

Krzysztof MEYER

## Jak i dlaczego zimna wojna zdeformowała muzykę w Europie

Na wstępie przypomnijmy, że ogólnie narzucana polityka kulturalna pojawiła się z początkiem lat 30. XX wieku i to prawie równocześnie w dwóch państwach totalitarnych – w Związku Radzieckim oraz w III Rzeszy. Oba systemy polityczne posługiwały się sztuką jako narzędziem propagandy, oczekując czy wręcz żądając od artystów, by ich dzieła wychwalały rzeczywistość. Nie żałowano na ten cel środków finansowych, rozwijając przy tym politykę ekspansywną, a nierzadko wręcz agresywną. Oczekiwano dzieł jednoznacznych ideologicznie oraz, co szczególnie istotne, zrozumiałych dla najszerszych mas. Wszelkie inne kierunki, zwłaszcza te zbyt nowoczesne, były w obu krajach bezwzględnie piętnowane; nurty awangardowe konsekwentnie zwalczano jako wynaturzenia. Sporządzano listy twórców zakazanych, reprezentujących – według ideologów – albo *entartete Kunst*, czyli sztukę zwyrodniałą (w Niemczech), albo formalizm lub kosmopolityzm (w ZSRR). Ci, którzy odmawiali podporządkowania się narzucanym normom estetycznym, narażeni byli na represje, co nie tylko skazywało ich na artystyczny niebyt, ale niejednokrotnie pozbawiało elementarnych środków do życia.

W III Rzeszy muzyka zastygła na etapie klasycznej i romantycznej estetyki; za szczyty twórczości muzycznej oficjalnie uznawano dzieła najbardziej niemieckich z ducha kompozytorów, a więc Beethovena, Wagnera i Brucknera. Większość utworów najwybitniejszych twórców współczesnych – Strawińskiego, Hindemitha, Bartóka, potępiono jako „złośliwe nowotwory orgiastycznego dysonansu”.

W Związku Radzieckim muzyka miała być przede wszystkim „przystępna w stylu i narodowa w treści”, a więc: melodyjna, konsonująca,

nawiązująca do pieśni i tańców ludowych – najlepiej rosyjskich. Preferowano utwory z tekstem, co zrodziło prostą, ale zazwyczaj chwytliwą, bo melodyjną, pieśń masową, wychwalającą przywódców i osiągnięcia socjalistycznego państwa.

Bez przeszkód zaś muzyka rozwijała się we Francji. Paryż skupiał *gros* najwybitniejszych wykonawców oraz twórców muzyki, z Igiorem Strawińskim na czele. Nieco z boku pozostawała Anglia, Ameryka natomiast nie zdradzała zainteresowania nową muzyką.

Rok 1939 zburzył dotychczasowy porządek, przynosząc katastrofę dziejową, a wraz z nią odpływ wielu wybitnych artystów do Ameryki. Po wojnie nastąpiło nowe pokolenie, dla którego takie rozkwitające przed wojną kierunki, jak neoklasycyzm czy folkloryzm, przestały już być interesujące. Osłabło znaczenie Paryża.

W podzielonym powojennym świecie bardzo szybko dały o sobie znać napięcia między Wschodem i Zachodem. W przemówieniu wygłoszonym w Fulton 5 marca 1946 roku Winston Churchill zaatakował ekspansjonizm ZSRR i wezwał Zachód do zjednoczenia sił przeciwko rozprzestrzenianiu się komunizmu. Zamknął się okres koalicji antyhitlerowskiej, a rozpoczęła epoka konfrontacji i wyścigu zbrojeń – wtedy właśnie powstał termin „zimna wojna”, wprowadzony w 1947 roku przez Amerykanina Bernarda Barucha.

W Związku Radzieckim rozpoczął się proces jeszcze intensywniejszego niż przed wojną upolitycznienia sztuki. W 1946 roku Andriej Żdanow przypomniał artystom, że socrealizm nadal pozostaje obowiązującym kierunkiem w radzieckiej sztuce i to w jeszcze bardziej ortodoksyjnej postaci. Wydano cały szereg rezolucji partyjnych, w których domagano się całkowitej likwidacji wpływów Zachodu, *en bloc* ocenianych jako przejaw degeneracji i całkowitego upadku kultury. Potępiono najwybitniejszych rodzimych twórców – pisarzy, filmowców, malarzy, a w 1948 roku wśród muzyków – Dymitra Szostakowicza i Sergiusza Prokofiewa, zabraniając im wykonywania niemal całej własnej twórczości.

Ideologię tę „wyeksportowano” do pozostałych krajów tzw. demokracji ludowej. Korzystając z prorosyjskich sympatii Czechów oraz faktu, że – w odróżnieniu od Warszawy i Berlina – Praga przetrwała wojnę bez zniszczeń, tam właśnie w 1948 roku dyrektywy dotyczące tworzenia w duchu socrealizmu przekazano kompozytorom i muzykologom z państw podległych ZSRR. Rok później, podczas zjazdu Związku Kompozytorów w Łagowie Lubuskim, podobnie narzucono je polskim twórcom. W Niemczech Wschodnich, gdzie komenderowanie kulturą utrzymywało się z niewielką przerwą od 1933 roku, teraz, gdy dyktaturę nazistowską zamieniono na komunistyczną, miejsce czołowych kompozytorów III Rzeszy – Richarda Straussa, Hansa Pfitznera czy Carla Orffa – zajęli kompozytorzy znacznie

mniej utalentowani, ale będący we władzach partyjnych i ministerialnych. W czasach międzywojennych artyści przesiadywali w kawiarniach, teraz wysiadywali na niezliczonych naradach i konferencjach. O swobodzie tworzenia nie było już mowy, zniewalano nie tylko umysły, ale i fantazję twórczą.

W odpowiedzi na sytuację w bloku wschodnim w 1950 roku w Berlinie Zachodnim powstała instytucja pod nazwą Kongres Wolności Kultury (Congress for Cultural Freedom). Kongres skupiał lewicowo-liberalnych intelektualistów, a jego celem miała być kontrofensywa skierowana przeciwko polityce kulturalnej bloku sowieckiego. Był to tajny plan CIA, koordynowany w większości przez emigrantów z Europy Wschodniej, jedna z największych operacji powojennych tajnych służb amerykańskich. Przeznaczono na ten cel wieceiset milionów dolarów, oplątując siecią agentów wszystkie kraje zachodniej Europy. Zawartość licznych dokumentów z amerykańskich archiwów uświadamia nam nie tylko rozmach tego przedsięwzięcia, ale i nieświadomość współpracujących z Kongresem osób co do jego istoty. Badana od kilkunastu lat dokumentacja każe inaczej spoglądać na sytuację kultury, w tym muzyki, w latach 50. i 60. w Europie Zachodniej.

Ponieważ CIA nie mogła działać otwarcie, pieniądze przekazywano poprzez centralę amerykańskich związków zawodowych i fundacje, zwłaszcza Forda i Rockefellera. Służyły one swego rodzaju manipulacji, począwszy od wpływów na działania najwybitniejszych artystów, aż do współfinansowania redakcji radiofonii i polityki wydawniczej.

Jedną z pierwszych inicjatyw Kongresu był festiwal muzyki współczesnej, zorganizowany w maju 1952 roku w Paryżu. Program układał emigrant z Rosji, sekretarz generalny Kongresu, kompozytor Nicolas Nabokov, kuzyn pisarza. Seria koncertów i wystaw malarzkich miała zademonstrować swobodę zachodnich artystów i mecenat państwa. Co ciekawe, kiedy cztery lata później, korzystając z październikowej odwilży, Polacy postanowili zorganizować festiwal muzyki współczesnej „Warszawska Jesień”, w rozmowach z władzami użyli podobnego argumentu, jakim posłużył się wówczas w Paryżu Nabokov: chcemy ukazać wyższość naszej kultury i naszego ustroju – w Warszawie, rzecz jasna, socjalistycznego – nad „ich” ustrojem i sztuką. W Paryżu przeciwnikiem był komunizm, w Warszawie – kapitalizm.

Festiwal w Paryżu zorganizowano z wielkim rozmachem. Odbyło się ponad trzydzieści koncertów i jedenaście przedstawień operowych, na których wykonano m.in. szereg dzieł wyklętego w ZSRR Igora Strawńskiego oraz – we fragmentach – potępioną przez Stalina operę Szostakowicza *Lady Macbeth powiatu mceńskiego*, a także kilka zabronionych w Rosji

dziel Prokofiewa. Paryżanie mieli też okazję posłuchać utworów Arnolda Schönberga, w Związku Radzieckim uznanego za największego likwidatora muzyki, oraz zobaczyć operę *Wozzeck* Albana Berga, przed wojną zakwalifikowaną przez nazistów jako *entartete Musik*. Francuzi przyjęli to wydarzenie krytycznie. Lewicująca grupa starszych intelektualistów uznała to za „spisek amerykańskich imperialistów”, młodzi kompozytorzy, wśród nich Pierre Boulez, zarzucili organizatorom konserwatyzm. W tej sytuacji następny festiwal, w 1954 roku, Nabokov zorganizował w Rzymie. Tym razem w programie znalazły się dzieła niemal wyłącznie stworzone według techniki dwunastotonowej Schönberga – dodekafonii.

Dlaczego? Klucz do wyjaśnienia tego awansu muzyki – przed wojną znanej głównie w wąskim kręgu entuzjastów ówczesnej awangardy i przez wielu przyjmowanej bardzo krytycznie – znajdował się w Niemczech zachodnich.

Wkrótce po wojnie w niektórych środowiskach niemieckich podjęto wiele inicjatyw na rzecz propagowania repertuaru zakazanego w III Rzeszy. Służyć temu miało m.in. powołanie do życia Międzynarodowych Letnich Kursów Muzycznych w Darmstadtzie. Po raz pierwszy odbyły się one już w 1946 roku, a w ich programie było zarówno nauczanie kompozycji, jak i interpretacji nowej muzyki. Wśród przyjeżdżających tam wykładowców było kilku kompozytorów i muzykologów, którzy zmuszeni byli w latach 30. wyemigrować do USA. Nowość w sztuce stała się atrybutem odzyskanej wolności i jej znaczenie wykraczało daleko poza sferę estetyczną. Przypominało to zresztą sytuację po I wojnie, kiedy w Europie również wystąpiło nasilenie działań awangardy. Wzmoczone zainteresowanie nią w Niemczech wynikało ze wstrząsu społecznego, jaki przeżyła Europa w latach 1914–1918, z potrzeby oderwania się od kultury, która do takiego kataklizmu doprowadziła.

Do tych środowisk przede wszystkim płynęły amerykańskie pieniądze, przekazywane na rozwój najnowszej sztuki i muzyki. Dzięki Darmstadtowi i rozgłoszonym w Baden-Baden oraz Kolonii w muzyce zaistniało wkrótce pokolenie młodych kompozytorów, m.in. Niemiec Karlheinz Stockhausen, Francuz Pierre Boulez, Włosi Luigi Nono i Luciano Berio, Węgier Györgi Ligeti oraz Argentyńczyk Mauricio Kagel, a nieco później John Cage, jedna z najbardziej niezwykłych i kontrowersyjnych postaci współczesnej kultury.

Ci młodzi wówczas muzycy postanowili całkowicie przeobrazić język muzyczny, rozpoczynając historię „od zera”. Ojcem nowej muzyki obwołano Antona Weberna, najbardziej radykalnego ucznia Arnolda Schönberga. Spotykając się przez całe życie z brakiem zrozumienia, od połowy lat 30. żył w prawie całkowitej izolacji. Istotą rewolucji, jaką zaproponował w swo-

jej muzyce, było odejście od dawnej muzyki, od – nazwijmy to metaforycznie – epickiej narracji tradycyjnych symfonii czy koncertów, w stronę skrajnej aforystyczności. Parominutowe utwory nie oferowały słuchaczowi żadnych melodii, rolę tradycyjnych tematów spełniał niekiedy pojedynczy dźwięk. Nie pozostał też ślad po tradycyjnej harmonii – podstawą kompozycji stały się nowe, niezwykle precyzyjne zasady. Niechętni Webernowi mówili, że układa dźwiękowe rebusy, nadające się raczej do analizowania niż do słuchania.

I taka właśnie muzyka obwołana została drogowskazem dla kompozytorów i ich przyszłych dzieł. Ponieważ zaś muzykę Schönberga i muzykę jego uczniów – wśród nich Weberna – postrzegano jako ofiarę politycznych prześladowań, już z tego tylko tytułu mogła ona liczyć na szczególne poparcie.

W 1949 roku Theodor Wiesegrund Adorno wydał *Filozofię nowej muzyki*, w której w sposób apodyktyczny stwierdził, że jedynie w dodekafonii leży przyszłość muzyki. Pierre Boulez wyraził to jeszcze ostrzej, twierdząc, że kompozytorzy niepiszący w technice dodekafonicznej są całkowicie bezużyteczni. 17 maja 1949 roku w Mediolanie rozpoczął się Kongres Muzyki Dodekafonicznej. Koncerty, referaty oraz dyskusje miały utwierdzić wiarę sporej części muzyków w to, że po upadku systemu tonalnego nastąpiła epoka dodekafonii.

Zjawisko to pozostałoby zapewne na marginesie całej ówczesnej muzyki, podobnie jak eksperymentalne i prowokacyjne koncerty po I wojnie światowej, gdyby nie sprzyjała mu polityka i sytuacja gospodarcza. Podobnie jak socrealizm stał się muzycznym głosem bloku komunistycznego, dodekafonia i atonalność uznane zostały za głos „wolnego świata”.

Utwory takie rzadko pojawiały się w programach zwykłych koncertów abonamentowych, a jeśli już do tego dochodziło, to budziły ostre sprzeciw publiczności i krytyków. Młodym zbuntowanym stworzono jednak inne możliwości działania w postaci festiwalu nowej muzyki oraz koncertów radiowych. W miarę jak gospodarka europejska podnosiła się z wojennych zniszczeń, a zwłaszcza kiedy w Niemczech nastał czas „cudu gospodarczego”, korzystano z rosnących środków budżetów radiofonii oraz lokalnych wydziałów kultury i intensywnie promowano taką muzykę, zapewniając jej twórcom niezłe warunki materialne. Festiwal w Donaueschingen – przed wojną zawdzięczający możliwość organizowania kilku koncertów kameralnych wsparciu właściciela lokalnego browaru – stał się cyklem koncertów orkiestrowych, organizowanych z rozmachem i świetną reklamą. Hojnym mecenasem kompozytorów stały się radiofonie, zwłaszcza kolońska Westdeutscher Rundfunk, hamburska Norddeutscher Rundfunk, badeńska Südwestfunk oraz berliński RIAS.

Po dogmacie sztuki „narodowo-socjalistycznej” czy „realizmu socjalistycznego” nastąpił dogmat „awangardowości”. Decyzje o „prawomyślności” nie leżały już w gestii polityków, lecz samego środowiska muzycznego, ono zaś okazało się równie nietolerancyjne wobec innych postaw i punktów widzenia. Nie miało administracyjnych form nacisku, a tym bardziej możliwości karania nieposłusznych. Tych niewystarczająco rewolucyjnych skazywało jednak na marginalizację i niebyt w świecie tzw. nowej muzyki. Pamiętam, jak w Polsce los ten spotkał wielu moich starszych, utalentowanych kolegów. Coraz energiczniej występowano przeciwko całej przeszłości muzyki, konsekwentnie burząc dotychczasowe wartości, ku narastającemu zdezorientowaniu i niezadowoleniu publiczności.

Negowano tradycyjny sens i sposób istnienia muzyki. „Nareszcie ludzie zrozumieli, że istnieją trzy rzeczy, z których nie można tworzyć muzyki: melodia, rytm i harmonia” – stwierdził Boulez, będący zresztą przykładem wyjątkowego braku tolerancji dla jakichkolwiek innych punktów widzenia. Francuski kompozytor przedstawiał się jako tak zarliwy oponent tradycji, że w wywiadzie udzielonym w 1957 roku tygodnikowi „Der Spiegel”, mówiąc o anachroniczności gatunku opery, uznał, że „najelegantszym rozwiązaniem” problemu byłoby „wysadzenie w powietrze wszystkich gmachów operowych”. (Warto na marginesie dodać, że wypowiedź ta spowodowała, iż po kilkudziesięciu latach znana ze skrupulatności szwajcarska policja zaarrestowała bawiącego w Zurychu blisko 80-letniego kompozytora jako potencjalnego terrorystę.)

Stworzyła się specyficzna symetria. Na Wschodzie muzyka dysonująca i atonalna zwalczana była jako formalistyczna. Na Zachodzie muzyka konsonująca i tonalna – jako faszystowska.

Wszystko to obudowywano ideologią, w czym celowało przede wszystkim środowisko niemieckie. Nie sposób przecenić roli, jaką w kształtowaniu świadomości tego pokolenia odegrali liczni estetycy i muzykolodzy popierający awangardę. Sprawilo to, iż muzyka, dotychczas przeznaczona do słuchania, stawała się nutami do analizowania i przestano brać pod uwagę, jak utwór zabrzmiał.

Obiektem fascynacji stał się wykalkulowany zapis, relacje między dźwiękami, bazujące na abstrakcyjnych porządkach i dające się przedstawić nieomal w postaci równań matematycznych. Zjawisko to wystąpiło z takim nasileniem, że pod koniec lat 50. amerykański kompozytor i matematyk Milton Babbitt postulował, by przyznać muzyce status podobny jak nauce i umożliwić kompozytorom pracę nad kolejnymi utworami, tak jak fizykom nad teoriami. Skoro bowiem kontakt z muzyką współczesną wymaga przygotowania, którego nie ma przeciętny bywalec filharmonii albo opery –

przekonywał Babbitt – to nowych utworów nie powinno się oceniać kierując się powszechnym gustem; ponieważ – analogicznie – nikt nie potraktowałby poważnie opinii na temat wyników kongresu matematycznego, wygłoszonej przez osobę znającą zaledwie podstawy arytmetyki. Artykuł, zatytułowany przez autora *Kompozytor jako ekspert*, opublikowano pod zmienionym, chwytliwym tytułem *Kogo to obchodzi, czy słuchasz* i mimo woli stał się on manifestem „rozwołu” nowoczesnego kompozytora z publicznością.

Remedium na ten stan przyniósł radykalnie odmienny nurt, który można by opatrzyć tytułem: „Każdy może być kompozytorem”, co w efekcie otworzyło furtkę dla rzeszy dyletantów. Jego ojcem duchowym był John Cage – notabene też uczeń Schönberga. Zakwestionował europejski sposób pojmowania muzyki, a nawet sztuki w ogóle. Po formalizmie lat 50. w kolejnej dekadzie w wielu środowiskach zapanowało przekonanie, że ważne nie jest „dzieło”, lecz „akcja”, w której przypadek pełni rolę zasadniczą.

Z czasów, kiedy byłem młodym muzykiem, pamiętam koncerty krakowskiego zespołu MW2, czyli Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej. Jednym z naszych „przebojów” było dzieło, podczas wykonywania którego pianista poszczekiwał i obrzucał publiczność grochem. W Polsce, mającej swoją „godzinę zero” w sztuce w 1956 roku, przeżywaliśmy podobne fale fascynacji najpierw ścisłością, imponującą na papierze, potem swobodą i brakiem jakichkolwiek granic. Przez parę lat spora część publiczności też ulegała tej fascynacji, bo taka muzyka była – zwłaszcza dla nas, po tej stronie „żelaznej kurtyny” – powiewem wolności. Jak jednak ostrzegał Luigi Nono – jeden z koryfeuszy pierwszej ścisłej fali powojennej awangardy – otworzyło to furtkę wszelkim hochsztaplerom i dyletantom. Po latach sam byłem tego świadkiem, gdy takie właśnie pseudopartytury przynosili na egzaminy studenci kompozycji z klasy mojego kolegi w Kolonii. Raz jako cały utwór dyplomowy starczała mała kropeczka w kółku, kiedy indziej trzy takty przepisane z *Sonatiny* Clementiego. W wypadku takiej „twórczości” jakiegokolwiek umiejętności kompozytorskie były oczywiście zbędne, a nauka chociażby instrumentacji była przy takim podejściu nie tylko zbędna, ale wręcz uchodziła za szkodliwą.

W tym miejscu należałoby postawić pytanie: „I co dalej?”

W roku 1967 prawda o finansowaniu Kongresu Wolności Kultury przez CIA przedostała się do opinii publicznej. Spowodowało to kompromitującą sytuację, w której liczni artyści korzystający z finansów Kongresu, nieświadomi dotąd pochodzenia niemal nieograniczonych źródeł finansowania, znaleźli się w kłopotliwej sytuacji. Kongres stracił rację bytu i dwa lata później został rozwiązany.

Równoległe słabła żywotność awangardy, także tej muzycznej. Można by ją uznać za imponujące świadectwo twórczej potencji, gdyby nie pewna smutna konstatacja: od pojawienia się pierwszych utworów Stockhausena, Bouleza, Nono i paru innych koryfeusza tamtej awangardy minęło już blisko siedemdziesiąt lat – jakie znaczenie dla współczesnego życia muzycznego mają te partytury, z rzadka i co najwyżej na specjalnych koncertach wykonywane?

Istnieje jednak nadal spora grupa twórców jakby niedostrzegających zmian, które nastąpiły w muzyce w ostatnich czterdziestu latach. Zwalczają postmodernizm, *minimal music*, wszystkie inne nowe kierunki, odrzucają wszelką ciągłość kultury, nierzadko odbierając jakąkolwiek wartość Mozartowi, Beethovenowi, Chopinowi czy Debussy'emu, i widzą sens jedynie w obalaniu dotychczasowej rzeczywistości. Zrodziło się przy tym niezwykle ciekawe zjawisko, nieznanne w poprzednich epokach: otóż, muzyka tej grupy ludzi, mająca ideologicznie uzasadniony byt materialny, stopniowo przestała służyć słuchaczom i stała się formą gry między kompozytorami i teoretykami. Powstał zespół znakomicie zaspokajający wzajemne potrzeby, dla którego słuchacz ze swoją chęcią przeżywania muzyki, a tym bardziej poszukujący w muzyce piękna, stał się elementem zbędnym, a niekiedy wręcz przeszkadzającym. I świadomie prowokowanym.

W połowie lat 50., a więc w okresie wielkiego nasilenia owego politycznie umotywowanego wsparcia dla nowoczesnej muzyki, sytuację tę bardzo krytycznie opisał amerykański krytyk muzyczny Henry Pleasants w książce *The Agony of Modern Music* (New York 1955). Miał wyjątkowo dobre pole obserwacji, rezydował bowiem w Bonn jako agent CIA, a kontakty ze światem muzycznym były świetną przykrywką dla jego działalności szpiegowskiej. Pleasants ostrzegął, że finansowanie przez państwo swobody artystycznej przy równoczesnym lekceważeniu wszelkiego rezonansu ze strony publiczności doprowadzi do rozbratu ze społecznością, a w pewnym momencie – do wyschnięcia źródeł finansów. Artyści zostaną wolni i... niepotrzebni.

Książka wywołała w Europie burzę, ale, niestety, zawierała wątki prorocze. To, co wąskiej grupie wydawało się rewolucją, przyszłością, nową erą, stopniowo stawało się niszą, by nie rzec – gettem. Nadal wprawdzie odbywają się festiwale i kursy nowej muzyki, ale napotykają coraz większe trudności finansowe i funkcjonują poza tradycyjnym życiem koncertowym.

Użyłem w tytule ryzykownego może słowa „deformacja”, bo nikt oczywiście nie wie, jak rozwijałyby się muzyka, gdyby nie totalitaryzmy i „zimna wojna”. Można jednak podejrzewać, że naturalne skądinąd napięcie między wyobraźnią twórców a oczekiwaniami publiczności, znacznie bardziej zachowawczej z samej swojej natury, byłoby słabsze. Nie pojawi-



łaby się bowiem armia ideologów, którzy uzasadnialiby, dlaczego trzeba burzyć, prowokować, wykpiwać. Specyfiką muzyki jest to, że oddziałuje ona na emocje i trwa w czasie. Jeśli zatem jej miłośnicy poczują się zrażeni lub rozdrażnieni, uciekną z sali koncertowej szybciej niż miłośnicy sztuki z galerii, ogólnie bowiem wiadomo, że publiczność dawno już pogodziła się z nowoczesną rzeźbą i malarstwem, tymczasem nowoczesną muzykę nadal raczej omija. Przed paroma laty ukazała się nawet książka o strachu przed nową muzyką pod znamienym tytułem: *Dlaczego ludzie akceptują Marka Rothko, a nie chcą przyjąć Karlheinz Stockhausena?* (David Stubbs, *Fear of Music: Why People Get Rothko But Don't Get Stockhausen*, Winchester 2009).

Jeszcze niedawno „winę” za ten stan rzeczy zrzucano wyłącznie na kompozytorów. Dzisiaj, gdy znane są kulisy „zimnej wojny”, widać, że w tym niekorzystnym dla nas, muzyków, procesie swój udział mieli w dużej mierze politycy. Na usta cisną się więc słowa: chcieli dobrze, a wyszło – jak zawsze.