

DOI: 10.19195/2082-8322.15.4  
IZABELA ANDRZEJAK  
ORCID: 0000-0003-3881-9671  
UNIwersytet Muzyczny  
IM. FRYDERYKA CHOPINA W WARSZAWIE



## TANIEC LUDOWY JAKO NARZĘDZIE SOCJALISTYCZNEJ PROPAGANDY NA PRZYKŁADZIE FILMU *ZIMNA WOJNA* PAWŁA PAWLIKOWSKIEGO

### Folk dance as a tool of socialist propaganda based on Paweł Pawlikowski's *Cold War*

#### Summary

The article addressed the issue of using folk dance as a tool of propaganda by the communist party. It is not uncommon to associate the activity of folk groups with the period of socialist realism and the years that followed in. Folk song and dance ensembles have always been a colorful showcase of the country outside of its borders and have often added splendor to distinguished national events with their performances. Nevertheless, their artistic activity was not motivated solely by the beauty of Polish folklore, for folk ensembles formed after World War II were often created to aid the goals of the communist party. Reaching for folk repertoire and transferring regional songs and dances to the stage was seen as opposition to the elite culture. Cultural reform made performances accessible to the working class, and folk song and dance expressed admiration for the work of people in the countryside. In addition to traditional songs from various regions of Poland, the repertoire of these ensembles also included many songs in honor of Stalin and about the Polish-Soviet friendship. Paweł Pawlikowski's award-winning film, *Cold War*, which partially follows a song and dance ensemble (aptly named Mazurek), shows many of the dilemmas and controversies that the artists of this period had to face.

**Keywords:** dance, sing, folk ensemble, propaganda, socialism

## Czym jest ruch folklorystyczny?

Za złoty okres rozwoju kultury ludowej badacze przyjmują przełom pierwszej i drugiej połowy XIX wieku, czyli czas między uwłaszczeniem chłopów a wybuchem pierwszej wojny światowej. Doświadczenia historyczne, warunki życia oraz formy gospodarowania mają ogromny wpływ na kształt folkloru. Tańce, śpiewy, obrzędy, rzemiosło potrafią bardzo wiele powiedzieć o danym społeczeństwie.

Folklor współczesny należy rozumieć jako ciągle żywą, spontaniczną twórczość i aktywność wynikającą z potrzeby komunikacji. Folklor rekonstruowany, czyli sceniczny, widowiskowy polega na celowym podtrzymywaniu rzeczywistych gatunków i treści folkloru tradycyjnego, a także na rekonstrukcji wygasających (lub całkowicie zanikłych) form obrzędowych.

Koniec XIX wieku to czas, w którym pojawia się ruch folklorystyczny. Początek polskiej etnografii, w której nieocenioną rolę odegrał Oskar Kolberg, jest równoległy z momentem wtórnego odwzorowania tradycji dawnej wsi. Czas uwłaszczenia chłopów oraz ich stopniowa edukacja odcisnęły piętno na rodzimych tradycjach, w tym także na tańcu, który powoli trafiał na miejskie salony, a nawet na sceny teatrów.

Badaniami nad historią polskich tańców na początku XX wieku zajęła się powstająca wówczas muzykologia. Wciąż żywo praktykowane tańce ludowe i narodowe badacze docenili przede wszystkim za ich społeczne funkcje. Zaczęto zwracać szczególną uwagę na taneczną edukację, powstawały nawet pierwsze podręczniki opisujące tańce narodowe i regionalne.

Folklorizm z antropologicznego punktu widzenia jest bardzo pojemnym, fascynującym i różnorodnym pojęciem. Zawiera w sobie przestrzeń do twórczości *in crudo*, czyli muzyki i tańców tradycyjnych, ale także stylizowanych obrazków zespołów pieśni i tańca, które przedstawiają sceniczne interpretacje obrzędów ludowych. Ich wspólnym mianownikiem jest świadome nawiązanie do tradycji i krzewienie kultury ludowej.

Ruch folklorystyczny jest pochodną romantycznego zwrotu ku ludowości. Muzyka, obrzędy, tańce, rzemiosło budziły zainteresowanie artystów, mieszczan i wykształconych muzycznie ziemian. Inspiracje te owocowały twórczością na polu literackim, muzycznym i choreograficznym zarówno w ruchu amatorskim, jak i w zawodowych teatrach.

Tomasz Nowak podczas debaty pt. *Po co nam dziś w Polsce ruch folklorystyczny?*, organizowanej przez Stowarzyszenie Wytnij Hołubca w listopadzie 2019 roku, bardzo klarownie przedstawił fale popularności działalności folklorystycznej i koncentracji na pewnych zjawiskach z tym związanych. Pierwszym tematem, którego podjęli się muzykolodzy i etnografowie, był folklor muzyczny i chęć skatalogowania utworów ludowych dziewiętnastowiecznych kompozytorów. Innym przejawem zainteresowania był folklorizm teatralny, czyli przedstawienia, w których tworzywem była tematyka ludowa i często pojawiały się choreografie tańców ludowych. Tego typu spektakle były regularnie grane głównie na prowincjach i tam cieszyły się ogromną popularnością już w latach czterdziestych XIX wieku. Ważnym wątkiem w historii ruchu folklorystycznego są także Dożynki Prezydenckie, których początki sięgają 1927 roku. Stały się one wdzięcznym narzędziem politycznym, pełniącym funkcję swego rodzaju katalizatora. Chęć pokazania się na święcie dożynkowym rokrocznie determinowała przygotowania nad jak najlepszą prezentacją uczestników z różnych stron Polski. Podobny efekt wzmożonej uwagi na folklorze wywołały w latach trzydziestych XX wieku święta górali, charakteryzujące się – tak jak Dożynki Prezydenckie – współzawodnictwem. Zapoczątkowało się więc myślenie o tym, co w danym regionie jest warte pokazania liczniejszemu gronu odbiorców. Kolejnym zjawiskiem z lat trzydziestych była obowiązkowa w edukacji szkolnej nauka tańca i pieśni ludowych. Mimo że została później wycofana, to stworzone przez pedagogów programy nauczania tańców narodowych i regionalnych okaza-

ły się świetną podstawą ruchu amatorskiego. Szczególnie popularne we wschodniej części Europy sieci domów kultury stały się również w Polsce przyjaznym miejscem dla zespołów folklorystycznych. Działalność tego typu była wzorowana na radzieckich rozwiązaniach i ze względu właśnie na model polityczny obowiązujący aż do 1989 roku ośrodki kultury były głównymi centrami rozwoju zespołów pieśni i tańca<sup>1</sup>.

## Druga wojna światowa i okres socrealizmu

Druga wojna światowa przede wszystkim przerwała procesy społeczne, gospodarcze i co w tym wypadku najistotniejsze – kulturalne. Kultura zaczyna być cenzurowana, a powojenne reperkusje, całkowite uzależnienie Polski od Związku Radzieckiego i zmiana ustroju na socjalistyczny postawiły świat sztuki w zupełnie nowych okolicznościach.

Choć o przejęciu władzy przez komunistów przesądziła obecność Armii Czerwonej i postanowienia konferencji jałtańskiej, to związanie się części przedwojennych elit kulturalnych z nowym reżimem było pokłosiem zarówno ich frustracji zacołaniem społeczno-ekonomicznym Drugiej Rzeczypospolitej, jak i niechęci wobec występujących w życiu międzywojennej Polski prądów i tendencji politycznych<sup>2</sup>.

Rozwój kulturalny po drugiej wojnie światowej w krajach Europy Wschodniej i Środkowej był mocno nacechowany ideologią komunistyczną. Taniec polski wybrzmiewał wówczas w przestrzeni baletu klasycznego i tańca ludowego. Powstające w tym czasie zespoły folklorystyczne miały za zadanie pielęgnować zachowaną jeszcze tradycję, prezentując przed publicznością stroje, taniec i muzykę ludową, opiewając ówczesny ustrój polityczny.

Tomasz Nowak w artykule *Miejsce i rola muzyki tradycyjnej w kulturze PRL w świetle publikacji z lat 1947–1956* pisze:

Pierwsze lata powojenne w Polsce, pomimo zaszłych zmian geopolitycznych, cechował samorządny powrót do tradycji muzycznych zapamiętanych z okresu międzywojennego oraz częściowo kontynuowanych w okresie wojny. To samo dotyczy się również form życia muzycznego, animowanego w środowisku wsi i miasteczek poprzez szkoły i placówki kultury, przejawów folklorystyki w twórczości kompozytorskiej, jak również dokumentacji samych tradycji muzycznych<sup>3</sup>.

Zagadnienie powrotu do przedwojennej kultury muzycznej, w tym działalności na rzecz popularyzacji i ożywiania folkloru warto analizować z perspektywy polityki kulturalnej partii komunistycznej. PZPR istotnie wpłynęła na zmiany organizacyjne, personalne i programowe, proponując między innymi rozwiązania zgodne z praktykami radzieckimi, odsuwając od pracy osoby niepopierające aktualnej ideologii czy też centralizując lokalne inicjatywy<sup>4</sup>. Ważnym wydarzeniem w rozwoju polityki kulturalnej było wystąpienie Bolesława Bieruta w 1947 roku podczas otwarcia wrocławskiej radiostacji, w którego trakcie omówił cele rewolucji

---

<sup>1</sup> Zob. T. Nowak, *Po co nam dziś w Polsce ruch folklorystyczny?*, debata, 28.11.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=xhTy-L0h6co&t=2721s> (dostęp: 17.02.2021).

<sup>2</sup> A. Chojnowski, *Klimaty niepodległości. O kulturze polskiej w czasach Drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej międzywojnia*, red. W. Nowik, K. Szymańska-Stułka, Warszawa 2013, s. 21.

<sup>3</sup> T. Nowak, *Miejsce i rola muzyki tradycyjnej w kulturze PRL w świetle publikacji z lat 1947–1956*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 15, 2017, s. 100.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

kulturalnej. Głównym punktem nadchodzących przemian miało być podjęcie działań umożliwiających masom – robotnikom i chłopom – aktywne korzystanie z dóbr kultury. Założenia opierały się z jednej strony na zabezpieczeniu finansowym i instytucjonalnym, umożliwiającym rozwój kultury i zwiększającym jej dostępność, oraz na ukształtowaniu sztuki zgodnej z socjalistyczną ideologią, przez narzucenie artystom określonej tematyki dzieł, poruszającej problematykę epoki. Innymi słowy rewolucja kulturalna miała polegać na stworzeniu socjalistycznej kultury związanej z rodzimą twórczością ludową, wychowaniu socjalistycznego twórcy i wykształceniu takiego też odbiorcy. Jedyną słuszną i dozwoloną formą sztuki była twórcza metoda mieszcząca się w socrealistycznych granicach<sup>5</sup>.

Celem twórczości ściśle związanej z dziedzictwem ludowym, jak pisze Zofia Helman w artykule *Dylemat muzyki polskiej XX wieku*, było przede wszystkim uczynienie sztuki zrozumiałą dla sfer robotniczych i chłopskich<sup>6</sup>. Wynikało to z polityki przeciwstawiania się wszelkim przejawom elitaryzmu w sztuce, miast której dzieła artystyczne miały być użyteczne społecznie. Ta właśnie „użyteczność” stała się programowym hasłem socrealistycznej sztuki, w imię której polski folklor został wzbogacony o pieśni masowe czy propagandowe kantaty na cześć Józefa Stalina. Zofia Helman pisze:

Z perspektywy dnia dzisiejszego ujawnia się pozornie nowość programu w muzyce polskiej przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych oraz rozbieżność między sformułowanymi postulatami estetyki socrealistycznej a samookreśleniem się twórców. Po pierwsze, program stylu narodowego nie był niczym nowym i nawet hasło umasowienia muzyki i jej powszechnej zrozumiałości wraz ze zwalczaniem dążeń elitarnych znane było z lat trzydziestych. Wystarczyło zmienić szyld. Po drugie, realizm socjalistyczny proklamowano w momencie, gdy zainteresowanie folklorem jako źródłem inspiracji twórczej znacznie się zmniejszyło, a przedwojenne idee straciły na atrakcyjności<sup>7</sup>.

Przeciwko sztuce dostępnej i zrozumiałej tylko dla wyższych sfer społecznych wypowiedział się Bolesław Bierut podczas II Zjazdu PZPR:

Nieodłączną częścią i nieodzownym warunkiem naszego budownictwa jest budowa polskiej kultury socjalistycznej. Wysiłek nasz w tej dziedzinie koncentruje się na dwóch, równie istotnych i ważnych, nierozdzielnie z sobą związanych zagadnieniach:

Pierwsze – to upowszechnianie oświaty i kultury, udostępnianie dóbr kulturalnych milionom robotników i chłopów, którym burżuazja celowo zamykała dostęp do oświaty i kultury, do osiągnięć nauki, literatury i sztuki.

Drugie zadanie – to nasycenie naszej nauki, naszej kultury, naszej twórczości literackiej i artystycznej nową, socjalistyczną treścią, która umożliwi wychowanie nowego człowieka, człowieka socjalizmu<sup>8</sup>.

Zadaniem oświaty, kultury i sztuki jest wychowanie człowieka. Młodzież ukształtowana przez rewolucję kulturalną w duchu socjalizmu otrzymywała możliwość uczestniczenia w życiu kulturalnym reprezentującym komunistyczne idee. O słuszności tego zjawiska wypowiedział się Włodzimierz Sokorski: „właściwy kierunek ideowy i polityczny twórczości artystycznej i działalności kulturalnej, mocne powiązanie naszej sztuki z postępową tradycją narodową, z wielkimi osiągnięciami przodującej kultury radzieckiej [...]”<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> Zob. E. Rzana-Szczepaniak, *Rozwój kultury muzycznej w Polsce w świetle polityki kulturalnej PZPR*, Poznań 2013, s. 30–31.

<sup>6</sup> Zob. Z. Helman, *Dylemat muzyki polskiej w XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Kraków 1995, s. 186.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 185.

<sup>8</sup> B. Bierut, *Z przemówienia na II Zjeździe PZPR*, „Muzyka” 1954, nr 5–6, s. 3.

<sup>9</sup> W. Sokorski, *Trzy warunki ofensywy kulturalnej*, „Muzyka” 1954, nr 5–6, s. 4.

Aktywizacja kulturalna wsi w okresie socrealizmu odbywała się według ścisłych instrukcji wydawanych przez Zarząd Główny Związku Samopomocy Chłopskiej:

1. Rozśpiewanie wsi poprzez stosowanie jednogłosowego śpiewu masowego w świetlicach gromadzkich.
2. Rozśpiewanie i umuzykalnienie wsi przez organizowanie zespołów muzycznych przy świetlicach gromadzkich.
3. Oddziaływanie ideologiczno-wychowawcze przez wprowadzenie do repertuaru świetlicowego współczesnych, aktualnych utworów muzycznych, szczególnie pieśni masowych<sup>10</sup>.

Z zadań przedstawionych w instrukcji muzycznej jasno wynika propagandowy cel aktywizacji kulturalnej wsi. W obowiązkowym repertuarze wiejskich zespołów były pieśni o przyjaźni Polski ze Związkiem Radzieckim, utwory rewolucyjne i na cześć przywódcy ZSRR, piosenki mówiące o tradycji wojskowej i oczywiście te opiewające zmiany zachodzące w życiu społecznym i gospodarczym powojennej Polski. Do obowiązkowych należały także pieśni ludowe z danego regionu i z zaprzyjaźnionych państw socjalistycznych. Instrukcje zawierały też listę tańców, które należało ćwiczyć, oraz tych całkowicie zakazanych<sup>11</sup>.

## Instrumentalne traktowanie folkloru

Warto zastanowić się, co za czasów PRL było najistotniejszym czynnikiem powodującym tak ogromną falę popularności zespołów pieśni i tańca. Odpowiedź znajdzie się wówczas, gdy podejmie się próbę analizy polityki tamtego okresu. Czas PRL był łaskawy dla twórców, których istota dzieła była zgodna z założeniami partii. Epoka socrealizmu, jedynej właściwej i podstawowej metody twórczości artystycznej, miała ogromny wpływ na kształt wszystkich dziedzin artystycznych, zgodnie z teoriami Karla Marksa, walki klasowej czy tradycji ruchu robotniczego. Uległość twórców wobec narzuconej odgórnie formy sztuki zaangażowanej owocowała w dzieła poprawne politycznie.

Podczas Pierwszej Ogólnopolskiej Konferencji w Sprawie Badań nad Sztuką, która w 1950 roku odbyła się w Krakowie, powojenny dorobek w zakresie badań nad tą twórczą dyscypliną spotkał się z krytyką, wobec czego: „podjęte zostały planowe i systematyczne badania nad historią sztuki polskiej, z położeniem nacisku na pokazanie postępowych tradycji kultury narodowej”<sup>12</sup>.

Pojawiła się więc konwencja spajająca wszystkie pierwiastki ojczyzny, która swoją formę odnalazła w folklorze. Tak zrodziła się próba stworzenia folkloryzmu narodowego. Warto w tym miejscu przytoczyć słowa Mieczysława Drobnera, które ukazały się w 1954 roku na łamach czasopisma „Muzyka”: „Narodowa określoność w dziedzinie muzyki przejawia się ze specjalną bezpośredniością w tych formach muzycznych, które rodzą się w życiu mas ludowych, a więc przede wszystkim w pieśni ludowej i tańcu ludowym”<sup>13</sup>.

W latach socrealizmu 1948–1956 początkowo nawiązywano do działań tanecznych z okresu międzywojennego, dopisując do nich nowe treści. Ze względu na ideologiczną walkę z nierównością klasową zdecydowanie ograniczono zainteresowanie kulturą szlachecką

<sup>10</sup> AAN, ZSch ZG, sygn. 1573, Instrukcja muzyczna 1/50, k. 1.

<sup>11</sup> Zob. M. Machałek, *Muzyka w działalności świetlic wiejskich*, [w:] *W kręgu kultury PRL*, red. K. Bitner, D. Skotarczak, Poznań 2016, s. 311.

<sup>12</sup> E. Rzanna-Szczepaniak, *op. cit.*, s. 32.

<sup>13</sup> M. Drobner, *Elementy ludowe i cechy narodowe w muzyce*, „Muzyka” 1954, nr 5–6, s. 50.

na rzecz triumfującej wówczas kultury ludowej<sup>14</sup>. Zaczęły powstawać amatorskie i dwa zawodowe zespoły pieśni i tańca, których działalność przyczyniła się nie tylko do teatralizacji kultury ludowej, lecz także, a może nawet trzeba powiedzieć, że przede wszystkim – jej idealizacji. Należy podkreślić, że koncepcja folklorystyki narodowej była ideą narzuconą odgórnie przez komunistyczne władze. Charakterystyczne dla tego okresu było, jak pisze Józef Burszta: „Przewyciężenie istniejącej dawniej antynomii między kulturą narodową pojmowaną jako kultura elitarna a kulturą ludową (chłopską i robotniczą)”<sup>15</sup>.

Idealizacja kultury ludowej odbywała się przez między innymi pokazywanie jej na scenach w profesjonalnych opracowaniach muzycznych i choreograficznych. Zwrot ku regionalizmowi miał nie tylko cieszyć oczy widzów, lecz także podkreślić wyjątkową wartość prostego ludu. Obecność zespołów pieśni i tańca na państwowych wydarzeniach była obowiązkowa. Każda folklorystyczna oprawa artystyczna obchodów pierwszomajowych miała pokazać, że gospodarka naszego kraju spoczywa na barkach równych sobie robotników i rolników. Środowisko inteligenckie, reprezentujące poglądy dalekie od wychwalania komunistycznych idei, nie cieszyło się dobrą sławą w oczach partii.

Ideologiczna ofensywa na polską twórczość ludową okazała się ingerencją w sceniczne opracowania tradycyjnych regionalnych pieśni, tańców i zabaw. Repertuar zespołów ludowych, działających przede wszystkim na wsiach i w miasteczkach, po drugiej wojnie światowej podlegał znacznym przemianom w kierunku ideologii sowieckiej. Doświadczenia lokalne, główne źródło inspiracji twórców zespołów pieśni i tańca, stopniowo rozszerzały się do występów o charakterze artystycznym, w których muzyka, teksty pieśni i choreografie adaptowane były na wzór radziecki<sup>16</sup>.

Warto zauważyć, że prowadzona na bardzo dużą skalę akcja upowszechniania kultury wiejskiej otworzyła przed artystami ludowymi perspektywę aktywności estradowej, która do tej pory była im całkowicie niedostępna. Jak pisze Józef Chomiński: „W związku z tym zmieniła się pierwotna funkcja folkloru. Oderwał się on od obrzędów i własnego środowiska, stał się przedmiotem opisu śpiewaków i instrumentalistów wiejskich”<sup>17</sup>.

Socrealistyczny zwrot ku sztuce wiejskiej stał się okazją dla lokalnych artystów do rozszerzenia swojej działalności w zakresie powoływania do życia regionalnych zespołów pieśni i tańca.

Powstawanie licznych zespołów folklorystycznych po 1948 roku było możliwe dzięki wsparciu organizacyjnemu, a utrzymanie ich działalności za sprawą subwencji przeznaczonych przez Ministerstwo Kultury. Ich miejsce często znajdowało się w domach kultury, świetlicach przyzakładowych oraz przy uczelniach wyższych, zrzeszając dziesiątki roztańczonych i rozśpiewanych dzieci, młodzieży i studentów w środowisku zarówno wiejskim, jak i miejskim. Wiele z tych amatorskich zespołów artystycznych otrzymało imię nawiązujące do nazwy i patrona zakładu lub fabryki, przy której się znajdowały. Jak ogromną zasługą PZPR było zwiększenie liczby placówek kultury w Polsce, powiedział w swoim przemówieniu Bolesław Bierut:

W ostatnich latach poważnie rozszerzyliśmy masowy ruch kulturalno-oświatowy. Gdy w r. 1948 mieliśmy 4.150 świetlic fabrycznych, to w roku 1953 było ich już 10.720; w roku 1948 nie było w kraju ani jednego fabrycznego domu kultury, a w roku 1953 liczba ich wynosiła już 72. [...] Szybko

<sup>14</sup> Zob. T. Nowak, *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016, s. 331.

<sup>15</sup> J. Burszta, *Kultura chłopska – ludowa a kultura narodowa*, [w:] *Etnografia Polski, przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, Wrocław 1981, s. 412.

<sup>16</sup> Zob. T. Nowak, *Miejsce i rola...*, s. 101.

<sup>17</sup> J. Chomiński, *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968, s. 36.

rozwija się amatorski ruch artystyczny. [...] W roku 1953 zespoły robotnicze i wiejskie dały łącznie 152 tysiące przedstawień, które oglądało około 19 milionów widzów. Ten wielki, masowy ruch, potężna dźwignia socjalistycznej rewolucji kulturalnej w mieście i na wsi – wymaga stałej i wciąż wzrastającej opieki ze strony organizacji i instalacji partyjnych<sup>18</sup>.

Zapotrzebowanie na muzykę ludową było odczuwalne w różnych przestrzeniach. Istotną rolę w agitacji ludu odgrywały wiejskie świetlice. Były to miejsca odgórnie narzuconej formy spędzania przez mieszkańców wsi wolnego czasu, w których niestety często rozrywka ograniczała się do nieregularnych występów przyjezdnych artystów i słuchania audycji poświęconych proletariatu. Programy artystyczne trafiające na wiejskie sceny przepętnione były fragmentami na temat kolektywizacji wsi czy też walki klasowej, a muzyka, którą prezentowano, kształtowała socjalistyczny gust muzyczny niewyrobionej jeszcze wiejskiej widowni. Popularnością cieszyły się pieśni i piosenki, melodie radzieckie i ludowy repertuar w wykonaniu Mazowsza i Śląska<sup>19</sup>.

## Lata 1947–1991, okres zimnej wojny

Termin „zimna wojna”, jak podaje literatura, oznacza

wrocie i napięte stosunki między mocarstwami zachodnimi a Związkiem Radzieckim i innymi krajami socjalistycznymi. [...] „zimna wojna” jest już terminem historycznym, używanym do określenia stanu stosunków między Wschodem a Zachodem, tj. między systemem państw socjalistycznych a systemem rozwiniętych państw kapitalistycznych, przez kilkanaście lat po zakończeniu II wojny światowej<sup>20</sup>.

Zimna wojna trwała od roku 1947 – od rozpadu koalicji antyhitlerowskiej i ustanowienia w Europie Środkowej strefy wyłącznych wpływów ZSRR – do upadku systemów komunistycznych w Europie w 1989 roku i podpisaniu w dniu 25 grudnia 1991 roku przez ostatniego przywódcę Związku Radzieckiego Michaiła Gorbaczowa dekretu rozwiązującego ZSRR<sup>21</sup>.

Akcja nominowanego w trzech kategoriach do nagrody Akademii Filmowej filmu Pawła Pawlikowskiego obejmuje lata 1947–1964 i zaczyna się na zniszczonym wojną Mazowszu, gdzie dwoje etnografów – Wiktor i Irena (Tomasz Kot i Agata Kulesza) przeprowadzają badania terenowe, aby zdobyć materiał muzyczny potrzebny do utworzenia zespołu ludowego. Towarzyszy im Kaczmarek (Borys Szyc) – oportunistą, niemający nic wspólnego ze sztuką, za to wiernie wpatrzony w idee ówczesnego ustroju politycznego. Różnicę w poglądach tej trójki widać już w pierwszych scenach filmu, kiedy Wiktor i Irena niemal ze wzruszeniem właściwym wrażliwemu artyście przysłuchują się i nagrywają małą dziewczynkę śpiewającą *Dwa serduszka*, a w izbie obok Kaczmarek bez najmniejszego poruszenia spożywa zupę. Świetnie wykreowana rola Szycy jeszcze bardziej uwypukla ideologiczną przepaść między Kaczmakiem a Ireną i Wiktozem.

Inspiracją do filmowego Mazurka była historia powstania Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze”, który został powołany do życia w 1948 roku dekretem Ministra Kultury. Etnograficzna praca Ireny i Wiktora, przesłuchania wokalne i taneczne są

<sup>18</sup> B. Bierut, *op. cit.*, s. 3.

<sup>19</sup> Zob. M. Machałek, *op. cit.*, s. 310.

<sup>20</sup> R. Felek, *Historia zimnej wojny*, Warszawa 1971, s. 7–8.

<sup>21</sup> Zob. J.L. Gaddis, *Zimna wojna*, Kraków 2007, s. 298.

wzorowane na działaniach Miry i Tadeusza Sygietyńskich. Młodzież powstającego zespołu Mazurek rozpoczyna swoją przygodę z tańcem i śpiewem na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a premierowy koncert odbywa się w 1951 roku w Teatrze Polskim, otwierając młodym członkom zespołu świat, o którym w powojennej polskiej wsi trudno było nawet marzyć. Ogromną rolę w pokazaniu komunistycznej rzeczywistości odegrała scenografia. Zawieszona nad drzwiami wejściowymi Teatru Polskiego szarfa z napisem PARTIA NARÓD OJCZYŻNA i kolejna w sali widowiskowej z hasłem PARTIA–NARÓD pokazują, jak wielkim sukcesem było dla komunistów powołanie do życia zespołu ludowego. Dekoracja wyrażająca pełne poparcie dla socjalistycznego ustroju w trakcie występu Mazurka miała symbolizować wyniesienie kultury chłopskiej na piedestał.



Fot. 1. Kadr z filmu *Zimna wojna*, fot. Łukasz Bąk, dzięki uprzejmości Opus Film

Propaganda, do której wykorzystywany jest zespół Mazurek, odbija się także na myśleniu tańczącej i śpiewającej w nim młodzieży. Zula (Joanna Kulig), której Wiktor proponuje wspólną ucieczkę za żelazną kurtynę, rezygnuje z tego pomysłu. Po latach zapytana, dlaczego nie odważyła się na ten ruch, odpowiada Wiktorowi, że czuła, że jest gorsza od niego i nie pasuje do zachodniego świata. Postrzeganie swojej tożsamości przez Polaków w tamtych czasach było bardzo zachwiane. Mazurek dał młodzieży, która była bez szans (pochodziła z biednych wsi czy tak jak Zula – miała wyrok w zawieszeniu), nowe życie. Życie, które mogło być piękne pod warunkiem zaakceptowania socjalistycznych zasad. Przemówienie Kaczmarek, przed wejściem do pałacu – siedziby zespołu, do stojącej w błocie, zabiedzonej młodzieży jest nacechowane polityczną ideologią ku chwale socjalizmu. Już wtedy dzieci czekające na wejście do budynku, aby sprawdzić się w tańcu i śpiewie, są agitowane. Bycie w zespole pieśni i tańca to nie tylko przygoda na scenie, to także paszport, który w okresie realnego socjalizmu był nie do zdobycia. Paszport, dzięki któremu ta młodzież, jeszcze kilka



lat wcześniej wynędniała i niewykształcona, może podróżować po świecie. Taka oferta za cenę wierności komunistycznym ideom to niewielka zapłata, jaką mają ponieść tancerze Mazurka. Zula, aby utrzymać się w zespole i nie wrócić do odbywania kary, musi donosić Kaczmarkowi, co wie na temat Wiktora. Kłóci się to nie tylko z jej sumieniem, lecz przede wszystkim z miłością, którą darzy muzyka. Niemniej jednak zdobywa się na to, po to by zostać w Mazurku. To tylko jedna z przykładowych sytuacji, w jakich przyszło jej się odnaleźć. Warto tu przytoczyć wypowiedź Joanny Kulig z wywiadu nagranego podczas zdjęć do filmu:

Postać Zuli jest postacią skomplikowaną, ale też niesamowicie prawdziwą w tym całym swoim przebiegu. Pojawia się na castingu do zespołu Mazurek, ma za sobą dość bogatą, więzienną przeszłość, ale ma talent – rytm w sobie, muzykę, śpiewa. Cały ten zespół jest dla niej wszystkim, ta grupa ludzi, jakby chwyciła Pana Boga za nogi. To jest dla niej dom, którego nie ma [...] <sup>22</sup>.

Kolejnym przykładem indoktrynacji młodzieży Mazurka jest scena, w której członkowie zespołu składają przysięgę Związku Młodzieży Polskiej i odśpiewują na cześć tego wydarzenia *Międzynarodówkę* – hymn socjalistów. Jak dowodzi Joanna Król w artykule *Rola pieśni masowej w Związku Młodzieży Polskiej (1948–1957)*:

Muzykę w ZMP traktowano jako jedno z istotnych narzędzi procesu wychowawczego – czy raczej indoktrynacyjnego – i w pełni dostrzegano jej rolę w akcie urabiania nowego człowieka. [...] właściwa z punktu widzenia obowiązującej ideologii sztuka dopełniała proces indoktrynacji. Po drugie, zagospodarowanie czasu wolnego ściśle wyselekcjonowanymi treściami artystycznymi, w tym muzycznymi, miało być skutecznym panaceum przed zakusami wroga klasowego [...] <sup>23</sup>.

Realizacja polityki partii komunistycznej wobec młodzieży była w Polsce wzorowana na radzieckim Komsomole. Pokolenie ZMP kształtowało w duchu ideologii budowy nowego świata, kolektywizacji wsi czy współzawodnictwa pracy. Przyjęcie tych zasad jednocześnie wymagało od młodych ludzi między innymi porzucenia dotychczasowych tradycji i religii. Organizacja zespołu pieśni i tańca jest jednym z przykładów polityki zagospodarowywania im czasu w odpowiedni sposób, aby nie interesowali się oni kulturą Zachodu. Jaką funkcję pełni muzyka w służbie propagandy? Muzyka wywołuje emocje, tworzy określony nastrój. Skoro potrafi wywołać nastrój, może świetnie posłużyć do tego, by młodzież poczuła agresję, patos, chwałę czy uznanie, co jest podstawowe w procesie manipulacji ludźmi, zwłaszcza tych o świeżych, nieobciążonych jeszcze umysłach. Ogromna była wówczas rola upolitycznionej literatury i sztuki w procesie ideologicznego kształtowania powojennego pokolenia, potrafiących wzbudzić grupową i społeczną solidarność w imię filozofii i moralności socjalistycznej.

Szansa na nowe, artystyczne życie pociąga za sobą światopoglądowe konsekwencje. Być może młodzież wyrwana z szarej rzeczywistości jeszcze nie zdaje sobie z tego sprawy w przeciwieństwie do Wiktora i Ireny. Popremierowe zebranie z członkiem partii stawia twórców Mazurka w bardzo trudnej sytuacji. W dosadnych słowach zostaje przedstawione żądanie, żeby w repertuarze znalazły się numery na cześć Stalina i pochwalające ustrój socjalistyczny. Lud ma być ikoną dla władzy – jeśli nią będzie, to znajdą się odpowiednie środki na nagrodzenie zespołu i jego pracowników. Tu po raz kolejny widać zróżnicowane intencje kierownictwa Mazurka. Irena zabiera głos, zgłaszając wątpliwość co do tego, czy aby na pewno wiejski lud śpiewa w domach o Stalinie i rewolucji, podważając tym samym pomysł zmiany repertuaru. W opozycji staje Kaczmarek, który uznaje propozycję dołączenia komunistycznych utworów za świetny pomysł:

<sup>22</sup> J. Kulig, *Zimna wojna. Na planie filmu. On the set of Cold War (English subtitles)*, Łódź 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=xgmJf7iDoCI> (dostęp: 18.04.2021).

<sup>23</sup> J. Król, *Rola pieśni masowej w Związku Młodzieży Polskiej (1948–1957)*, [w:] *W kręgu kultury PRL*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Poznań 2016, s. 300, 310.

Upewniam was, że nasz naród wcale nie jest taki ciemny. Włączając w to wieś. A wręcz przeciwnie... I będzie śpiewać o tych najważniejszych sprawach zgodnie ze swoją ukrytą potrzebą, jeśli mu się na to da przyzwolenie i jeśli się go wesprze. Tu właśnie postrzegam rolę naszego Mazurka<sup>24</sup>.

Z jego wypowiedzi jasno wynika, że zespół pieśni i tańca ma być artystyczną wizytówką władzy. Prawdziwi artyści – Irena i Wiktor zupełnie się z tym nie zgadzają, ale wiadomo, że w tej sytuacji są przegrani. Wiktor i Irena, zachwyceni tradycyjnymi instrumentami, muzyką i tańcem, czerpali inspirację do tworzenia utworów i choreografii dla młodzieży Mazurka, wierząc, że warto pokazać na scenie piękno polskiego folkloru. Przeniesienie regionalnych przyśpiewek i tańców na scenę miały w ich pojęciu przywrócić wiarę w odbudowę kraju i tożsamości Polaków. Artystyczne wizje spotkały się jednak ze smutną rzeczywistością, w której Mazurek staje się tylko pionkiem w rękach komunistycznych władz. Warto pamiętać, że w latach powojennych działalność filmowych bohaterów, a w rzeczywistości artystów takich jak Mira i Tadeusz Sygietyński – założycieli Mazowsza czy Stanisław Hadyna, twórca Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk”, była nowatorska, więc bezwzględne podporządkowanie aparatowi partyjno-państwowemu było dla nich trudne do zaakceptowania.

Przykładem ukazującym, w jaki sposób usprawiedliwiano poszerzanie repertuaru o ideologiczne treści, jest fragment artykułu Józefa Chomińskiego:

Styl narodowy bowiem jest kategorią historyczną i dlatego staje się każdorazowo wyrazem tych przemian dziejowych, które zachodzą w danym okresie. Świadczy o tym właśnie nasycenie dzieł nowymi treściami, w ślad za czym następuje zmiana środków wyrazu. [...] Dlatego kompozytorzy nasi podejmując formę kantaty dokonują podwójnej pracy. Z jednej strony nadrabiają zaniedbania przeszłości, z drugiej zaś tworzą dzieła nowe, niezwykle potrzebne i aktualne<sup>25</sup>.

Scena, w której twórcy Mazurka zostają zmuszeni do tak drastycznej zmiany repertuaru, pokazuje, jak ogromnym ewaluacjom podlegał program zespołów pieśni i tańca. Mimo że w polskiej kulturze muzycznej przez wieki nie uprawiano pieśni masowej, zakradała się ona w czasie zimnej wojny do programu niejednego zespołu folklorystycznego. Wplatanie propagandowych treści w występy zespołów, mających za zadanie krzewienie polskiej kultury, było częstą praktyką, wzorowaną na radzieckich doświadczeniach<sup>26</sup>.

Bardzo mocną sceną w filmie jest wykonanie przez zespół *Kantaty o Stalinie*, która nagradzana jest owacjami na stojąco. Na twarzy dyrygującego Wiktora widać rozgoryczenie, natomiast Irena nie wytrzymuje tej agitacji i odchodzi z Mazurka. Ten filmowy przykład pokazuje, że pojawiające się w PRL na zamówienie władzy dzieła artystyczne służyły celom propagandowym, nie oddając niestety prawdy historycznej.

Józef Chomiński w artykule *Problem kantaty w polskiej muzyce współczesnej* opublikowanym w czasopiśmie „Muzyka” w 1954 roku opisuje zmiany zachodzące w kulturze muzycznej równoległe do zmian politycznych w kraju:

W okresie wielkich przemian ideologicznych muzyka wokalna zyskuje większe znaczenie od muzyki instrumentalnej. Dzieje się tak dlatego, że utwór wokalny może ujawnić za pośrednictwem tekstu słownego w sposób dokładny swoją treść, treść zaś najwyraźniej wskazuje na postawę ideologiczną kompozytora. Wyraża się ona podejmowaniem aktualnej tematyki, która staje się ważnym czynnikiem w kształtowaniu świadomości społecznej i która sprawia, że sztuka spełnia swoją rolę wychowawczą<sup>27</sup>.

<sup>24</sup> *Zimna wojna (Cold war, 2018)*, wypowiedź Lecha Kaczmarska.

<sup>25</sup> J. Chomiński, *Problem kantaty w polskiej muzyce współczesnej*, „Muzyka” 1954, nr 5–6, s. 8.

<sup>26</sup> Zob. T. Nowak, *Miejsce i rola...*, s. 101.

<sup>27</sup> J. Chomiński, *Problem kantaty...*, s. 7.



Fot. 2. Kadr z filmu *Zimna wojna*, fot. Łukasz Bąk, dzięki uprzejmości Opus Film

Dostosowanie się do przykazu poprowadziło zespół do sukcesu. Mazurek wyjeżdża na *tournee* po krajach bloku wschodniego. W 1952 roku daje koncert w Berlinie Wschodnim. Rozentuzjasmowana młodzież tańczy przepiękną choreografię w strojach z okolic Mazowsza do muzyki granej przez orkiestrę symfoniczną pod batutą Wiktora. Ten widowiskowy obrazek dzieje się na tle ogromnych podobizn Włodzimierza Lenina i Józefa Stalina. Sukces odniesiony w NRD to jedna z kilku pokazanych w filmie podróży Mazurka. Zespół koncertował też między innymi w Jugosławii i w Paryżu. Decyzja o nacechowaniu repertuaru ideologią socjalistyczną to jednoznaczne uzależnienie działalności zespołu od władz komunistycznych.

Z zespołu odchodzi także Wiktor, który wykorzystuje wyjazd Mazurka za granicę do przekroczenia żelaznej kurtyny i ucieczki z Polski. W Paryżu Wiktor nadal może zajmować się muzyką, ale ma zupełnie inną perspektywę na swoją twórczość – gra w klubie jazzowym i komponuje muzykę do filmów. Życie wśród bohemy artystycznej Paryża nie tylko poszerza horyzonty, ale przede wszystkim znacząco różni się od polskiego podporządkowania sztuki i kultury pod socjalistyczną ideologię. Dzięki zawartym we Francji znajomościom otwierają się dla niego i Zuli drzwi do nagrania płyty z piosenkami francuskimi, wśród których między innymi pojawia się paryska, jazzowa wersja *Dwóch serduszek*.

*Leitmotiv* zespołu pieśni i tańca w filmie *Zimna wojna* pokazał piękno sztuki, jaką prezentowali i prezentują do dziś artyści zespołów folklorystycznych, zarówno tych zawodowych, jak i amatorskich. Ciemniejszą stroną złotego okresu Mazurka była brutalna rzeczywistość socrealizmu, w której artyści musieli zrealizować odgórnie narzucony przez PZPR plan stworzenia narodowego folklorystyki, wraz z dopisanymi propagandowymi treściami. Życie na

scenie to piękny zawód, o którym marzy wielu, ale niestety jest on zarezerwowany dla wybranych. W PRL możliwość występowania w szeregach zespołów pieśni i tańca niosła nie tylko realizację marzeń związanych z zawodem artysty tancerza czy śpiewaka, lecz także, co należy szczególnie podkreślić, otrzymanie paszportu i zagraniczne wyjazdy. *Zimna wojna* Pawła Pawlikowskiego ukazuje obie strony – życia na scenie w świetle reflektorów, koncertowania w różnych krajach Europy, prestiżu związanego z wykonywaniem polskich tańców i pieśni oraz bezwzględnego dostosowania się do wymogów stawianych przez komunistyczny rząd, dla którego zespół ludowy był niczym innym jak narzędziem propagandy. Taniec, śpiew i kultura ludowa, której bogactwo jest nieocenione, zostały przepisane na nowo, zyskując treści i formy zbliżone do kultury radzieckiej. Stały się instrumentem propagowania komunistycznych idei.

Wielokrotnie nagrodzony na prestiżowych festiwalach na całym świecie film Pawła Pawlikowskiego spotkał się pozytywnymi opiniami w środowisku krytyków, których przykładem mogą być fragmenty recenzji ukazujące się w sieci.

„Pawlikowski jest wręcz – mówiąc Wajdą – »chory na Polskę«, to ona pozostaje najważniejszym kontekstem jego dzieł i ich cichym bohaterem, oczywiście przy zachowaniu uniwersalnego wymiaru historii. Potwierdzenie tego stanowi »Zimna wojna«<sup>28</sup>.

„»Zimna wojna« rozbrzmiewa bowiem fantastycznymi melodiami, w których ludowe motywy spotykają się z jazzowymi aranżacjami Marcina Maseckiego. Pawlikowski czyni z muzyki temat i narzędzie opowiadania. »Dwa serduszka«, ludowa piosenka śpiewana w filmie przez Joannę Kulig, w pewnym momencie staje się symbolem zniewolenia [...]»<sup>29</sup>.

Paweł Pawlikowski, w wywiadzie podczas zdjęć do filmu, tak opowiada o idei zespołu ludowego w *Zimnej wojnie*:

Cały ten film jest o muzyce w dużej mierze. Zaczyna się od folkloru, takiego prawdziwego, autentycznego, potem tej przeróbce, takiej lekko „cepeliowej”, ale pięknej, w wydaniu takich zespołów jak Mazowsze, Śląsk, czy naszego fikcyjnego zespołu Mazurek. I potem ta muzyka, te same motywy, piosenki się przeinaczają na jazzowe chansony w Paryżu. Potem na pop lat 60. Mnie interesowały przemiany głównych bohaterów, ale też przemiany muzyki, którą bierzemy, tych dwóch, trzech motywów, które cały czas się przez ten film przewijały<sup>30</sup>.

## Podsumowanie

Dylematy, przed którymi stali artyści w dobie socrealizmu, były ich „być albo nie być”. Artysta na wygnaniu może i mógł tworzyć za granicą, ale musiał pożegnać się z marzeniami o spokojnym powrocie do swojej ojczyzny. Konsekwencje, jakie niosła twórcza niesubordynacja, rosły do skali decyzji o całym życiu. Niechęć do komunizmu bijąca od Ireny czy Wiktora stwarzała z nich wrogów politycznych, a to pozbawiało ich możliwości pracy w zawodzie czy pobytu w kraju w ogóle.

Film *Zimna wojna* ukazuje rzeczywistość PRL, w której zwrot ku proletariatu determinuje tematykę twórczości ówczesnych artystów. Jeżeli chcieli zaistnieć i pracować w swoim

<sup>28</sup> D. Jankowski, „Zimna wojna”. *Polski taniec nostalgii*, <https://wiesz.pl/2018/05/26/zimna-wojna-pol-ski-taniec-nostalgii/> (dostęp: 14.04.2021).

<sup>29</sup> B. Staszczyszyn, „Zimna wojna” reż. Paweł Pawlikowski, <https://culture.pl/pl/dzielo/zimna-wojna-rez-pawel-pawlikowski> (dostęp: 14.04.2021).

<sup>30</sup> P. Pawlikowski, *Zimna wojna. Na planie filmu. On the set of Cold War (English subtitles)*, Łódź 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=xgmJf7iDoCl> (dostęp: 18.04.2021).

zawodzie, musieli absolutnie dostosować się do wymogów partii. Przykład zespołu Mazurek, którego misją było krzewienie kultury ludowej, ale pod klarownymi ustalonymi warunkami, pokazuje, że artyści socrealizmu nie mieli prawa do twórczej wolności. W Mazurku taniec i śpiew zostały wykorzystane jako narzędzie socjalistycznej propagandy, której celem było wyidealizowanie chłopów i robotników. Inteligencja narodu polskiego musiała dostosować się do ludu, ponieważ nie było miejsca dla kreatywnych indywidualistów.

Zespoły pieśni i tańca przez lata były wizytówką Polski za granicą, reprezentując rodzimą kulturę na festiwalach na całym świecie. Niejednokrotnie zagraniczne koncerty były dla Polonii jedyną okazją do spotkania się z tańcami i przyśpiewkami z różnych regionów Polski. Zespoły te reprezentowały bardzo wysoki kunszt artystyczny, przejawiający się nie tylko w choreografiach i kompozycjach muzycznych, poprawiła się także technika wykonawcza tancerzy i śpiewaków. Nie bez przyczyny o takich zespołach mówi się, że są ambasadorami kultury polskiej. Wraz ze zmianą ustroju na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych nastąpił kryzys ruchu folklorystycznego. Z jednej strony wynikało to z pejoratywnego skojarzenia ścisłego związku zespołów ludowych z PRL, z drugiej – upadły duże przedsiębiorstwa, do tej pory sponsorujące ich działalność.

Ogromna praca, jaką wykonali powojenni kompozytorzy, choreografowie i pedagodzy zespołów pieśni i tańca, jest oczywiście nie do przecenienia. Kunszt artystyczny etud ze wszystkich regionów Polski w zespołach zawodowych i amatorskich to dzieła sztuki, którymi możemy się chwalić na scenach całego świata. Związanie działalności zespołów ludowych z polityką było niestety jedynym rozwiązaniem, prowadzącym do tego, że lata PRL stały się dla takich jak filmowy Mazurek złotym okresem. Choć z dzisiejszej perspektywy żaden zespół pieśni i tańca nie chciałby budzić konotacji z minionym ustrojem politycznym, to jednak ten nierozzerwalny przymus służeniu władzy pozostanie w skojarzeniach ze świętymi ludowej muzyki i tańca na zawsze.

## Bibliografia

- AAN ZSchZG – Archiwum Akt Narodowych, Związek Samopomocy Chłopskiej Zarząd Główny, sygn. 1573, Instrukcja muzyczna 1/50, k. 1.
- Bierut B., *Z przemówienia na II Zjeździe PZPR*, „Muzyka” 1954, nr 5–6.
- Burszta J., *Kultura chłopska – ludowa a kultura narodowa*, [w:] *Etnografia Polski, przemiany kultury ludowej*, t. 2, red. M. Biernacka, Wrocław 1981.
- Chojnowski A., *Klimaty niepodległości. O kulturze polskiej w czasach Drugiej Rzeczypospolitej*, [w:] *Topos narodowy w muzyce polskiej międzywojnia*, red. W. Nowik, K. Szymańska-Stulka, Warszawa 2013.
- Chomiński J., *Muzyka Polski Ludowej*, Warszawa 1968.
- Chomiński J., *Problem kantaty w polskiej muzyce współczesnej*, „Muzyka” 1954, nr 5–6.
- Drobner M., *Elementy ludowe i cechy narodowe w muzyce*, „Muzyka” 1954, nr 5–6.
- Felek R., *Historia zimnej wojny*, Warszawa 1971.
- Gaddis J.L., *Zimna wojna*, Kraków 2007.
- Helman Z., *Dylemat muzyki polskiej w XX wieku – styl narodowy czy wartości uniwersalne*, [w:] *Dziedzictwo europejskie a polska kultura muzyczna w dobie przemian*, red. A. Czekanowska, Kraków 1995, s. 175–200.
- Jankowski D., *„Zimna wojna”. Polski taniec nostalgii*, <https://wiesz.pl/2018/05/26/zimna-wojna-polski-taniec-nostalgii/> (dostęp: 14.04.2021).
- Król J., *Rola pieśni masowej w Związku Młodzieży Polskiej (1948–1957)*, [w:] *W kręgu kultury PRL*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Poznań 2016.
- Kulig J., *Zimna wojna. Na planie filmu. On the set of Cold War (English subtitles)*, Łódź 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=xgmJf7iDoCl> (dostęp: 18.04.2021).

- Machalek M., *Muzyka w działalności świetlic wiejskich*, [w:] *W kręgu kultury PRL*, red. K. Bittner, D. Skotarczak, Poznań 2016.
- Nowak T., *Miejsce i rola muzyki tradycyjnej w kulturze PRL w świetle publikacji z lat 1947 – 1956*, „Polski Rocznik Muzykologiczny” 15, 2017, s. 99–112.
- Nowak T., *Po co nam dziś w Polsce ruch folklorystyczny?*, debata, 28.11.2019, <https://www.youtube.com/watch?v=xhTy-L0h6co&t=2721s> (dostęp: 17.02.2021).
- Nowak T., *Taniec narodowy w polskim kanonie kultury. Źródła, geneza, przemiany*, Warszawa 2016.
- Pawlikowski P., *Zimna wojna. Na planie filmu. On the set of Cold War (English subtitles)*, Łódź 2017, <https://www.youtube.com/watch?v=xgmJf7iDoCl> (dostęp: 18.04.2021).
- Rzanna-Szczepaniak E., *Rozwój kultury muzycznej w Polsce w świetle polityki kulturalnej PZPR*, Poznań 2013.
- Sokorski W., *Trzy warunki ofensywy kulturalnej*, „Muzyka” 1954, nr 5–6.
- Staszczyszyn B., *„Zimna wojna” reż. Paweł Pawlikowski*, <https://culture.pl/pl/dzielo/zimna-wojna-rez-pawel-pawlikowski> (dostęp: 14.04.2021).

## Filmografia

### *Zimna wojna (Cold War)*

Polska-Francja-Wielka Brytania 2018

Reżyseria: Paweł Pawlikowski

Scenariusz: Paweł Pawlikowski, Piotr Borkowski, Janusz Głowacki

Zdjęcia: Łukasz Żal

Muzyka: aranżacje – Marcin Masecki, Państwowy Zespół Ludowy Pieśni i Tańca „Mazowsze” im. T. Sygietyńskiego, część utworów pochodzi od wiejskich muzykantów

Scenografia: Katarzyna Sobańska, Marcel Stawiński

Wykonawcy: Joanna Kulig (Zula), Tomasz Kot (Wiktor), Agata Kulesza (Irena), Borys Szyc (Lech), Adam Woronowicz (konsul), Adam Ferency (minister), Jeanne Balibar (Juliette), Cédric Kahn (Michel), Adam Szyszowski (strażnik), Giorgio Rayzacher (pisarz)