

O STEFANIE KISIELEWSKIM–MUZYKU SŁÓW KILKA

„Mnóstwo jest na tym świecie paradoksów, sprzeczności, kontrastów i dwuznaczników...” – pisał przed wielu laty, w felietonie *Żywe paradoksy* Zygmunt Kisielewski: pisarz, działacz społeczny, publicysta, ojciec Stefana. W tych kilku słowach odnajdujemy podobną temperaturę emocjonalną i podobny – aforystyczny i jędrny styl, który stał się znakiem rozpoznawczym felietonów Kisielewskiego-syna. On sam, Stefan Kisielewski uwikłany był w same paradoksy. Urodzony w rodzinie, w której nie uprawiano czynnie muzyki (poza lekcjami tańca udzielanymi przez pradziadka Stefana – Daniela Kisielewskiego) już jako pacholę zainteresował się „czarnym pudłem” i muzyką fortepianową, i to do tego stopnia, że został posłany na lekcje fortepianu. Zgodnie z sugestiami ojca studiował na Uniwersytecie Warszawskim polonistykę i filozofię, ale ukończył tylko Konserwatorium Warszawskie i to z trzema dyplomami: z teorii i kompozycji u Kazimierza Sikorskiego oraz fortepianu pedagogicznego u Jerzego Lefelda.

Chciał być kompozytorem, jednak w świadomości wielu pozostał przede wszystkim najślawniejszym felietonistą PRL-u. Chciał być pisarzem „oddającym sprawiedliwość widzialnemu światu” – skazany został na obieg zagraniczny i nieoficjalny. Chciał wyrwać Polskę z socjalistycznego marazmu, nierzadko wskazując drogi wyjścia z gospodarczych i politycznych zapaści – otrzymywał w zamian zakazy publikacji. I tak dalej, i tak dalej...

Pod koniec życia powie z goryczą: „A nie lepiej było trzymać się muzyki – kochanej, asemantycznej muzyki? Mądry Polak po szkodzie”¹. Pytany o rolę muzyki w swoim życiu, chował się Kisielewski za zasłoną żartu, słownego kalamburu, unikał odpowiedzi wprost. Być może pewnego rodzaju „zdrada” muzyki, której dopuścił się na rzecz innych rodzajów aktywności, była głęboko skrywanym problemem artysty, wyrzutem sumienia. W 1990 roku stwierdził: „Muzykę właściwie zaniedbałem. Kompozycje straciłem w czasie Powstania, prawie wszystko się spaliło. A po wojnie komponowałem tak trochę «lewą nogą», ale pisałem coś niecoś”². Owo „coś niecoś” to ponad siedemdziesiąt utworów. To także muzyka teatralna, filmowa i wiele publikacji – recenzji z koncertów, ale też esejów, zawierających poważną refleksję nad istotą sztuki dźwięków, co czyni Kisielewskiego jednym z najważniejszych teoretyków muzyki dwudziestego wieku.

¹ S. Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 1997.

² *Publiczność ma zawsze rację?* – rozmowa Doroty Sobienieckiej ze Stefanem Kisielewskim „Kisielem”, „Gazeta Wyborcza”, 1–2 IX 1990.

POGLĄDY NA ISTOTĘ MUZYKI

Stefan Kisielewski, który z pracą dziennikarską zetknął się w dzieciństwie, obserwując działalność swojego ojca, sam bardzo wczesnie zdradzał zainteresowanie tym rodzajem aktywności. Pierwsze jego publikacje i recenzje muzyczne pochodzą jeszcze z lat studiów w Konserwatorium Warszawskim (1927–1937), kiedy to pisał dla pism „Zet” i „Echo Tygodnia”. Jednak momentem zwrotnym okazał się artykuł *Coś o muzyce* opublikowany w „Buncie Młodych” – „jeden z dwóch czy trzech moich artykułów, jakie w Giedroyciowym organie popełniłem na ten «dźwiękowy» temat”³. Artykuł ten stanowi wykładnię artystycznej ideologii Kisielewskiego, sprowadzoną do słów, iż

*treścią utworu muzycznego jest właśnie jego muzyczna budowa, harmonija, tematyka etc. [...] Treść w sensie literackim jest pewnym zbiorem, pewnym systemem zjawisk natury myślowej. Czyż treść muzyki miałaby być czymś pozamuzycznym, czymś wkraczającym w kategorie pojęciowe innej sztuki? Toż jawny absurd!*⁴

Ten pogląd autor rozwija w kolejnych tekstach, pisząc m.in.: „treść uczuciowa nie jest immanentnym elementem utworu, lecz wytworem wyobraźni słuchacza [...] wszak muzyka nie wyraża żadnych uczuć, lecz je przypomina (skłania do asocjacji)”⁵. Koncepcja zawierająca się w słowach, że muzyka stanowi „układ elementów formalno-dźwiękowych”⁶ pozwala zaliczyć Kisielewskiego do najbardziej radykalnych zwolenników monistycznej teorii dzieła muzycznego głoszących swoje tezy „w duchu posthanslickowskiego formalizmu”⁷. W swoich tekstach autor przedstawia jeszcze jeden postulat: muzyka jako sztuka autonomiczna powinna być jednocześnie „pozautilitarna”.

Troska o autonomię muzyki wynikała nie tylko z przekonań estetycznych, ale z obawy przed ideologicznym wykorzystywaniem sztuki do różnych, także politycznych celów. Stanowiła także przestrożę przed fałszywym rozumieniem postulatu Karola Szymanowskiego piszącego o „wychowawczej roli muzyki”. Popularyzacja muzyki nie może być jednocześnie schlebianiem tanim gustom, rezygnacją z artystycznych celów. Młody autor proroczo przewidział czasy, gdy owo „utilitarne” traktowanie sztuki stało się jednym z elementów ideologicznej indoktrynacji. W swym skrajnym formalizmie jednak napotkał też opór tych myślicieli, dla których problem treści i formy w muzyce nie był sprawą tak jednoznaczną. Stąd polemika z Konstantym Regameyem, zwolennikiem dualistycznej koncepcji dzieła muzycznego.

³ S. Kisielewski, *Spotkania z Jerzym Giedroyciem*, „Puls” [Londyn], 1986, s. 8.

⁴ S. Kisielewski, *Coś o muzyce*, w: *Publicystyka przedwojenna*, Warszawa 2001, s. 101–102.

⁵ S. Kisielewski, *Konstanty Regamey. Treść i forma w muzyce* [recenzja], „Muzyka Polska”, 1936, nr 1, s. 55.

⁶ S. Kisielewski, *O wartościach społecznych w muzyce*, „Muzyka Polska”, 1936, nr 3.

⁷ L. Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki*, Kraków 1991, s. 233.

Zwieńczeniem publicystycznej działalności Stefana Kisielewskiego w obszarze estetyki muzycznej jest artykuł *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*⁸ Opublikowany po raz pierwszy w miesięczniku „Znak” w 1948 roku stanowi podsumowanie dotychczasowych rozważań autora, poszerzonych o jedną, ważną konkluzję. Oto w czasach, gdy rozpoczynała się walka o nową, „socjalistyczną” sztukę i nową, społeczną jej rolę, Kisielewski polemizuje z poglądem o rzekomym, antyhumanistycznym charakterze muzyki abstrakcyjnej, bowiem ten „cud organizacji dźwięku”, jakim jest muzyka, spaja w jedno piękno i prawdę, zatem najwyższe wartości humanistyczne. „Muzyka nie jest sztuką antyhumanistyczną, choć nieraz do celów antyhumanistycznych jej używano – jej miejsce w szeregu jest bezsporne – choć nie zawsze łatwe do natychmiastowego zrozumienia i uznania”.

A w innym miejscu, jakby w nawiązaniu do idei *musica humana* dodaje: „Organizacja dźwięku, jaką jest muzyka, to realizacja możliwości już w tym świecie istniejących, to nie tyle tworzenie, co odkrywanie”⁹. Kisielewski nie lekceważy problemu popularyzacji (sam przecież napisał wiele utworów służących tej idei) ani też chronienia muzyki ludowej, ale w jednej z polemik zauważa: „Trzeba rozszerzyć płaszczyznę chłonności artystycznej masy, nie zaś, jak sugeruje Adam Ważyk, zwęzić twórczość”¹⁰.

Przyszło naszemu bohaterowi niejedyn jeszcze spór stoczyć, zwłaszcza w kwestii takich pojęć, jak „formalizm” i „realizm” w muzyce – pojęć, których używano w sposób instrumentalny w walce propagandowej, choć ich znaczenie pozostawało niejasne. Poza jednym wyjątkiem – gdy Kisielewski, będąc wykładowcą Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Krakowie, na zorganizowanym w 1949 roku w Poznaniu Zjeździe Młodzieży Artystycznej wygłosił referat udowadniający bezzasadność używania tych właśnie pojęć w odniesieniu do muzyki. Decyzją ministra Włodzimierza Sokorskiego został natychmiast odwołany z pełnionych funkcji.

Problem humanizmu muzyki pozostawał jednak nadal żywy i to w czasach, gdy widmo socrealizmu na szczęście już się oddaliło. Szermierz walki o autonomiczne prawa muzyki musiał zmierzyć się z nową rzeczywistością, wykreowaną przez powojenną awangardę. Kisielewski zdobył się na coś, na co niewielu mogłoby się odważyć: postanowił zrewidować swoje sądy zawarte w artykule *Czy muzyka jest niehumanistyczna?* i poddać je konfrontacji z nowymi formami wypowiedzi, takimi jak muzyka serialna, punktualistyczna, happening, aleatoryzm, konceptualizm, konstrukcje audiowizualne. Przyznał z rozbrajającą szczerością, że definicja muzyki jako tworu o zamkniętej formie, ulepionej z dźwięków „sztucznych” (*art-artificiel*) nie obejmuje pewnych zjawisk (happening, audio-art), które można potraktować jako protest „wyjścia poza samą muzykę jako już niewystarczającą”, co nie oznacza utraty autonomii muzyki przez nią samą.

⁸ S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*, „Znak”, nr 10 (1948), s. 222–231.

⁹ Ibidem, s. 229.

¹⁰ S. Kisielewski, *O autonomiczności i powszechności sztuki (w odpowiedzi Adamowi Ważykowi)*, [w:] *Z muzyką przez lata*, Kraków 1957, s. 40.

W czasach, gdy Kisielewski prowadził swoje spory, nie było jeszcze w Polsce poważnej, tak jak dziś, humanistycznej dyskusji ujmującej estetyczne i ontologiczne problemy muzyki z różnych perspektyw badawczych. Prace Zofii Lissy i Romana Ingardena były już niewystarczające wobec nowych zjawisk. Bogusław Schaeffer, „guru” awangardy, nie był nastawiony na dialog z przedstawicielami muzycznej „konserwy”; między obu dżentelmenami wywiązał się swego czasu ostry spór, który nie rozwinął się wszelako w dyskurs o szerszym znaczeniu. Kisielewski marzył skądinąd o pojawieniu się „fonofilozofów”, którzy rozszerzyliby dyskusję o muzyce o nowe ujęcia i strategie badawcze, w innym bowiem wypadku „muzyka może się łatwo znaleźć za burtą, wypchnięta na peryferie ludzkiej duchowości i kultury”¹¹.

STEFANA KISIELEWSKIEGO TEORIA I PRAKTYKA

Stefan Kisielewski swoje poglądy na temat istoty muzyki formułował w czasach, gdy był jeszcze studentem. Choć większość jego kompozycji przedwojennych spłonęła podczas Powstania Warszawskiego, te, które ocalały oraz utwory skomponowane po wojnie tworzą tak jednorodny, stylistycznie rozpoznawalny zbiór, że znajomość tylko tych dzieł pozwala na określenie charakteru wypowiedzi muzycznej i języka kompozytora.

O tym, jaką muzykę pragnął tworzyć młody artysta dowiadujemy się z tekstu *Oblicze duchowe muzyki polskiej*. Kompozytor traktuje tu swoją wypowiedź jako głos całego pokolenia: „Zaprzagnęliśmy prostych, z romantycznego punktu widzenia «naiwnych» parzystych rytmów, suchych, zgrabnych, klasycznych, zaprzagnęliśmy zwięzłości, humoru, ruchu, «cienkiej» faktury, brutalnych na pozór i niepoważnych efektów, instrumentacji barwnej ale kostycznej, trochę przykrej i złośliwej, różnych zgrzytów, chichotów, skrzeczających trąbek i waltorni, wyrafinowanej groteski i perkusyjnej raczej tematyki; zaprzagnęliśmy wreszcie przejrzystej formy, prostej ale kubistycznie «nielogicznej» harmonii, rzeczowości i opanowania”¹². Polemiczne ostrze tej deklaracji skierowane było przeciw romantyzmowi, a może bardziej – znając kontekst historyczny wypowiedzi – przeciw jego epigońskim, wynaturzonym postaciom. Nieunikniona zatem była konfrontacja: romantyzm–klasycyzm. Ale jaki klasycyzm? W tym samym tekście czytamy:

Wprawdzie mamy wiele upodobań z epoką klasyków, [...] lecz mimo wszystko postawa wewnętrzna wydaje się diametralnie różna. Przyszliśmy do dzisiejszego rzekomego klasycyzmu obarczeni całą epoką romantycznego baroku: nasza prostota jest wtórna, to objaw przerafinowania, [...] nasze efekty są brutalne ale mniej silne, raczej przekorne i demoniczne.

¹¹ S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 31.

¹² S. Kisielewski, *Oblicze duchowe muzyki polskiej*, „Muzyka polska”, 1937, s. 362.

Młody autor tych słów, zapatrzony w neoklasyczne persyflaże Strawińskiego, miał zatem poważny dylemat: czy z owej „wtórności” uczynić cnotę, czy próbować ją pokonać, poszukać zupełnie nowych sposobów wypowiedzi artystycznej? Wydaje się, że wybrał tę pierwszą drogę.

Neoklasycyzm muzyczny Kisielewskiego przybrał postać, którą Maria Piotrowska trafnie określa mianem parodyzmu. „Parodyzm, postawa «interpretująca», zakładająca dystans wobec tworzywa i jego kształtowania, może wybrać jako model swych parodystycznych poczynań dowolną formułę stylistyczną przeszłości – dowodzi tego różnorodność modeli modernizowanych przez Strawińskiego i Satie”¹³. „Modele” stylistyczne Stefana Kisielewskiego to formy cykliczne o charakterze suity lub podporządkowane zasadom cyklu sonatowego, albo też miniatury o bardziej swobodnym przebiegu. Zastanawiający jest respekt dla technik kontrapunktycznych, obecnych już w dziełach młodszych, np. zachowanym *Kwartecie smyczkowym* z 1935 roku, czy późniejszych (przeprowadzenie w formie fugata w I części *Koncertu na orkiestrę kameralną* z 1949 roku oraz I części *II Symfonii* z 1952 roku).

Kompozytor, który był przeciwnikiem traktowania dodekafonii jako uniwersalnego systemu, mającego zastąpić system funkcyjny dur-moll, z upodobaniem kształtował linie melodyczne swoich utworów na wzór serii, najczęściej niepełnej, ale mającej postać atonalnej struktury, niekoniecznie tożsamej z tematem. Przykładem może być początek *Dialogów* na 14 instrumentów z 1970 roku, rozpoczętych jedenastodźwiękową serią klarnetu. *Dialogi* to jeden z nielicznych utworów, w których Kisielewski prawdziwie i „na serio” eksperymentował. Większość utworów naznaczona jest bowiem stygmatem ironicznego dystansu wobec podejmowanych zadań.

Kompozytor realizował parodystyczne strategie na bazie klasycznych form i technik w swoisty sposób je „modernizując”. Naczelną kategorią stylistyczną jego twórczości muzycznej jest humor. Źródłem efektów humorystycznych jest „komizm układów dźwiękowych”¹⁴, jak definiuje to Zofia Lissa, bowiem zgodnie z przekonaniem kompozytora, że muzyka jest „czystą formą”, starał się on wyeliminować wszelkie skojarzenia ze światem zewnętrznym. Oczywiście są od tej reguły wyjątki – należy do nich muzyka baletowa, teatralna czy filmowa. Jeśli za komiczny uznamy „kontrast między istotą a przejawianiem się”¹⁵, jak ujmuje to Hegel, to w muzyce Stefana Kisielewskiego aż roi się od takich zjawisk.

Warto zwrócić uwagę na tematy wielu utworów: krótkie, składające się na ogół z kilku komórek dźwiękowych, poddawanych później swoistemu „tasowaniu”, zastępującemu niekiedy pracę przetworzeniową. Oprócz samych tematów, niekiedy prowokacyjnie banalnych, źródłem muzycznego humoru są nagłe zmiany „akcji”, urywanie wątku na rzecz zupełnie nowej sytuacji dźwiękowej. Za przykład

¹³ M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Warszawa 1982, s. 80.

¹⁴ Z. Lissa, *O komizmie muzycznym*, [w:] *Szkice z estetyki muzycznej*, Kraków 1965, s. 23.

¹⁵ G.W. Hegel, *Wykłady o estetyce*, Warszawa 1967, s. 630.

może tu służyć krótka, „romantyczna” kadencja skrzypiec solo w trzeciej części *Koncertu na orkiestrę kameralną*, wyrwana z kontekstu całości, w której czytelne są aluzje do „ery swingu”, czyli muzyki synkopowanej. Swojej strategii kompozytor nie zmienia w kolejnych utworach, wzmacniając tylko kontrasty między tematami, jak np. w kolejnych częściach *II Symfonii*, przekształcając, za sprawą instrumentacji, wątki „idylliczne” w wątki „demoniczne”.

Stefan Kisielewski z wielką swobodą dysponował instrumentami, wykorzystując wszystkie ich możliwości, także te, należące do kanonu efektów groteskowych, jak np. krótkie glissanda puzonu, pointującego myśli muzyczne w wielu utworach. Z tradycji klasycznej przejął technikę koncertowania, obecną nie tylko w utworach z wczesnego okresu (*Koncert na orkiestrę kameralną*), ale także w wielu późniejszych, by wymienić choćby *Symfonię na 15 wykonawców* z 1961 roku czy *Spotkania na pustyni* dla 10 wykonawców z roku 1969. Są też jednak – w czasach pilnie obserwowanych festiwali „Warszawskiej Jesieni” – próby włączenia „nowych farb”, urozmaicenia neoklasycznej harmoniki, ujętej w ostinatowo powtarzane i przekształcane wielodźwięki, strukturami o konsystencji klasteru (*Cosmos I* z 1970 roku czy *Symfonia w kwadracie* z 1978 roku). Wydawałoby się, że poetyka sonoryzmu odmieni warsztat kompozytora. Opisując jednak w *Dziennikach* perypetie związane z komponowaniem swej (ostatniej – jak się okazało) *Symfonii*, kompozytor skonstatował: „nie mogę wyrzec się rytmu”.

Sławne „moto perpetuo”, regularny rytm, poddany jedynie zmianom z zakresu polimetrii sukcesywnej, kształtuje niemal wszystkie utwory tego kompozytora „osobnego”. Bo napisał przecież: „Fakt, że zdecydowałem się «poprzestać na małym» łączy się zapewne ze sprawą, że nie jestem wyłącznie muzykiem i mogę sobie pozwolić na traktowanie kompozycji jako swego rodzaju «hobby»”¹⁶. Owo „hobby” naznaczone jest jednak profesjonalizmem najwyższej próby, znajomością warsztatu kompozytorskiego, ale też przywiązaniem do wielu idei z przeszłości, łącznie z jej „talizmanami”, jak choćby „kubistycznie” powykręcane gawoty, pojawiające się w kilku utworach, także w ostatnim dziele – *Koncertie fortepianowym*, ukończonym w 1991 roku, na kilka miesięcy przed śmiercią. Ten gawot był hołdem złożonym *Symfonii klasycznej* Sergiusza Prokofiewa, ale i całej neoklasycznej epoki na czele z uwielbianym Strawińskim, epoki dzieł ujętych w zamknięte, logicznie zorganizowane formy.

Stefan Kisielewski rozumiał konieczność poszukiwania nowych sposobów wypowiedzi, odkrywania nieznanych dotąd źródeł dźwięku, ale w tej przestrzeni nie widział miejsca dla siebie. Dla niego muzyka była przede wszystkim „organizacją dźwięków”, budowlą w której humor, przekora, muzyczny dowcip sąsiadowały z wytrawnym warsztatem, znajomością instrumentów orkiestry, nielitościwie niekiedy, bo w perkusyjny sposób wykorzystywanym fortepianem, budowlą, w której „liryka, liryka, tkliwa dynamika” (do wierszy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego napisał Kisielewski 12 pieśni) spotykała się z demonicznym tutti orkiestrowym (jak w *Symfonii w kwadracie*) czy z dowcipnymi

¹⁶ S. Kisielewski, *O moim komponowaniu i myśleniu*, „Informator PWM”, 1964, nr 9, s. 26.

dialogami ulubionych przez kompozytora instrumentów dętych. Nie jest to muzyka metafizycznych głębi, ale przyjęta przez artystę postawa „nie proroka, lecz rzemieślnika” nie tylko legitymizowała jego konserwatyzm, ale nadała jego muzyce niepowtarzalny, iście „kisielowy” rys.