do polskiej kultury.

5. Uwagi końcowe.

⁴¹ *Listy do Redakcji*, „Kultura” 1989, nr 9, s. 169–171.

⁴² Szczegółowo wizytę tę opisuje Tadeusz Kaczyński, zamieszczając w swojej książce także rozmowę, którą przeprowadził z kompozytorem przy tej okazji. Zob. T. Kaczyński, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Warszawa 1994. Wspomina o niej także Camilla Panufnik w dopisanym postscriptum do autobiografii męża, zob. A. Panufnik, *Autobiografia*, tłum. M. Glińska, B. Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2014.

⁴³ W 1956 r. Zygmunt Mycielski zanotował w dzienniku: „Andrzej mógłby tu przyjechać tylko jako artystyczny triumfator, ale nie jako przegrany tam”. Z. Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1999,

⁴⁴ B. Bolesławska, *Panufnik*, op. cit.

⁴⁵ Szczegółowe dane dotyczące wydarzeń tego roku zebrałam w raporcie przygotowanym na zlecenie Instytutu Muzyki i Tańca. Zob. B. Bolesławska-Lewandowska, *Aneks do Raportu o obecności muzyki Andrzeja Panufnika w Polsce i na świecie*, Warszawa 2015.

Jako przykład działań cenzury w PRL pozwolę sobie przywołać sytuację opisaną przez Zygmunta Mycielskiego. W marcu 1963 roku zanotował on w dzienniku:

Przypomina mi się sprawa fotografii z okresu pierwszej jazdy zespołu „Mazowsze” do Chin [1953]. Po pewnym czasie serwis fotograficzny przysłał nam fotografię⁴⁶ – widzę Mirę Zimińską, dziewczyny i chłopców z „Mazowsza”, stojących grzecznie, rządkiem i uśmiechniętego, lekko pochylonego, rozmawiającego z kimś Mao Tse-tunga. Ale przed nim nie ma nikogo. Stoi w wazonie palma. Mao Tse-tung rozmawia z palmą? Coś mi się wydaje, że dziwna ta fotografia – i przypominam sobie, że ją już widziałem, publikowaną przedtem w naszej prasie. Przed Mao Tse-tungiem stał Panufnik, który był w Chinach z „Mazowszem”. A teraz Panufnik już wyjechał, uciekł, zdradził, więc zrobili fotomontaż i wstawili na jego miejsce palmę.⁴⁷

Opisane wydarzenie można z dzisiejszej perspektywy potraktować jako smakowitą anegdotę. Jednak pozostaje ona niezwykle celnym opisem podstawowego mechanizmu stosowanego przez komunistyczne władze w ramach represyjnego wymazywania z pamięci – wracając do typologii Paula Connertona. W przypadku Panufnika proces ten – łączący się w dużym stopniu również z „zapomnieniem nakazany”, w myśl którego część środowiska muzycznego uznała, że lepiej o kompozytorze w kraju publicznie nie wspominać – udało się skutecznie odwrócić. Stało się to jednak dopiero w XXI wieku, po wielu dekadach od decyzji twórcy o wyjeździe z komunistycznej ojczyzny.

Na koniec chciałabym zwrócić jednak uwagę na jeszcze inną kwestię, związaną z przywracaniem pamięci o „wymazanym” przez władze, a w konsekwencji zapomnianym w dużej mierze przez społeczeństwo kompozytorze. Odwołam się tutaj do Tadeusza Kaczyńskiego, który z dużym poświęceniem starał się przybliżyć wiedzę o Panufniku w Polsce. W 1992 roku, a więc rok po śmierci kompozytora, w jednym z artykułów pytał on: „Czy oddajemy Panufnika Anglikom?”⁴⁸ Pytanie to stanowiło punkt wyjścia do żarliwego apelu o przywrócenie muzyki Panufnika polskiej publiczności – a apel swój Kaczyński wzmacniał podkreśleniem polskich aspektów muzyki kompozytora. Wszystko po to, by udowodnić jego przynależność do rodzimej kultury. W kolejnych dekadach inni badacze, w tym ja sama, poszli w ślady Kaczyńskiego. Jednak dziś, ćwierć wieku później, patrzę na

⁴⁶ Mycielski pisząc „nam” ma na myśli redakcję „Ruchu Muzycznego”, który został reaktywowany w 1957 roku.

⁴⁷ Zygmunt Mycielski, wpis z dnia 18 marca 1963, *Dziennik 1960–1969*, red. Z. Mycielska-Golik, Warszawa 2001, s. 127.

⁴⁸ T. Kaczyński, *Czy oddajemy Panufnika Anglikom?*, „Studio” 1992, nr VIII, s. 18–19.

Panufnika z nieco innej perspektywy. Widzę, że przywracając emigracyjnemu kompozytorowi należne mu miejsce w kulturze narodowej – miejsce, którego nie opuścił nigdy z własnej woli – należy szczególnie uważać, by nie zubożyć jego innych dokonań i nie pominąć innych niż pochodzące z ojczyzny inspiracji twórczych. Myślę o tym szczególnie w kontekście procesów dekolonizacyjnych, perspektywy mocno ostatnio obecnej w badaniach muzyki krajów zależnych od Rosji i ZSRR⁴⁹. Może tu bowiem pojawić się swego rodzaju pułapka, jako że koncentrując się na udowodnieniu przynależności kompozytora do kultury narodowej, łatwo przeoczyć inne ważne cechy jego artystycznej osobowości. W przypadku Andrzeja Panufnika oznacza to całą gamę jego związków z kulturą brytyjską⁵⁰. Sam kompozytor, który co prawda zazwyczaj podkreślał swoją polskość, a podczas powitania na lotnisku w Warszawie we wrześniu 1990 roku deklarował wyraźnie: „mimo uczuć związanych z krajem adoptowanym, Anglią – pozostałem polskim kompozytorem”⁵¹ – w jednym z wywiadów udzielanych w Wielkiej Brytanii mówił też:

Wydaje mi się, że moje korzenie są podzielone między Polskę i mój adoptowany kraj, Anglię, gdzie czuję, że mogłem rozwinąć się jako kompozytor. Myślę, że moje polskie korzenie są teraz dość głęboko zakorzenione w bogatej angielskiej ziemi, emocjonalnie użyźniane przez moją angielską żonę i urodzone w Londynie dzieci.⁵²

Najwyraźniej jednak konieczne było przejście całego długiego procesu przywrócenia Andrzeja Panufnika – w sposób represyjny przez władze wykluczonego kompozytora–emigranta – do narodowego kanonu, czyli zbiorowej pamięci o muzyce polskiej XX wieku, by po osiągnięciu tego celu móc dopiero spojrzeć na niego jak na znacznie bardziej złożoną osobowość twórczą, czerpiącą inspiracje oraz mającą twórczy wkład w więcej niż jedną tradycję kulturową. Temat ten, wart dalszych badań, wykracza już jednak poza zakres niniejszych rozważań.

⁴⁹ Problematyka ta stała się m.in. tematem konferencji *Decolonising and Decentering Imperial, Soviet, and Post-Soviet Music Histories*, która odbyła się w Wadham College w Oksfordzie, 21–22 marca 2025 r., z udziałem naukowców z Ukrainy, Gruzji, Litwy, Estonii, Polski, Stanów Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii. Zob. też N. Sharikadze, M. Sigua, P. J. Schmelz, *Throwing off the Russian Lenses from Soviet Music: The Colonization and Decolonization of Georgian and Ukrainian Music*, „Journal of the American Musicological Society” 2024, vol. 77, nr 2, s. 389–445.

⁵⁰ Piszę o tym szerzej w tekście *Andrzej Panufnik w kręgu kultury brytyjskiej. Rekonesans*, w: *Formuły i harmonie. Księga jubileuszowa profesor Marty Szoki*, red. E. Kowalska-Zajac, R. D. Golianek, Łódź 2025, s. 90–106.

⁵¹ Maszynopis, Archiwum Andrzeja Panufnika, Biblioteka Uniwersytecka w Warszawie.

⁵² Ibidem.

Bibliografia

Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią. Antologia*, red. i posłowie Magdalena Saryusz-Wolska, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2013.

Bolesławska Beata, *Panufnik*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2001.

Bolesławska-Lewandowska Beata, *Korespondencja Zygmunta Mycielskiego jako źródło do badań nad życiem kulturalno-politycznym Polski po 1945 roku*, w: *Epistolografia w Polsce Ludowej (1945–1989). List i jego pochodne w systemie państwa komunistycznego*, red. Anna Maria Adamus, Bartłomiej Noszczak, Instytut Pamięci Narodowej, Warszawa 2020, s. 213–230.

Bolesławska-Lewandowska Beata, *Zygmunt Mycielski. Między muzyką a polityką*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2025.

Broszkiewicz Jerzy, *O dezercerze*, „Przegląd Kulturalny” 1954, nr 32, 12.08.

Connerton Paul, *Seven Types of Forgetting*, „Memory Studies” 2008, nr 1, s. 59–71. Wyd. polskie: Paul Connerton, *Siedem rodzajów zapomnienia*, w: *[Kon]teksty pamięci*, red. Kornelia Kończal, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 343–358.

Golinowska Karolina, Schreiber Ewa, *Historie muzyki w kręgu współczesnych dyskursów*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2019.

Granice muzyki – granice wolności. Wokół konferencji kompozytorów i krytyków muzycznych w Łagowie Lubuskim w 1949 r., red. Krzysztof Brzechczyn, Rafał Ciesielski, Instytut Pamięci Narodowej, Poznań–Warszawa 2021.

Helman Zofia, *Émigrés by Choice*, „Musicology Today” 2011, vol. 8, s. 5–25.

Helman Zofia, *Między romantyzmem a nową muzyką*, Sutkowski Edition, Warszawa 2013.

Kaczyński Tadeusz, *Andrzej Panufnik i jego muzyka*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994.

Kaczyński Tadeusz, *Czy oddajemy Panufnika Anglikom?*, „Studio” 1992, nr VIII, s. 18–19.

Kaczyński Tadeusz, *Trzydzieści pięć lat muzyki (rozmowa z Romanem Palestrem)*, „Ruch Muzyczny” 1964, nr 20, s. 5–7.

Listy do Redakcji, „Kultura” 1989, nr 9, s. 169–171.

Mycielski Zygmunt, *Dziennik 1960–1969*, red. Zofia Mycielska-Golik, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2001.

Mycielski Zygmunt, *List do Redakcji*, „Kultura” 1963, nr 12, s. 146.

Mycielski Zygmunt, *Listy do Jarosława Iwaszkiewicza*, oprac. Radosław Romaniuk, „Twórczość” 2012, nr 2.

Mycielski Zygmunt, *Na krańcach dyscypliny – „Universal Prayer” Andrzeja Panufnika*, „Ruch Muzyczny” 1977, nr 21, s. 6–7.

Mycielski Zygmunt, *Utwór Andrzeja Panufnika wykonany w kraju*, „Zapis” 1978, nr 5, s. 125–127.

Panufnik Andrzej, *Autobiografia*, tłum. Marta Glińska, Beata Bolesławska-Lewandowska, Marginesy, Warszawa 2014.

Polewka Adam, „*Drogowskaz*” (*Sprawa Andrzeja Panufnika*), „Echo Tygodnia” 1954, nr 30.

Sharikadze Nana, Sigua Maia, Schmelz Peter J., *Throwing off the Russian Lenses from Soviet Music: The Colonization and Decolonization of Georgian and Ukrainian Music*, „Journal of the American Musicological Society” 2024, vol. 77, nr 2, s. 389–445.

Sław., *W sprawie niedotyczącej muzyki. Niewysłany list do redaktora „Times’a”*, „Trybuna Ludu” 1954, nr 234..

Sto lat muzycznej emigracji. Kompozytorzy polscy za granicą (1918–2018) według koncepcji Marleny Wieczorek, red. Beata Bolesławska-Lewandowska, Małgorzata Gamrat, Magdalena Nowicka-Ciecierska, Marlena Wieczorek, Fundacja Meakultura, Gliwice 2018.

Wieczorek Sławomir, *Na froncie muzyki. Socrealistyczny dyskurs o muzyce w latach 1948–1955*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2014.

Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja, t. 1 i 2, red. Beata Bolesławska-Lewandowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2026 i 2018.

SUMMARY

Beata Bolesławska-Lewandowska

From Oblivion to Remembrance: the Case of Andrzej Panufnik

In July 1954, Andrzej Panufnik left Warsaw to make recordings for Swiss Radio and, instead of returning to his homeland, made his way to London, where he requested political asylum. In a statement to the British press, he wrote: '[In Poland] I was so exploited politically that I had neither time or the peace of mind necessary to my creative work. In consequence for the last four years, for the first time in my life I have found myself completely unable to compose'. As a consequence of his decision to emigrate, the propaganda machine of the Polish People's Republic decided to erase the composer from the country's musical life and from the consciousness of music lovers in Poland. How were the political mechanisms used during the communist era applied to officially "forgetting" an inconvenient artist's work? How did the memory of him survive (albeit in a distorted form) and how was it subsequently restored? And also, what dangers are associated not only with the deliberate blurring of the memory of the composer, but also with the deliberate restoration of him to the national cultural canon? The author considers these questions, drawing on Paul Connerton's typology of seven types of forgetting and Aleida Assmann's research on memory, recalling also the decolonisation perspective and using her own long-standing research on the music and work of Andrzej Panufnik.

Keywords

Andrzej Panufnik, censorship in the People's Republic of Poland, Paul Connerton, seven types of forgetting, Polish émigré composers, decolonizing Polish music