

MIECZYŚLAW TOMASZEWSKI
Akademia Muzyczna w Krakowie

Kisielewski: muzyka i polityka

Była „Warszawska Jesień”, ta pierwsza, w roku 1956. Kisielewski w przerwie koncertu wyciągnął mnie z Filharmonii: „Tam się dzieją rzeczy ważniejsze!”. Poszliśmy pod „biały dom”, otoczony gęstniejącym tłumem pełnym przychylności dla nowego domu tego szefa. Ów wielotysięczny tłum skandował raz za razem: „Wiesław, nie jedź! Poślij »Łysego«!”¹. Oczywiście: „nie jedź do Moskwy!”. Mam to jeszcze w uszach. Poczucie hierarchii spraw nie opuszczało Kisielewskiego nigdy.

1.

Działalem jeszcze poza Krakowem, ale należałem, co rozumiałe, do czytelników „Ruchu Muzycznego”, od jesieni roku 1945 redagowanego przez Kisiela. Jeszcze przed przyjazdem z Rzymu Zygmunta Mycielskiego. Niebawem pójdzie w Polskę ich dwugłos, nastrojający tych, którzy mieli na to uszy otwarte; na ton godności i niezależności, w ramach zniewolenia.

Zapamiętałem pierwszą ogólnonarodową dyskusję wywołaną przez „Ruch Muzyczny”. Tyczyła stosunku do własnej tradycji: „Ruch” zderzył się z tradycjonalistami broniącymi nietykalności kompozytorów polskich, niezależnie od ich rangi. Chodziło o Żeleńskiego i jemu podobnych. Po raz pierwszy doszła u niego do głosu, później często przypominana, lapidarna dewiza Norwida:

Czy ten ptak kała gniazdo, co je kała
Czy ten, co mówić o tym nie pozwala?²

Dewiza, której Kisiel pozostanie wierny do końca. Podstawą jest tu zasada postępowania „bez taryfy ulgowej”. Tyle że z biegiem lat i wraz ze zmianami sytuacji poszerza się u Kisielewskiego pole widzenia. Inne aspekty wchodzi w grę, już nie tylko kryterium doskonałości technicznej, warsztatowej. Pamiętam wczesne poglądy Kisielewskiego na temat poziomu twórczości autora *Śpiewników domowych*, nie

¹ Chodzi oczywiście o Dom Partii, o Władysława Gomułkę i Józefa Cyrankiewicza.

² C.K. Norwid, „Czy ten ptak kała gniazdo, co je kała” [inc.], [w:] *idem, Dzieła zebrane*, t. 1, *Wiersze*, oprac. J.W. Gomułki, Warszawa 1966, s. 387.

nazbyt entuzjastyczne. Ale w syntetycznym eseju poświęconym Stanisławowi Moniuszce nie zawahał się oddać tego, co cesarskie, cesarzowi: „Melodie jego pieśni – pisał – weszły w krwioobieg narodowy. Trudno nawet sobie wyobrazić, że mogłoby ich nie być”³.

2.

Sam Kisielewski wyrósł w kręgu oddziaływania Szymanowskiego. Wraz z Kondracim, Perkowskim, Maklakiewiczem, Maciejewskim, Palestrem i Bacewiczówną należał do jego dworu. „My wszyscy z niego”⁴.

Wspominał: „Szymanowski fascynował nas młodych kalibrem swej osobowości, intensywnością i powagą stosunku do muzyki”. Autor *Słopiewni* przewodził walce o odnowienie muzyki polskiej. I jak to Kisielewski określił: „cel tej walki był osłepiająco oczywisty”⁵; chodziło o „europeizację” sztuki polskiej. Dla „dworu” droga, którą wskazywał Szymanowski, była drogą „jedynie słuszną”.

Jean Cocteau zauważył kiedyś: „każde »niech żyje« zawiera w sobie »precz z!«”. Pracując kiedyś nad twórczością Józefa Kofflera, wśród krytyk, które złożyły się na recepcję jego muzyki, trafiłem na głos Kisielewskiego⁶. Był bezlitosny. Szymanowski nie lubił dodekafonii, każdy jej przejaw należało więc tępić. Ale po latach, gdy przy okazji sesji poświęconej kompozytorom zapomnianym zaprosiłem Kisielewskiego na przesłuchanie Kofflerowskiej kantaty *Miłość*, nie próbował podtrzymywać swego wcześniejszego wątpliwego sądu. Miał godną podziwu odwagę przyznawania się do błędów.

3.

W 20 lat po śmierci swego mistrza duchowego napisał Kisielewski tekst, który czytało się z wypiekami na twarzy: *Szymanowski po latach*⁷. Zdobył się na odwagę, by wobec niedawnego przedmiotu kultu się zdystansować. Sam to uczynił i zmusił innych do podjęcia próby odczytania twórczości Szymanowskiego na nowo. Zaszokował, burząc dotychczasowe, ustalone przez monografistów porządki. Można się było z nim zgodzić, że np. w sonatach fortepianowych trafić można na strońce nieczytelne lub że „w dobrze zaczęłym *Królu Rogerze* w dalszych aktach li-

³ S. Kisielewski, *Moniuszko*, [w:] *idem*, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Kraków 1958, s. 25.

⁴ S. Kisielewski, *Szymanowskiego pisma i wpływy*, [w:] K. Szymanowski, *Pisma*, t. 1, Kraków 1984, s. 6.

⁵ *Ibidem*, s. 5.

⁶ S. Kisielewski, *Józef Koffler: Variations sur une Valse de J. Strauss op. 23*, „Muzyka Polska” 1936, nr 6.

⁷ S. Kisielewski, *Szymanowski po latach* [1967], [w:] *idem*, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974.

nia się załamuje, oddech ucieka”⁸. Już trudniej było przyznać, że *IV Symfonia* i *II Koncert skrzypcowy* „są uderzająco wątpliwe”⁹ co do swej artystycznej wartości. A już z pewnością nie sposób było się zgodzić z tym, że *Pieśń o nocy, czyli III Symfonia* jest „naburmuszoną, upozowaną, patetyczną, niezbyt orientalną kantatą”¹⁰. Natomiast z miłym zdziwieniem można było przyjąć sąd dotyczący *Stabat Mater*, utworu zbyt mało wcześniej docenianego. Kisielewski miał odwagę napisać – niewątpliwie z przerysowaniem właściwym dla sądów śmiałych: „To jedyne dla mnie niewątpliwie arcydzieło w całej twórczości Szymanowskiego”¹¹. Zaakcentował też wagę *Słopiewni* i *Litanii do Marii Panny*. To jedno studium stało się dającą do myślenia lekcją „odczytywania na nowo”.

4.

Idolami Kisielewskiego-kompozytora, którym pozostał wierny – od lat studiów, do końca – było tych trzech: Strawiński, Bartók, Prokofiew. Wyznał kiedyś, co go w nich pociągało, co odpychało:

Osobiście nigdy nie lubiłem programowej ekstazy ani ekshibicjonistycznego liryzmu, ani wreszcie szemrzącego i szeleszczącego impresjonizmu – kochałem się w Prokofiewie ze *Suity scytyjskiej* [kiedy indziej wymieni *Symfonię klasyczną*], w Strawińskim ze *Święta wiosny* [kiedy indziej wymieni *Pietruszkę*] entuzjazmowałem motoryczną, bezpardonową rąbanką dynamiczną (to zostało mi do dziś)¹².

W *Posłowiu*, którym opatrzył polskie wydanie Strawińskiego *Kronik mego życia*, pisał – nie bez emfazy – iż „twierdzą i Ewangelią będzie ta książeczka, gdzie »pierwszy« Strawiński rozsiał hojnie precyzyjne perełki swej muzycznej filozofii...”¹³.

Była to filozofia, która przez długi czas – zaręczana wielkim nazwiskiem autora *Święta wiosny* – miała przemożny wpływ na współczesnych i następców. Utwór muzyczny sprowadzała do formy, techniki i konstrukcji. Stała się filozofią Kisielewskiego. Ale Strawiński spletał mu figła.

Po latach – jak skarżył się Kisiel we wspomnianym *Posłowiu* – zmodyfikował swą postawę estetyczną, przekształcając ją z »klasyczno-formalistycznej« w »ekspresyjno-treściową«, co znalazło swój wyraz w niejednej z jego późniejszych wypowiedzi. Przede wszystkim w czterech tomach wspomnień i komentarzy do twórczości¹⁴.

⁸ *Ibidem*, s. 52.

⁹ *Ibidem*, s. 51.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*, s. 49.

¹² *Ibidem*, s. 50.

¹³ S. Kisielewski, *Posłowie*, [w:] I. Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. J. Kydryński, Kraków 1974, s. 178.

¹⁴ *Ibidem*, s. 171. Chodzi o rozmowy przeprowadzone ze Strawińskim przez Roberta Krafta.

Zrazu próbował Kisiel interpretować tę niemiłą mu przemianę – przekreślającą jeden z podstawowych argumentów filozofii własnej jakąś nieznaną „presją”, pod której jakoby wpływem Strawiński zmienił swe zdanie. W końcu Kisielewski pogodził się z faktami. Pisał: „Człowiek na przestrzeni wielu lat przeczy sam sobie. I to jest zdrowe...”¹⁵.

5.

W gruncie rzeczy filozofii czystej formy muzycznej nie wymyślił Strawiński. Jej autorem był, jak wiadomo, Eduard Hanslick, którego słynny traktat o pięknie muzycznym ukazał się już w roku 1854¹⁶. Powoli, wraz z pozytywizmem, potem neopozytywizmem, który zainspirował neoklasycyzm i wszystkie prądy antyromantyczne – owo przekonanie utwierdziło się w świadomości wychowanków konserwatoriów muzycznych. W wieku XX stało się probierzem postępu, nowoczesności, myślenia zgodnego z tym, co *esthetical correct*.

Muzyka traktowana jako *tönend bewegte Form* pojawiła się, jak wiadomo, jako naturalny odruch, jako reakcja na ekspresywne przerosty w romantyzmie i modernizmie. Obowiązywała tak w warszawskiej szkole Kazimierza Sikorskiego, jak i w paryskiej – Nadii Boulanger. Przeciwstawiała się wszelkiej „bebechowatości” – jak to lubił Kisiel określać. Pomagała osiągnąć nastrój pogody, francuską *sérénité*, stawiała na radość płynącą z brzmienia utworów technicznie doskonałych, skonstruowanych z rzemieślniczą precyzją.

Kisielewski miał świadomość, że wszystko to stało w sprzeczności, „nie pasowało” – jak sam to określił – do muzyki i poglądów estetycznych „naszego głównego bohatera”, Szymanowskiego. Autor *Stabat Mater* w odpowiedzi na ankietę „Muzyki” dotyczącą romantyzmu odcinał się przecież od „filozofii muzyki zamykającej się w ciasnym kole fenomenów akustycznych, mniej lub więcej miłych dla ucha i sprowadzającej tą drogą całe zagadnienie na poziom menu”¹⁷. Odcinając się od Hanslickowskiej filozofii, Szymanowski pytał retorycznie: „Czyż jedyną glebą, na której wyrósć może prawdziwa sztuka, nie jest najbardziej głębokie i tajemnicze, »paniczne« ludzkie wzruszenie wobec samego faktu istnienia?”¹⁸.

¹⁵ S. Kisielewski w odpowiedzi na indagację Marii Rzepińskiej na sympozjum sekcji muzykologów Związku Kompozytorów Polskich, poświęconemu twórczości F. Dąbrowskiego, S. Kisielewskiego i Z. Mycielskiego. Zob. *Melos, logos, etos. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Florianiana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego*, red. K. Tarnawska-Kaczorowska, Sekcja Muzykologów ZKP, Warszawa 1987, s. 310.

¹⁶ Zob. E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854. Przekład polski: *O pięknie w muzyce*, przeł. S. Niewiadomski, Warszawa 1903.

¹⁷ K. Szymanowski, *Odpowiedź na ankietę o romantyzmie*, „Muzyka” 1928, nr 7/9.

¹⁸ *Ibidem*.

Cóż, Kisielewski należał do pokolenia, które na tego rodzaju argumenty zatykało uszy. A jak się kiedyś okazało w dyskusji, nie znał bliżej teorii Hanslicka¹⁹. Sam wymyślił teorię „muzyki – jako organizacji dźwięków, a raczej kombinacji szeregu systemów organizacji”²⁰.

6.

Przytoczona tu definicja stanowi cytat z pracy, z której był dumny: *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*²¹. Tekst pochodził z roku 1948, później parę razy został przedrukowany. W roku 1967 wraz z późniejszym komentarzem²². Objąśniał w nim Kisielewski, co z jego poglądów zachowało aktualność, a co nie, ze względu na nieprzewidywalny kierunek rozwoju muzyki, choćby pojawienie się Cage'owskiego aleatoryzmu. Ale nie przestał wierzyć we własne racje, w swoją zasadę generalną: muzyka niczego nie wyraża, jest czysta. Nie niesie ani emocji – jeśli to tzw. „czysto muzyczne” – ani znaczeń. One pojawiają się jako otoczka utworu stworzona przez odbiorców.

Otóż koncepcja ta stała się Kisielewskiemu gwałtownie potrzebna i okazała się użyteczna do podjęcia konkretnej walki – z socrealizmem, który w tym właśnie czasie się w Polsce pojawił. Naprzeciw jego tezom stanęli Zofia Lissa²³ i Józef Chomiński²⁴, z tekstami, które stały się równie sławne, choć w innym sensie niż teksty Kisielewskiego. Będą na obecnej sesji przedmiotem odrębnych rozważań; stwierdzmy więc tylko konkluzyjnie: to, o co Kisielewskiemu wówczas chodziło, miało podtekst polityczny. Jeśli socrealizm można streścić w znanej formule „socjalistyczne w treści, narodowe w formie”, to idea muzyki czystej, beztreściowej wytrąca drugiej stronie argumenty, przede wszystkim te praktyczne. Dajcie spokój muzyce, ona jest przecież tylko przyjemną kombinacją dźwięków, nic sama nie znaczy, nie może więc służyć, nieść z sobą ani przyjaznych, ani wrogich treści, bo jest autonomiczna²⁵.

W późnym wspomnieniu, w wywiadzie z roku 1981, Kisielewski wyznaje: „Długo walczyłem o to, że muzyka nie ma treści ani zawartości ideologicznej. Przekonałem władze!”²⁶. Potwierdzenie, że chodziło tu o świadome działanie, o walkę mającą

¹⁹ S. Kisielewski w wypowiedzi na sympozjum sekcji muzykologicznej ZKP. Zob. *Melos, logos, etos. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Florianu Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego...*, s. 293.

²⁰ Zob. S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*, „Znak” 1948, nr 4. Zob. też: S. Kisielewski, *Czy muzyka jest niehumanistyczna?*, [w:] *idem, Muzyka i mózg...*, s. 17.

²¹ *Ibidem*.

²² Zob. S. Kisielewski, *Muzyka i mózg...*

²³ Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną?*, „Myśl Współczesna” 1948, nr 10.

²⁴ J.M. Chomiński, *Zagadnienie formalizmu i tendencji ideologicznych w polskiej muzyce współczesnej*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 20.

²⁵ Zob. S. Kisielewski, *Czy w muzyce istnieje formalizm?*, „Ruch Muzyczny” 1948, nr 22, s. 2–6.

²⁶ S. Kisielewski w wywiadzie danym czasopismu „Antena” 1981, nr 2, s. 7–8.

na celu „wybicie problemu na aut”, znajdujemy także w liście Kisiela do Michała Bristigera (tym tłumaczącym się z pewnych niefortunnych zwrotów w *Dzienniku*). Mowa tam *expressis verbis* o „kontrowersjach estetycznych, które rozmyślnie wzbu-
dzałem przez lata”.

7.

Jak prywatna ścieżka obok publicznej drogi – trwała przez lat chyba 30 nasza osobista dyskusja na temat natury, istoty i sensu muzyki. Był twardym oponentem, nieczułym na argumenty i zarzuty, nawet takie, że swoje tezy opiera na nieznaczonej jedynie części dorobku twórczego ludzkości. Zamykał oczy na to, że właśnie łączenie muzyki ze słowem (lub fabułą) przez całe wieki przynosiło dzieła największe i najgłębsze, *Pasję* Bacha, *Don Juana* Mozarta, *Winterreise* Schuberta, Wagnerowskiego *Tristana*. Uznanie tego rodzaju twórczości za margines, za „wypadek przy pracy”, bo muzyka winna sama sobie wystarczać, byłoby przecież niepoważne.

Nie mogąc trafić na argument, który by go przekonał, użyłem podstępny. Zamówienie u Kisielowskiego książeczki do redagowanej przeze mnie wówczas Biblioteki Słuchacza Koncertowego miało go zmusić do stanięcia oko w oko z problemem. Podsunęty mu temat, który przyjął, były *Poematy symfoniczne* Ryszarda Straussa. Napisał, i to szybko, tekst znakomity. Przy interpretacji poszczególnych utworów nie mógł oczywiście ominąć treści, które dyrygowały tam fakturą i formą. Omawiając przebieg *Dyla Sowizdrzała*, pisał więc np.:

Drwiący wybuch śmiechu, a potem napowietrzna ucieczka w postaci glissanda skrzy-
piec i nasz bohater pędzi znów do nowych przygód i awantur. Ale cóż to? To miłość
słodka jak miód zarzuca swe sieci na przekornego żartownisia... Niestety bohater dostaje
od swej wybranki zdecydowanego kosza... Wpada w rozpacz... Z dziką furią...²⁷ itd. itp.

Podobnie wyglądała interpretacja *Don Juana*, *Makbeta*, *Tako rzecze Zaratustra*, *Śmierci i wyzwolenia*.

Lecz zmiana stanowiska nastąpiła u Kisielowskiego dopiero wiele lat później. W roku 1967 skarżył się jeszcze na zjawisko, które potępiał. Zestawił rejestr kilkudziesięciu tytułów dzieł współczesnych polskich kompozytorów od *Pasji* (Pendereckiego) i *Niobe* (Serockiego) po *Trois poèmes d'Henri Michaux* (Lutosławskiego) i *Sonety miłosne* (Bairda), narzekając: „Wszystkie zaopatrzone [są] w tekst, program czy akcję sceniczną. Wszystkie zawierają tzw. »treść humanistyczną!«²⁸”. Dopiero w 20 lat później – nie jest wprawdzie pewne, czy do końca przekonany – wycofał się z radykalnej wersji swych twierdzeń. Na seminarium poświęconym m.in. jego twórczości, w roku 1984, mówił: „Ja formułowałem w swoim czasie różne takie

²⁷ S. Kisielowski, *Poematy symfoniczne Ryszarda Straussa*, Biblioteka Słuchacza Koncertowego, red. M. Tomaszewski, nr 16, Kraków 1955, s. 53.

²⁸ S. Kisielowski, *Czy triumf realizmu?* [1967], [w:] *idem, Muzyka i mózg...*, s. 55.

hanslickowskie kodeksy estetyczne: że muzyka nie ma treści, że dostarcza innego typu przeżycia itd. Zaniechałem dzisiaj tego, bo to [było] dostosowywanie sposobu odczuwania muzyki do mojego własnego, który jest bardzo wąski... [A] nie można ze swoich dziwactw robić kodeksu”²⁹.

8.

Zdegustowany sytuacją aktualną, owym zwracaniem się kompozytorów współczesnych w stronę np. związków ze słowem, Kisielewski żywo interesował się przede wszystkim tym, co było naznaczone nowością. Stąd przez całe lata śledził pilnie drogi twórcze dwu przede wszystkim kompozytorów: Bogusława Schaeffera i Krzysztofa Pendereckiego.

Schaeffer go wprost zafascynował swoją wynalazczością. Pisał o nim jako o „ojcu awangardy”, niemal jak zacadzony. Ale tylko do momentu (1971), gdy podczas koncertu autorskiego zetknął się z twórczością Schaeffera bezpośrednio, już nie tylko na nutowym papierze. Padają określenia: „puste gesty, brak autentyzmu, tandeciarsz”. Konstatacja generalna zabrzmiała cytatem: „Król jest nagi”. Schaeffer replikuje tekstem: *Kisielewski – nożownik?*³⁰. Fascynacja prysła: zdaniem „Bóg z nim!” – Kisiel zamyka sprawę.

Drugą, rosnącą z roku na rok, fascynacją Kisielewskiego był Penderecki. Fascynacją zmienną, bo pełną przy utworach w rodzaju *Fluorescencji*, mniejszą, ograniczoną – np. przy związanej z tekstem i naznaczonej sacrum – *Pasji według świętego Łukasza*. Nie kto inny jak Kisielewski – po wysłuchaniu we Wrocławiu festiwalowej serii koncertów muzyki współczesnej – napisał zdanie, o które niełatwo go można było posądzić: „Idą czasy straszne...”³¹. Ta fraza otwiera esej. Zamyka go Kisiel akcentem nadziei. Pisze:

Ale jest ktoś, kto ocali się może z historycznej rzeźni: wielki a przemyślny Penderecki, ten, co połączył ogień z wodą, co stanął poza awangardą i konserwatystami, poza sporem i historią, co potrafi w dodatku groźnego molocha, milionowe audytorium zmienić w swego sojusznika i obrońcę³².

²⁹ Wypowiedź Kisielewskiego na sympozjum ZKP. Zob. *Melos, logos, etos. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego...*, s. 303.

³⁰ B. Schaeffer, *Kisielewski – nożownik?*, „Ruch Muzyczny” 1971, nr 13.

³¹ S. Kisielewski, *Idą czasy straszne* [1972], [w:] *idem, Muzyka i mózg...*, s. 142.

³² *Ibidem*, s. 153.

9.

Sam komponował Kisielewski swoje utwory od czasu do czasu, w pauzach między polityką, można by rzec (z przesadą): niemal jako „kompozytor niedzielny”. W latach dojrzałych i późnych komponował istotnie rzadko. Swój ostatni znaczący utwór, *Koncert fortepianowy* – przez 10 lat. Nowojorską nagrodę Jurzykowskiego, z której był dumny, dostał (1973) nie za twórczość muzyczną, a za eseistykę i publicystykę.

Komponując, realizował swoje szczególne widzenie muzyki – jako gry dźwięków, nacechowanej „lekkością, dowcipem, humorem, ostrością i wyrazistością rysunku, sarkazmem” – to określenia Bohdana Pocięja³³. Sam za ideę przewodnią własnej twórczości uznał niezbędność zerwania z tradycją romantyczną. Doszedł do przekonania, iż „konieczność likwidacji romantycznego rekwizytu w kulturze jest nieodzownym warunkiem położenia fundamentów pod naprawdę nową sztukę!”³⁴.

Ale wygląda na to, iż raz – nie wiadomo z jakich powodów – się ugiął. Skomponował 12 wokalnych miniatur lirycznych, w gatunku, który swoje apogeum osiągnął w „wieku uniesień”, jak czasy romantyzmu nazywa Czesław Miłosz. Po tekście do pieśni sięgnął do Gałczyńskiego. Kisielewskiego przyjaciel, Zygmunt Mycielski, zrecenzował je zdaniem dającym do myślenia: „Są zaprzeczeniem wszystkiego, co Kisiel wypisuje i mówi o muzyce”³⁵. Innemu z przyjaciół, Leopoldowi Tyrmandowi, pieśni Kisielewskiego wydały się z kolei, jakiegoś „niekonieczne”³⁶. „Mogą być lub nie – pisał – jest mi to zupełnie obojętne”. I dodał zdanie prowokacyjne: „Są komunikatywne i pełne pozamuzycznych treści. Czyli: Kisiel-socrealista przynajmniej w jednej dziedzinie!”³⁷.

10.

Kończę. Tak więc chodził własnymi ścieżkami, jak nikt nigdy dotąd. Jedyne na pozór pewny własnej prawdy, *advocatus diaboli*, atakujący czasami chyba z czystej przekory, mądry w metodzie *reductio ad absurdum*, realista, ale odważny do najdalszych granic. Nie sposób zapomnieć przecież słów wypowiedzianych przez niego 8 marca 1968 roku na forum publicznym, tych mówiących o „dyktaturze ciemniaków”.

³³ B. Pocięja, *Kompozytor*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 45, s. 8.

³⁴ S. Kisielewski, *Słowo końcowe*, [w:] *idem, Z muzyką przez lata*, Kraków 1957, s. 290.

³⁵ Wypowiedź Zygmunta Mycielskiego na sympozjum sekcji muzykologów ZKP. Zob. *Melos, logos, etos. Materiały sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego...*, s. 231.

³⁶ L. Tyrmand, *Dziennik 1954*, Warszawa 1989 (9 III 1954).

³⁷ *Ibidem*, s. 273.

W jednym z ostatnich wywiadów rzucił zdanie: „Boję się, że zmarnowałem życie...”³⁸. Otóż, z całą pewnością, właśnie tego jednego nie da się o Stefanie Kisielewskim powiedzieć. Parę pokoleń wychował ku godności i niezależności. Do niezawisłego myślenia i bycia sobą. A to właśnie było niezbędne, by można było w tamtych czasach, jak mawiał, „przejść suchą nogą przez morze czerwone”.

³⁸ S. Kisielewski w wywiadzie: *Zawsze broniłem jazzu*, „Jazz-Forum” 1988, nr 3.