

Sławomir Łotysz

<https://orcid.org/0000-0003-4426-6401>

Instytut Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk

Muzyka epoki hałasu. Recepcja *Odlewni stali* Aleksandra Mosołowa w międzywojennej Polsce*

Zarys treści: W 1931 r. miała w Polsce miejsce premiera utworu *Odlewnia stali* sowieckiego kompozytora Aleksandra Mosołowa. Kompozycja należała do popularnego wówczas nurtu „muzyka maszyn”. Wykonania tego utworu budziły duże emocje wśród polskiej publiczności nie tylko z uwagi na styl artystyczny, ale również na przekaz ideowy oraz poglądy polityczne kompozytora. Kwestia muzyki inspirowanej odgłosami przemysłu przeniknęła również do dyskusji wokół problemu hałasu w środowisku człowieka.

Outline of content: *The Iron Foundry*, a suite by Soviet composer Alexander Mosolov, was premiered in Poland in 1931. The composition belonged to the “Machine Music” popular at that time. Performances of the work elicited strong reactions from the Polish public, not only because of its artistic style but also because of the composer’s ideological background. The issue of music inspired by industrial sounds had also entered the debate about the problem of noise in the human environment.

Słowa kluczowe: hałas, sztuka, muzyka, Związek Sowiecki, Polska

Keywords: noise, art, music, Soviet Union, Poland

Wstęp

Przełom lat dwudziestych i trzydziestych XX w. to okres rosnącej świadomości zagrożeń, jakie niesie ze sobą hałas. Emblematycznym wręcz przykładem zanieczyszczenia środowiska akustycznego człowieka w tamtym czasie był zgiełk uliczny,

* Pragnę podziękować dwóm anonimowym recenzentom, których uwagi pomogły mi uniknąć poważniejszych błędów. Dziękuję również Michałowi Piekarskiemu za uwagi do wczesnej wersji artykułu. Praca powstała w ramach grantu badawczego Narodowego Centrum Nauki nr 2019/35/B/HS2/02287.

na który, oprócz warkotu silników samochodowych i klaksonów, składały się odgłosy dobiegające z fabryk i placów budów, a także zbyt głośno słuchane audycje radiowe oraz nawoływania ulicznych sprzedawców¹. Nie bez powodu okres ten przyjęło się niekiedy nazywać „epoką hałasu”². Problem ten był szczególnie dotkliwy w wielkich miastach. W Nowym Jorku, Londynie i Paryżu, a później również w Warszawie i innych polskich miastach, zaczęły powstawać różnego rodzaju komisje i stowarzyszenia, stawiające sobie za cel opanowanie tej plagi. Wprowadzano przepisy ograniczające użycie sygnałów dźwiękowych w ruchu ulicznym, ustalano normy głośności w pomieszczeniach fabrycznych i określano godziny, w których dozwolone było głośne słuchanie radia³.

W dyskusji, na ten temat toczącej się wówczas na łamach polskiej prasy, nie brakowało jednak opinii, że wielkomiejski zgiełk był jednym z atrybutów postępu cywilizacyjnego, a wręcz jednym z jego symboli⁴. Pogląd taki reprezentował m.in. Edward Steinberger, prawnik ze Lwowa, a zarazem pianista i krytyk muzyczny, okazjonalnie publikujący na łamach tamtejszej „Chwili”. Choć podejmowane wówczas w Polsce próby ograniczenia hałasu nazywał chwalebny, to ich inicjatorów starał się przekonać, że hałas stał się nieodłącznym elementem życia, „niejako jego wklęsłym zwierciadłem akustycznym”⁵. Steinberger dowodził również, że dla kompozytorów hałas stawał się często inspiracją i impulsem do tworzenia dzieł muzycznych. Jako przykład wskazał poemat symfoniczny *Pacific 231* szwajcarskiego kompozytora Arthura Honeggera, należącego do tzw. Grupy Sześciu, skupiającej twórców awangardowych. Inspiracją dla tego utworu były odgłosy pracy lokomotywy parowej o układzie osi 2-3-1, co znalazło odzwierciedlenie w tytule. W tym samym kontekście Steinberger przywołał kompozycję Rosjanina Aleksandra Wasiljewicza Mosołowa (ros. Александр Васильевич Мосолов), znaną na Zachodzie jako *Odlewnia stali* (*Iron Foundry, Les Fonderies d'acier* czy *Die Eisengießerei*), a będącą krótkim, trzyminutowym fragmentem suitę zatytułowanej *Fabryka. Muzyka maszyn* (ros. *Завод. Музыка машин*).

Percepcji utworu Mosołowa w Polsce piśmiennictwo nie poświęciło jak dotąd wiele uwagi. O reakcji na formalno-estetyczne aspekty tego utworu wspominał Rafał Ciesielski w swojej syntezie krytyki muzycznej w II Rzeczypospolitej⁶. W niniejszym

¹ Więcej na temat medycznych aspektów rosnącego zagrożenia hałasem i pierwszych prób walki z nim zob. m.in.: M. Zdrodowska, *Miejskie epidemie głuchoty – brzmienie nowoczesności*, „Teksty Drugie” (2020), nr 1, s. 376–396.

² J.G. Mansell, *The Age of Noise in Britain. Hearing Modernity*, Urbana 2016, s. 1.

³ O pierwszych polskich próbach opanowania tego niekorzystnego zjawiska piszę w artykule *Walka z hałasem ulicznym w międzywojennej Warszawie. Moda czy konieczność?*, „Teksty Drugie” (2020), nr 2, s. 324–344.

⁴ *Uszanujmy spokój sąsiadów*, „Republika” (14 II 1932), s. 8.

⁵ E. Steinberger, *Polifonia życia codziennego a muzyka hałasu*, „Chwila” (24 II 1935), s. 9.

⁶ R. Ciesielski, *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005, s. 392, 540.

artykule, rekonstruując przebieg debaty nad wartością artystyczną *Odlewni* oraz jej przekazem ideowym, oddają głos nie tylko krytykom muzycznym, ale też publiczności, która w sposób niekiedy dość żywiołowy wyrażała swoją dezaprobatę lub przeciwnie – podziw dla twórczości sowieckiego kompozytora. Analizę tę osadzam na tle toczącej się wówczas debaty wokół środowiska dźwiękowego człowieka, a także w szerszym kontekście sytuacji politycznej i społecznej w Europie. W pracy wykorzystuję przede wszystkim polskie i sowieckie doniesienia prasowe z lat dwudziestych i trzydziestych XX w.

Muzyka w „epoce hałasu”

Na początku lat trzydziestych *Odlewnia stali* Mosołowa odnosiła spektakularne sukcesy na całym świecie⁷. Wykonania tego utworu budziły duże emocje również w Polsce, prowokując dyskusję o granicach sztuki oraz o jej roli społecznej. *Odlewnia* wywoływała poruszenie także z racji swojego kompozytora. Mosołow urodził się w 1900 r. w Kijowie w rodzinie prawnika i śpiewaczki. Pierwsze lekcje fortepianu otrzymał od matki i aż do wybuchu rewolucji październikowej pozostawał pod wpływem elit kijowskiego świata artystycznego, które spotykały się w domu jego rodziców. W wieku 16 lat, zafascynowany ideologią bolszewicką, wstąpił do Armii Czerwonej, a po zwolnieniu w 1921 r. podjął studia muzyczne w konserwatorium moskiewskim jako uczeń Reinholda Gliera i Nikołaja Miaskowskiego⁸.

W końcu lat dwudziestych uważano Mosołowa za jednego z najbardziej obiecujących sowieckich kompozytorów młodego pokolenia. W 1927 r. reprezentował swój kraj na festiwalu Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (ang. International Society for Contemporary Music – ISCM) we Frankfurcie nad Menem, gdzie wykonano jego kwartet smyczkowy skomponowany rok wcześniej⁹. Sowiecki krytyk Anton Ugłow określił wówczas Mosołowa mianem jednego z nielicznych współczesnych kompozytorów, o których nie dało się mówić „w spokojny sposób”¹⁰. Powody tego niepokoju Ugłow tłumaczył tym, że o ile konserwatywną i akademicką część publiczności Mosołow doprowadzał „do zmieszania, a nawet do gniewu”, o tyle zwolennicy postępu widzieli w nim wybitny i co najważniejsze – „oryginalny talent”. Pisząc w 1928 r. na łamach „Izwestii”, Ugłow dostrzegał w „śmiałych dźwiękowych konstrukcjach” Mosołowa to samo „artystyczno-rewolucyjne podejście do sztuki”, które ćwierć wieku wcześniej reprezentował Sergiej

⁷ B. Schwarz, *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged Edition, 1917–1981*, Bloomington 1983, s. 53.

⁸ L. Sitsky, *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, London 1994, s. 60. Rozdział 5 tej pracy, zatytułowany „Aleksandr V. Mosolov: The Man of Steel”, stanowi jak dotąd najbardziej wyczerpującą analizę twórczości tego kompozytora.

⁹ B. Schwarz, *op. cit.*, s. 86.

¹⁰ A. Углов, *Первый концерт Софила*, „Известия” (17 X 1928), c. 5.

Prokofiew. Krytyk nie stronił od nazywania Mosołowa „muzycznym konstruktywistą” i „wielkim mistrzem”¹¹.

Odlewnia stali, czyli właściwie *Fabryka. Muzyka maszyn*, pochodzi z nigdy nieukończonego baletu *Stal*, który Mosołow komponował na zamówienie moskiewskiego Teatru Wielkiego. To jedyny zachowany element tego baletu; pozostałe (*W więzieniu*, *Na balu*, *Na placu*) zaginęły lub nigdy nie powstały¹². Światowa premiera *Odlewni* miała miejsce 4 grudnia 1927 r. w Moskwie podczas koncertu zorganizowanego przez Stowarzyszenie Muzyki Współczesnej (ros. Ассоциация Современной Музыки) dla uczczenia 10. rocznicy rewolucji październikowej. Na Zachodzie zagrano ją po raz pierwszy 6 września 1930 r. podczas kolejnej edycji festiwalu ISCM, tym razem w belgijskim Liège.

Polska premiera tego utworu miała miejsce 20 listopada 1931 r. podczas koncertu symfonicznego w warszawskiej filharmonii, transmitowanego przez rozgłośnię łódzką Polskiego Radia. Prasa zapowiadała *Odlewnię* jako „sensacyjną kompozycję”, o której od pewnego czasu dużo mówiło się w środowisku muzycznym Warszawy¹³. Koncert poprowadził Grzegorz Fitelberg, a w programie znalazły się ponadto m.in. *Concerti grossi* Arcangela Corellego oraz *I Koncert skrzypcowy op. 35* Karola Szymanowskiego.

Jeszcze przed premierą redaktor muzyczny łódzkiej „Ilustrowanej Republiki” stwierdził, że poszukiwanie inspiracji muzycznych „w maszynach hutniczych” było w tamtym czasie „bardzo charakterystyczne”¹⁴. Krytyk nie omieszczał wspomnieć o powodzeniu, jakim kompozycja cieszyła się w Paryżu, Berlinie, Wiedniu i Londynie, gdzie „stal Mosołowa odlewano” już wcześniej. Przede wszystkim podkreślił jednak sukces, jaki *Odlewnia* odniosła w niemieckim Essen, „stolicy Kruppa, gdzie znajdują się na przemyśle metalowym może lepiej niż na muzyce”, po czym zapowiedział, że za pośrednictwem radia również polskie ośrodki przemysłu hutniczego, jak Ostrowiec, Starachowice i Górny Śląsk, będą mogły ocenić utwór Mosołowa „z kompetencją fachową”¹⁵.

Odlewnia stali i jej kompozytor w ojczyźnie

Otwór ten był na Zachodzie „tysiącrotnie” bardziej popularny niż w Rosji, tak przynajmniej w 1932 r. przekonywał w liście do redakcji „New York Timesa” Sergei Radamsky. Ten pochodzący z osiadłych w Łodzi rosyjskich Żydów śpiewak

¹¹ *Ibidem*.

¹² G. Wiśniewski, *Przypomnienie Mosołowa*, „Ruch Muzyczny” (1995), nr 10, s. 12; L. Hakobian, *The modernist trend in Soviet Russian music between the wars: An isolated episode or a part of big current?*, „Lietuvos Muzikologija” 17 (2016), s. 85.

¹³ *Z Filharmonii*, „Rzeczpospolita” (19 XI 1931), s. 6.

¹⁴ *Co usłyszemy przez radio dziś, w piątek dnia 20 listopada*, „Ilustrowana Republika” (20 XI 1931), s. 4.

¹⁵ *Ibidem*.

samouk, a komunista z przekonania zapewniał, że władze sowieckie nie narzucały kompozytorom stylu muzycznego i że każde dzieło mogło liczyć na wsparcie, „nawet jeśli wywodziło się z nurtu impresjonistów”. Radamsky zaliczał Mosołowa do najbardziej utalentowanych młodych kompozytorów rosyjskich. Wyjaśniał jednak, że *Odlewni* nie lubił zbytnio przeciętny sowiecki robotnik, który „oddany swojej pracy w fabryce, będzie o niej opowiadał wieczorem, ale na pewno nie zechce, aby jego uszy były bombardowane tym samym hałasem, którego słuchał przez cały dzień, nawet jeśli grałaby dla niego orkiestra”¹⁶.

Poglądy Radamsky’ego, który większość czasu spędzał w Ameryce, mogły być w tej sprawie nieco wyidealizowane. Zupełnie co innego zaobserwowała Julia Vainkop, stale mieszkająca w Związku Sowieckim i dlatego chyba lepiej znająca tamtejsze realia. W 1928 r. na łamach pisma „Novaja Muzika” twierdziła, że robotnicy i organizacje robotnicze bardzo ceniły sobie twórczość rosyjskiej awangardy muzycznej. Jej zdaniem muzyka Mosołowa czy Igora Strawińskiego bardziej „pobudzała wyobraźnię”, niż dzieła klasyczne. Tej nowej muzyce sprzeciwiali się przede wszystkim krytycy o zapatrywaniach wybitnie bolszewickich, którzy od początku zarzucali Mosołowowi, że jego twórczość była „całkowicie obca sowieckiej rzeczywistości”¹⁷.

W swojej ocenie sytuacji muzycznej w Związku Sowieckim Radamsky mylił się jeszcze bardziej, pisząc o swobodzie twórczej, jaką mieli się cieszyć tamtejsi kompozytorzy. Niemal dokładnie w tym samym czasie, gdy nowojorska gazeta publikowała jego list, Mosołow pisał do Stalina ze skargą na trudności, jakie w Związku Sowieckim napotykali kompozytorzy awangardowi. Odnosząc się do działalności Rosyjskiego Stowarzyszenia Muzyków Proletariackich (ros. Российская Ассоциация Пролетарских Музыкантов), czyli RAPM, stwierdzał, że czuje się, jakby go zamykano w „rapmowskim grobie”¹⁸.

Wątpliwe, aby list ten mu pomógł, tym bardziej że wkrótce nastąpiło znaczne pogorszenie stosunku władz komunistycznych do sztuki awangardowej. Doszło do niego na początku 1936 r., w atmosferze rosnącej nieufności i zataczających coraz szersze kręgi prześladowań politycznych, które pod nazwą „wielkiego terroru” osiągnęły kulminację rok później. Pierwszą ofiarą nagonki na kompozytorów padł Dmitrij Szostakowicz, którego skrytykowano za operę *Lady Makbet mceńskiego powiatu* (ros. *Леди Макбет Мценского уезда*) oraz za balet *Jasny strumień* (ros. *Светлый ручей*)¹⁹. Recenzje obu tych utworów, opublikowane na łamach moskiewskiej „Prawdy” 28 stycznia i 6 lutego 1936 r., piętnowały Szostakowicza za obce sztuce sowieckiej „drobnoburżuazyjne nowatorstwo, estetyzowanie, brutalny

¹⁶ *Russia and machine music*, „New York Times” (24 IV 1932), s. X7.

¹⁷ A. Nelson, *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia*, University Park 2004, s. 56.

¹⁸ Ю.Н. Холопов, *Александр Мосолов и его фортепианная музыка*, в: А. Мосолов, *Избранные сочинения для фортепиано*, Москва 1991, s. 4.

¹⁹ *Kronika. ZSRR*, „Muzyka Polska” (1936), nr 2, s. 172.

naturalizm i formalizm²⁰. W podobnym duchu (i również anonimowo) na łamach „Sztuki Sowieckiej” potępiono Mosołowa. Zarzucono mu, że „zrezygnował z całego bogactwa muzycznych środków wyrazu [pozostawiając] jedynie brzmienie i rytm²¹. Autor tej recenzji pisał tak: „Czasem mówi się, że Mosołow jest utalentowany. Moim zdaniem *Odlewnia* nie powstała z wielkiego talentu. Należy ostrożniej używać słowa «talent». Nie wolno rozdzielać pojęcia talentu artysty od społeczno-etycznej roli, jaką odgrywa jego dzieło²².”

W tym samym duchu 15 lutego 1936 r. sowiecki Związek Kompozytorów (ros. Союз Композиторов СССР) podjął uchwałę potępiającą kierunek muzyczny, który oprócz Mosołowa i Szostakowicza reprezentowali również Gawriił Popow i Gienrich Litinskij²³. Wskazywano, że poza wymienionymi twórcami w Związku Sowieckim było „jeszcze mnóstwo innych kompozytorów, a nawet uczniów konserwatorium zarażonych suchym formalizmem, technicyzmem i bezideowym eksperymentatorstwem²⁴”. Niektórych artystów – w tym Mosołowa – posądzano o „odchylenie talentu” (ros. *отклонения гения*). Kolejny artykuł w tym duchu, opublikowany na łamach „Izwestii” we wrześniu 1937 r., w jednym rzędzie z nim wymienił m.in. ukraińskiego aktora Aleksieja Watulię, reżysera Aleksieja Dikiego oraz poetę Piotra Oreszyna. Wszyscy oni padli później ofiarą aresztowań, a tego ostatniego nawet rozstrzelano.

Nie ma wątpliwości, że paszkwile piętnujące Szostakowicza, Mosołowa i innych twórców awangardowych stanowiły jedynie wstęp do ich późniejszych prześladowań. Wskazywały ich jako wrogów partii i państwa, co było typową praktyką w czasach wielkiego terroru. Mosołow został aresztowany 11 listopada 1937 r. i za antypaństwową propagandę skazany na 8 lat łagru. Po jego aresztowaniu w prasie nadal trwała kampania kierowanych przeciwko niemu pomówień. Bracia Tur, czyli piszący w duecie Leonid Tubielskij i Piotr Ryżej (ros. Леонид Тубельский i Пётр Рыжей), oskarżyli go o alkoholizm i skandaliczne prowadzenie się podczas wyjazdu do sowieckiej Azji Centralnej w 1932 r., gdzie miał szukać inspiracji do nowej opery bazującej na motywach ludowych²⁵. Powitano go tam jak gwiazdę i niemalże bohatera, tymczasem Mosołow, zamiast w terenie, inspiracji szukał ponoć w hotelowej restauracji i piwnych barach. „Pił przez kilka tygodni z rządu, wdawał się w burdy, terroryzował personel hotelowy, po czym wyjechał zabierając

²⁰ Cytat zaczerpnięto z *Kroniki* na łamach „Muzyki Polskiej”. Określenie „drobnoburżuazyjne nowatorstwo” pochodzi z recenzji *Lady Makbet*, a zarzut o brutalny naturalizm i estetyczny formalizm – z tekstu o *Jasnym strumieniu*. Zob. Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Миценского уезда», „Правда” (28 I 1936), s. 3; Балетная фальшивь, „Правда” (6 II 1936), s. 3.

²¹ В. Белый, *За большевистскую непримиримость*, „Советское Искусство” (1936), № 8, s. 2.

²² *Ibidem*.

²³ Mosołowa wyrzucono ze stowarzyszenia dopiero na początku 1937 r., gdy po ulicznej burdzie został aresztowany przez moskiewską milicję. Zob. Мосолов исключен из Союза Советских Композиторов, „Правда” (11 II 1938), s. 3.

²⁴ *Kronika. ZSRR...*

²⁵ Братья Тур (Л. Тубельский, П. Рыжей), *Отклонения Гения*, „Известия” (18 IX 1937), s. 4.

ze sobą kilka tysięcy rubli” – pisali Bracia Tur, ironizując, że z tamtego wyjazdu Mosołow przywiózł ledwie kilka fraz libretta.

Ostatecznie, dzięki poręczeniu Miaskowskiego i Gliera, Mosołow został zwolniony z łagru, ale otrzymał zakaz zbliżania się do Moskwy na odległość mniejszą niż 100 km²⁶. Po wyjściu na wolność kompozytor zmienił styl swojej twórczości, uprosił go i w dużej mierze oparł na elementach muzyki ludowej. Zmarł w 1973 r. Pamięć o jego twórczości przywróciła kilka lat później Inna Aleksiejewna Barsova²⁷.

Pomiędzy sensacją a kiczem

Polska premiera *Odlewni* wywołała spore poruszenie w środowisku krytyków. Dużą złośliwością wobec bardziej zachowawczych kolegów, którzy oparli się tej nowości, wykazał się autor publikujący na łamach „Myśli Narodowej” pod pseudonimem Anklog. Jego zdaniem dzień premiery suitety był złym momentem dla wielu „sprawozdawców muzycznych”²⁸. Jak zauważał, tak się oni przyzwyczaili używać terminu „«bolszewizm muzyczny» na oznaczenie «postępowych» kierunków w muzyce Zachodu, że gdy nagle odtworzono dzieło prawdziwego bolszewika musieli poczuć, że główny oręż krytyczny wytrącono im z ręki”²⁹. Według krytyka bolszewizm Mosołowa okazał się „nie więcej bolszewicki, a o wiele więcej muzyczny” od twórczości wielu zachodnich twórców. „Diabeł naiwny i dość kulturalny – pisał dalej Anklog z nie mniejszą swadą – Niby miał uzmysłowić zgiełk fabryki, a dał nie mające nic wspólnego z onomatopcją zgiełkliwe dzieło, mocno osadzone na elementach rytmicznych i melodycznych”³⁰.

Na dowcipne odniesienie do źródła inspiracji Mosołowa pozwolił sobie również Józef Koffler, sam będący kompozytorem awangardowym, a zarazem redaktorem naczelnym magazynu „Orkiestra”. Po zakończonym bisami wystawieniu *Odlewni* 11 grudnia 1931 r., podczas II koncertu symfonicznego lwowskiego Towarzystwa Miłośników Opery, na łamach prowadzonego przez siebie pisma stwierdził: „Niejedna odlewnia stali zbledłaby z zawiści dla tej bajecznej, realistycznej

²⁶ Ю.Н. Холопов, *op. cit.*, s. 3–7.

²⁷ И.А. Барсова, Александр Мосолов: двадцатые годы, „Советская музыка” (1976), № 12, s. 77–87; *eadem*, Mosolov A.V., w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, London 1980, s. 611–612; *eadem*, *Das Frühwerk von Aleksandr Mosolov*, w: *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II. Musik-Konzepte* 37/38, Hrsg. H.K. Metzger, R. Riehn, München 1984, s. 122–167. O kulisach „odkrycia” Mosołowa Barsova opowiedziała w wywiadzie opublikowanym na łamach biuletynu wydawanego przez moskiewskie konserwatorium. Zob. И. Барсова, «Могу пожелать одного: не переставать удивляться...» С профессором Московской консерватории, доктором искусствоведения Инной Алексеевной Барсовой беседует Валерий Березин, „Научный вестник Московской консерватории” (2011), № 4, s. 188–197.

²⁸ Anklog, *Z muzyki*, „Myśl Narodowa” (1931), nr 56, s. 14.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

imitacji – no i jej powodzenia”. Nie chcąc najwyraźniej wyjść na bezkrytycznego wielbiciela tej nowej muzyki, zaznaczał jednak, że *Odlewnia* to kompozycja „dla mody”³¹.

W koncercie, który poprowadził Fitelberg, znalazły się ponadto *Ucieszne figle Dyla Sowizdrzała* Richarda Straussa, *II Koncert fortepianowy f-moll op. 21* Fryderyka Chopina oraz suita baletowa *Harnasie* Szymanowskiego. Zdaniem krytyka „Chwili”, Alfreda Plohna, który swoimi wrażeniami podzielił się z czytelnikami nazajutrz po koncercie, *Odlewnia* zapewniła doznania zupełnie inne, niż wybrzmiała tuż przed nią suita Szymanowskiego. Mosołow wprowadził bowiem słuchaczy „w hale maszyn ze stukiem motorów, sykiem syren, pędem kół obrotowych i uderzeniami młotów parowych”. Jak dodawał Plohn, także we Lwowie dzieło sowieckiego kompozytora było „żywo oklaskiwane i dlatego odegrane powtórnie”³².

Powody powodzenia *Odlewni* rozszyfrował, jak sądził, Władysław Fabry, muzykolog i krytyk publikujący m.in. w „Polsce Zbrojnej”. Klucz do sukcesu leżał w tym, że utwór był zwarty i krótki. Fabry uważał, że przedłużenie go „chociażby o kilkanaście niepotrzebnych taktów” mogłoby zdecydować o jego porażce. Zdaniem krytyka stan napięcia, w jakim kompozytor utrzymuje słuchacza tej kompozycji, nie mógł trwać długo. Fabry twierdził bowiem, że uczucie wywołane przez to napięcie „zawiera w sobie pewną dozę lęku, jaki odczuwamy znalazłszy się w olbrzymiej fabryce wśród piekielnego huku maszyn i rozpalonych do czerwoności pieców”, gdzie każdy nierozważny krok niesie ze sobą niebezpieczeństwo wypadku³³. Krótki czas trwania suity za zaletę uważał również kompozytor, pianista i krytyk Felicjan Szopski. Poprzez swoiste „przygnięcie ciężarem” utwór powodował bowiem „umęczenie słuchacza”, co zdaniem Szopskiego było prawdopodobnym celem kompozytora. Krytyk narzekał, że „pod ciężarem tej fabryki” ledwie mógł myśleć o „niezmiernie wyrobionej” technice muzycznej Mosołowa³⁴.

Czy to z autentycznej fascynacji, czy ze względów ideologicznych, najbardziej przychylna recenzja tego utworu ukazała się na łamach pepeesowskiego „Robotnika”. Zdaniem autora podpisującego się inicjałami H.D. *Odlewnia* to utwór „doskonale instrumentowany”, idealnie oddający odgłosy pracy maszyn fabrycznych. Krytyk uważał, że środkowa część utworu mogłaby być wprawdzie „lepiej wyzyskana”, ale mimo to „całość z charakterystycznym marszowym rytmem kotłów, świstem smyczków, plastyką mechanicznych uderzeń młotów, warczeniem kół – jest mocnym wyrazem współczesnych prądów w muzyce i zarazem ciekawym dokumentem sztuki proletariackiej w Rosji, która zdobywa się i na polu muzyki na pomysły świeże i własne, nie naśladowane”³⁵.

Niektórzy krytycy mieli wyraźne trudności z oceną tego utworu. Po premierze *Odlewni* uczucia od fascynacji do zwątpienia towarzyszyły m.in. Mateuszowi

³¹ J.K., *Ruch muzyczny w kraju*. Lwów, „Orkiestra” (1932), nr 1, s. 12.

³² A. Plohn, *Drugi koncert symfoniczny*, „Chwila” (12 XII 1931), s. 5.

³³ W. Fabry, *Wielki koncert symfoniczny*, „Polska Zbrojna” (22 XI 1931), s. 10.

³⁴ F. Szopski, *Z Filharmonii i z Konserwatorium*, „Kurier Warszawski” (5 III 1932), s. 9.

³⁵ *Z Filharmonii. Ostatnie koncerty: ‘Muzyka maszyn’ Al. Mosołowa*, „Robotnik” (24 XI 1931), s. 5.

Glińskiemu, kompozytorowi i krytykowi, który relacjonował ten koncert na łamach założonego przez siebie magazynu „Muzyka”: „Pierwsze wrażenie tego utworu jest oszałamiające. Nie wartości muzyczne, nie podkład ideowy, nie program utworu, lecz jego realne brzmienie wywiera takie wrażenie. Brzmienie to przytłacza, obzwładnia, podnosi do jakiejś abstrakcji pojęcie hałasu, gwałtu”. Głębsza refleksja nad wartością kompozycji przyszła dopiero, gdy umysł i uczucia Glińskiego „wyzwołyły” się z tej sugestii. Krytyk zaczął wówczas odczuwać „martwą grozę metalu”, na którym to tle słycać „żywe, potężne tętno zbiorowej pracy”. Był to, jego zdaniem, podobnie jak *Pacific* Honeggera, przykład „tautologii życia”. W konkluzji Gliński stwierdził, że jako „fotografia muzyczna jest to utwór wprost genialny” i nazwał ją jedną z najbardziej mistrzowskich partytur tamtych czasów, ale miał wątpliwości, jak sklasyfikować to dzieło. Pytał retorycznie: „Cóż to jest ostatecznie; zadanie na określony temat, fotografia czy dzieło sztuki?”³⁶.

Mieszane uczucia wobec *Odlewni* miał również Adam Szpak, dyrygent, kompozytor, a zarazem publicysta muzyczny, gdy relacjonował jej wykonanie w ramach XXIII Koncertu Symfonicznego w Filharmonii Warszawskiej, poświęconego w całości muzyce rosyjskiej. Krytykował zbytnią bezpośredniość kompozycji Mosołowa i porównywał ją do utworu *Pacific*, w którym „burżuazyjny Honegger [...] przy całym daleko idącym realizmie dźwiękowym” przekazał sugestywnie „wizję żelaznego smoka”³⁷. Tymczasem „towarzysz [Mosołow] wyprał swą *Odlewnię* chemicznie ze śladu cienia romantyzmu i kroczy w siedmiomilowych butach w kierunku fotograficznym”. Pod mianem „fotografii muzycznej” Szpak rozumiał dosłowne kopiowanie zjawiska słuchowego, podczas gdy, jego zdaniem, o prawdziwym dziele sztuki na temat życia maszyn można mówić tylko wtedy, gdy „w tyglu indywidualnej twórczości” zostanie przetopiona „suma wrażeń wzrokowych, słuchowych i pojęciowych”. Tym słuchaczom i krytykom, którym kierunek obrany przez Mosołowa odpowiadał bez zastrzeżeń, Szpak radził: „puśćmy w trąbę tę imitację i chodźmy do prawdziwej odlewni stali posłuchać prawdziwej muzyki maszyn!”³⁸.

W technice jako źródle inspiracji Szpak dostrzegał jednak duży potencjał. Uważał, że maszyny, „owe potężne «Golemy», przez człowieka stworzone, a więcej nad nim panujące niż przez niego opanowane, żyją, mają nie tylko swój rytm, ale i nastrój, bodaj melodię”. Mimo całego krytycyzmu Szpak był „olśniony i zachwycony eksperymentem”, a kompozycję „bolszewika Aleksandra Mosołowa” określał mianem „sensacyjnej”. Równie mieszane uczucia jak on musiała mieć cała widownia, bowiem tuż po tym, gdy „mistrz Fitelberg nieomylną ręką puszcza maszyny w ruch [...] niektórzy z publiczności ostentacyjnie opuszczają salę, inni, bajecznie ubawieni, nie tylko zostają do końca, ale domagają się powtórzenia”³⁹.

³⁶ M. Gliński, *Z opery i sal koncertowych*, „Muzyka” (1931), nr 11–12, s. 472–473.

³⁷ A. Szpak, *Koncerty symfoniczne*, „Wiedza i Życie” (1932), nr 4, s. 248–249.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

Dosłowność *Odlewni* krytykowano również w zapowiedzi VI Koncertu Orkiestry Symfonicznej m. Poznania pod dyrekcją Fitelberga w październiku 1932 r. Stwierdzono otóż, że u Rosjanina cały program utworu został określony już w tytule „służącym jakby drogowskaz dla wyobraźni słuchacza”. Był to zatem „niejako hymn o «wysokim piecu», o zgrzytających transmisjach i o płomiennym strumieniu płynnego żelaza”. I tym razem hiperrealizm utworu Mosołowa porównywano do zdecydowanie bardziej abstrakcyjnej i symbolicznej kompozycji Honeggera i przypominano słowa Szwajcara o tym, że usiłował „wyrazić duszę lokomotywy, nie tylko jej sapanie, zgrzytające koła i bieg w przestrzeń”⁴⁰.

Poznańska widownia reagowała na utwór bardzo podobnie jak uczestnicy warszawskiej premiery kilka miesięcy wcześniej. „Pierwszy raz bodaj obserwować można było na sali tak bezpośrednie odruchy” – pisał po koncercie Stanisław Wiechowicz, profesor poznańskiego konserwatorium, po czym wyjaśniał: „Jedni wychodzili trzaskając drzwiami ostentacyjnie, drudzy żywo z sąsiadami dyskutowali, inni znów oburzali się, cieszyli lub śmiali. Zamieszanie, podniecenie, ożywienie, jakby ktoś, nie przymierzając, szczupaka do stawu wpuścił”⁴¹. Wiechowicz był wyraźnie zafascynowany „zuchwałością młodego chłopaka”, jak się wyraził o kompozytorze. Zdawał się nie rozumieć powodów oburzenia tych, dla których sama chęć naśladowania przez Mosołowa pejzażu akustycznego zakładu przemysłowego była „artystycznym świętokradztwem”⁴². No bo „czy można nie podziwiać tej fantastycznej umiejętności w imitowaniu życia fabrycznego, a równocześnie artystycznej potrzeby potęgowania tła czysto bruitystycznego (hałasowo-szmerowego) czynnikiem tak czysto muzycznym, jak olbrzymia melodia pużonów i waltorni?”⁴³ – pytał retorycznie Wiechowicz.

Odlewnią Mosołowa zdecydowanie zdegustowany był krytyk „Kuriera Warszawskiego”, podpisujący się pseudonimem Bis. Nazajutrz po polskiej premierze tej kompozycji stwierdził, że z woli autora maszyny miały w niej głos decydujący, który wyrażał się w „gwizdach, w hukach, przeciągłych warkotach, huraganach brzmień”. Zdaniem recenzenta „bujny temperament autora w połączeniu z wielkim rozmachem instrumentacyjnym dał straszliwy w swej grozie i uporczywej monotonii obraz z «życia» maszyn”. Tym ostatnim zdaniem Bis wskazał wyraźnie powody swojej niechęci do *Odlewni*. Nie chodziło mu o wartości artystyczne tego akurat utworu, ale o zasadność podejmowania tematu maszyn w ogóle⁴⁴.

Podobnie sceptyczny wobec celowości sięgania po taki temat muzyczny był Karol Stromenger, recenzent muzyczny „Gazety Polskiej”. Jemu wykonanie utworu „nastreczyło” wiele powodów do zadumy nad granicami sztuki, techniki i inspiracji pozamuzycznych. Stromenger dość zdecydowanie stwierdzał, że prawdziwa odlewnia brzmi

⁴⁰ *Życie Kulturalne. Odlewnia stali*, „Kurier Poznański” (6 X 1932), s. 3.

⁴¹ S. Wiechowicz, *VI Koncert Symfoniczny*, „Kurier Poznański” (7 X 1932), s. 3.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Z Filharmonii*, „Kurier Warszawski” (21 XI 1931), s. 8–9.

inaczej, a przede wszystkim znacznie ciszej. Jak zapewniał, nie o wierność wrażeń akustycznych mu jednak chodziło, a raczej „o motory szybującej wyobraźni autora”. Zgadywał, że Mosołow pozostawał pod dużym wpływem „konstruktywizmu rosyjskiego”, i zakładał, że skoro „pobudza go artystycznie widok budujących się warsztatów pracy technicznej”, to stał się on „znawcą sztuki, dla której rusztowanie jest symbolem, a fabryka świątynią przemysłu”. W konkluzji swojej recenzji Stromenger przyznawał, że wprawdzie „zewnątrznie sensacyjny utwór” cieszył się dużym powodzeniem w wielu miastach, to jednak u niego wywołał „wrażenie zabawnego plakatu”⁴⁵.

Dość krytycznie o kompozycji Mosołowa wypowiadał się również Stefan Kisielewski. Uważał, że postawiwszy sobie za cel oddanie hałasu panującego w fabryce, autor zignorował wymagania estetyczno-formalne⁴⁶. Zdaniem krytyka w efekcie powstał „nieciekawý, pozbawiony muzycznej inwencji i muzycznego sensu kicz”. Kisielewski postrzegał w taki sposób nie tylko ten, ale i inne utwory, w których idea pozamuzyczna dominowała nad wymogami czysto artystycznymi⁴⁷.

Kontrowersje te wynikały nie tylko z różnej oceny walorów estetycznych dzieła, jakkolwiek obiektywna by ona nie była. Dla polskich krytyków (a zapewne także i słuchaczy) znaczenie miał ogólny kontekst, w jakim odbierano muzykę zza wschodniej granicy. Doniesienia, jakie stamtąd docierały, były mieszanką niedomówień i propagandy. Resztę polscy odbiorcy dopowiadali sobie sami. *Odlewnia* po części wpisywała się w ich wyobrażenia o Związku Sowieckim, a po części współtworzyła je. Muzyka maszyn zdawała się idealnie wpłatać w wyobrażenia na temat komunistów, którzy obiecując nowy świat, zrywali ze wszystkim, co kojarzyło się ze starym, również w sferze muzyki.

Dzieło Mosołowa budziło w Polsce skrajne emocje, przy czym swoją opinię wyrażali nie tylko krytycy, ale i publiczność. Jak wspomniano, jedni słuchacze demonstracyjnie opuszczali sale koncertowe, trzaskając drzwiami, inni przeciwnie – głośno wyrażali swój zachwyt, domagając się powtórek. O gustach wszak się nie dyskutuje, ale na fakt, że wiedza polskiej publiczności na temat stanu muzyki sowieckiej była raczej skromna, zwracał uwagę przywołany już Stromenger, tym razem na łamach magazynu „Radio”. Odpowiedź na pytanie o kierunek, w którym podążali sowieccy twórcy, mogło dać porównanie z klasycznymi dziełami okresu przedrewolucyjnego. I tak zestawiając *Damę pikową* Piotra Czajkowskiego z muzyką Mosołowa i Nicholasa Nabokova, Stromenger wskazywał na przepaść pomiędzy muzyką caratu a muzyką sowiecką. Zważywszy na entuzjazm, z jakim wcześniej komentował tę klasyczną dziewiętnastowieczną operę Czajkowskiego, nie był to bynajmniej komplement wobec współczesnych mu awangardzistów⁴⁸.

⁴⁵ *Koncerty*, „Gazeta Polska” (23 XI 1931), s. 3.

⁴⁶ S. Kisielewski, *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska” (1936), nr 3, s. 201.

⁴⁷ M. Drzazga-Lech, *Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Twórczość Stanisława Moniuszki i jej recepcja na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne*, praca doktorska obroniona na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego, mps, Katowice 2015, s. 118.

⁴⁸ K. Stromenger, *Muzyka Rosji dawniej i dziś*, „Radio” (1932), nr 9, s. 5.

No bo jak polski słuchacz mógł się pasjonować muzyką, skoro celem jej twórców było „uzbrojenie i zagranie do walki o socjalizm”? Stromenger nie godził się z pomysłem wykorzystania sztuki w charakterze narzędzia politycznego⁴⁹.

Niezależnie jednak od tych kontrowersji, a nawet politycznych uprzedzeń wobec przesłania, jakie niosła twórczość Mosołowa, jego kompozycja co jakiś czas powracała do polskich sal koncertowych. Nie wiadomo dokładnie, ile razy w okresie międzywojennym w Polsce „odlewano stal” Mosołowa. Z relacji prasowych nie wynika, aby jakikolwiek inny dyrygent, poza Fitelbergiem, kierował wykonaniem tego utworu, toteż gdy w 1933 r. wyjechał on do Związku Sowieckiego na dłuższe tournée, utwór na jakiś czas zniknął z afiszów i programów radiowych. Po powrocie ze Swierdłowska, gdzie przez kilka miesięcy prowadził tamtejszą operę, Fitelberg objął stanowisko pierwszego kapelmistrza Polskiego Radia. Od tamtej pory aż do wybuchu II wojny światowej datuje się częstsza, niemal regularna obecność wykonań tego utworu na antenie radiowej⁵⁰.

Podsumowanie

Aleksander Mosołow nie był pierwszy, który w swojej twórczości sięgnął do tematu przemysłu i techniki. Jak jednak słusznie zauważali krytycy muzyczni w Polsce, podczas gdy zachodni kompozytorzy odgłosami przemysłu jedynie się inspirowali, to Rosjanin poszedł dalej. Fabryczny zgiełk odtworzył z fotograficzną wprost dokładnością. Jedni czynili z tego zarzut, drudzy – zaletę.

Nie ulega wątpliwości, że *Odlewnia stali* Mosołowa wywarła na Polakach duże wrażenie, choć trudno jednoznacznie ocenić, czy stało się tak w wyniku rzeczywistych walorów artystycznych kompozycji, efektu nowości, a może po prostu zwykłego zaciekawienia faktem, że kompozytor to autentyczny bolszewik. Paradoksalnie, o ile konstruktywizm Mosołowa nie był dla polskiej publiczności zbyt postępowy, aby go słuchać, to dla władz sowieckich stał się wystarczającym powodem, aby go prześladować.

Music of the Age of Noise. Perception of Alexander Mosolov's *Iron Foundry* in Interwar Poland

Abstract

The 1920s were a time of increasing public awareness of noise hazards. While societies and municipalities took steps to control noise in urban areas, some composers saw it as an inspiration for their creative endeavours. *The Iron Foundry* by the Soviet composer Alexander Mosolov is among the most outstanding pieces in this genre. It received a sensational response in the

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ Grzegorz Fitelberg *na nowym stanowisku*, „Nasz Przegląd” (11 I 1935), s. 13.

West, despite criticism from some reviewers who even referred to the composer's work as "sound photography". Critics talked about the composer's overt Bolshevik affiliation in addition to its aesthetic standards and ideological message. The piece also sparked strong emotions in Polish audiences, who occasionally expressed their disapproval or, on the contrary, admiration for the work of the Soviet composer.

Музыка эпохи шума. Прием «Завода: музыки машин» Александра Мосолова в межвоенной Польше

Аннотация

Первые десятилетия 20-го века были периодом растущего осознания опасности, которую влечет за собой шум. В то время, когда на многих уровнях общественной жизни предпринимались попытки противостоять ему, некоторые композиторы именно в шуме искали вдохновение для своего творчества. Одним из наиболее значимых произведений этого направления стал «Завод: музыка машин» советского композитора Александра Мосолова. Это сочинение вызывало множество споров. Обсуждались его художественные качества и идеологический посыл, обращая при этом внимание на тот факт, что композитор был убежденным большевиком. Произведение обвиняли в излишнем буквализме, называя его «звуковой фотографией». Оно вызывало бурные эмоции не только у критиков, но и у публики, которая (порой весьма бурно) выражала свое неодобрение или, наоборот, восхищение творчеством советского композитора.

Bibliografia

Opracowania

- Anklog, *Z muzyki*, „Myśl Narodowa” (1931), nr 56, s. 14.
- Barsova I., *Das Frühwerk von Aleksandr Mosolov*, w: *Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten II. Musik-Konzepte* 37/38, Hrsg. H.K. Metzger, R. Riehn, München 1984, s. 122–167.
- Barsova I., *Mosolov A.V.*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12, London 1980, s. 611–612.
- Ciesielski R., *Refleksja estetyczna w polskiej krytyce muzycznej dwudziestolecia międzywojennego*, Poznań 2005.
- Co usłyszymy przez radio dziś, w piątek dnia 20 listopada*, „Ilustrowana Republika” (20 XI 1931), s. 4.
- Drzazga-Lech M., *Budowanie tożsamości narodowej poprzez muzykę. Twórczość Stanisława Moniuszki i jej recepcja na Górnym Śląsku. Studium socjologiczne*, praca doktorska obroniona na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego, mps, Katowice 2015.
- Fabry W., *Wielki koncert symfoniczny*, „Polska Zbrojna” (22 XI 1931), s. 10.
- Gliński M., *Z opery i sal koncertowych*, „Muzyka” (1931), nr 11–12, s. 472–473.
- Grzegorz Fitelberg *na nowym stanowisku*, „Nasz Przegląd” (11 I 1935), s. 13.
- Hakobian L., *The modernist trend in Soviet Russian music between the wars: An isolated episode or a part of big current?*, „Lietuvos Muzikologija” 17 (2016), s. 82–92.
- K.J., *Ruch muzyczny w kraju*, Lwów, „Orkiestra” (1932), nr 1, s. 12.
- Kisielewski S., *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska” (1936), nr 3, s. 199–204.
- Koncerty*, „Gazeta Polska” (23 XI 1931), s. 3.

- Kronika. ZSRR*, „Muzyka Polska” (1936), nr 2, s. 172.
- Łotysz S., *Walka z hałasem ulicznym w międzywojennej Warszawie. Moda czy konieczność?*, „Teksty Drugie” (2020), nr 2, s. 324–344.
- Mansell J.G., *The Age of Noise in Britain. Hearing Modernity*, Urbana 2016.
- Nelson A., *Music for the Revolution. Musicians and Power in Early Soviet Russia*, University Park 2004.
- Plohn A., *Drugi koncert symfoniczny*, „Chwila” (12 XII 1931), s. 5.
- Russia and machine music*, „New York Times” (24 IV 1932), s. X7.
- Schwarz B., *Music and Musical Life in Soviet Russia. Enlarged Edition, 1917–1981*, Bloomington 1983.
- Sitsky L., *Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929*, London 1994.
- Steinberger E., *Polifonia życia codziennego a muzyka hałasu*, „Chwila” (24 II 1935), s. 9.
- Stromenger K., *Muzyka Rosji dawniej i dziś*, „Radio” (1932), nr 9, s. 4–5.
- Szopski F., *Z Filharmonii i z Konserwatorium*, „Kurier Warszawski” (5 III 1932), s. 9.
- Szpak A., *Koncerty symfoniczne*, „Wiedza i Życie” (1932), nr 4, s. 248–249.
- Uszanujmy spokój sąsiadów*, „Republika” (14 II 1932), s. 8.
- Wiechowicz S., *VI Koncert Symfoniczny*, „Kurier Poznański” (7 X 1932), s. 3.
- Wiśniewski G., *Przypomnienie Mosołowa*, „Ruch Muzyczny” (1995), nr 10, s. 12–13.
- Z Filharmonii*, „Kurier Warszawski” (21 XI 1931), s. 8–9.
- Z Filharmonii. Ostanie koncerty: ‘Muzyka maszyn’ Al. Mosołowa*, „Robotnik” (24 XI 1931), s. 5.
- Z Filharmonii*, „Rzeczpospolita” (19 XI 1931), s. 6.
- Zdrodowska M., *Miejskie epidemie głuchoty – brzmienie nowoczesności*, „Teksty Drugie” (2020), nr 1, s. 376–396.
- Życie Kulturalne. Odlewnia stali*, „Kurier Poznański” (6 X 1932), s. 3.
- Балетная фальшь*, „Правда” (6 II 1936), с. 3.
- Барсова И.А., *Александр Мосолов: двадцатые годы*, „Советская музыка” (1976), № 12, с. 77–87.
- Барсова И.А., *«Могу пожелать одного: не переставать удивляться...» С профессором Московской консерватории, доктором искусствоведения Инной Алексеевной Барсовой беседует Валерий Березин*, „Научный вестник Московской консерватории” (2011), № 4, с. 188–197.
- Бельый В., *За большевистскую непримиримость*, „Советское Искусство” (1936), № 8, с. 2, 4.
- Братья Тур (Тубельский Л., Рыжей П.), *Отклонения Гения*, „Известия” (18 IX 1937), с. 4.
- Мосолов исключен из Союза Советских Композиторов*, „Правда” (11 II 1938), с. 3.
- Сумбур вместо музыки. Об опере «Леди Макбет Мценского уезда»*, „Правда” (28 I 1936), с. 3.
- Углов А., *Первый концерт Софила*, „Известия” (17 X 1928), с. 5.
- Холопов Ю.Н., *Александр Мосолов и его фортепианная музыка*, в: А. Мосолов, *Избранные сочинения для фортепиано*, Москва 1991, с. 3–7.

Sławomir Łotysz, dr hab., prof. PAN, pracownik Instytutu Historii Nauki im. Ludwika i Aleksandra Birkenmajerów Polskiej Akademii Nauk w Warszawie. Badacz dziejów nauki, techniki i medycyny, a także historii środowiskowej (s.lotysz@gmail.com).

Sławomir Łotysz, PhD with habilitation, professor of history at the Institute for the History of Science of the Polish Academy of Sciences, Warsaw. His research interests include the history of science, technology, and medicine, as well as environmental history (s.lotysz@gmail.com).