

SŁAWOMIR WIECZOREK  
UNIwersytet Wrocławski

---

ANTYSCHAEFFERYZMY. O WYBRANYCH POSTAWACH  
KRYTYCZNYCH WOBEC MYŚLI I TWÓRCZOŚCI  
BOGUSŁAWA SCHAEFFERA Z LAT 1956–1976

W roku 1975 Zygmunt Mycielski opublikował recenzję tomu *Muzyka XX wieku* Bogusława Schaeffera pod nawiązującym do znanych sporów z historii muzyki tytułem *Antyschaefferyzm*<sup>1</sup>. Opatrzony wówczas jeszcze znakiem zapytania, zwrot ten oznaczał dla Mycielskiego jego własną, indywidualną postawę sprzeciwu wobec sposobu Schaefferowskiego myślenia o muzyce, a zwłaszcza trybu wartościowania muzyki XX wieku. Formułę tę po latach można wykorzystać do opisu szerszego niż jednostkowy, historycznego już zjawiska związanego z krytycznym odzewem na twórczość zmarłego w 2019 r. kompozytora, krytyka, grafika i dramaturga. Antyschaefferyzm w okresie jego najintensywniejszej działalności pisarskiej dokumentują całkiem liczne polemiki, dyskusje, protesty, kontrowersje, a czasem nawet dość gwałtowna repulsja światopoglądu estetycznego autora *Małego informatora muzyki XX wieku*. Przyjmując za Mycielskim ten źródłowy zwrot, chciałbym poczynić kilka zastrzeżeń. Używać go będę jako pojęcia opisowego, służącego do wglądu w historyczne debaty i napięcia estetyczne oraz próby rozpoznania ich charakteru z neutralnej, niezaangażowanej w dawne spory perspektywy. Chciałbym też zamienić liczbę pojedynczą na liczbę mnogą, aby uwypuklić różnorodność prezentowanych stanowisk. Warto też odnotować, że istnienie antyschaefferyzmów wskazuje jednocześnie na zjawisko schaefferyzmu (a nawet – schaefferyzmów), tym samym odsyłając do kolejnego tematu. Mycielski w przywoływanym artykule

---

1 Zygmunt Mycielski, „Antyschaefferyzm?”, w: tegoż, *Postludia*, Kraków 1977, s. 192–205.

charakteryzował za pomocą tej etykiety jedynie poglądy samego kompozytora, ale schaefferyzm w kontekście interesujących mnie celów można również zdefiniować z perspektywy recepcji. Po roku 1956, w momencie przesilenia estetycznego w polskiej muzyce oraz debiutu Schaeffera jako krytyka i teoretyka nowej muzyki, stał się przecież jej kluczowym orędownikiem oraz wpływowym promotorem. To Mycielski, by oddać mu raz jeszcze głos, zapisał w *Dzienniku* w roku 1959 kąśliwą uwagę o Schaefferze jako papieżu webernizmu, przewodzącemu „zawadiackiej” grupie apostołów, którzy „uwważają, że centrum wszelkiej wiedzy o sztuce to Zachód, Donaueschingen i Paryż z Boulezem na czele”<sup>2</sup>. Ten afirmatywny aspekt recepcji myśli Schaeffera nie będzie – poza jednym nawiązaniem – przedmiotem mojej refleksji. O wadze problemu zaświadcza książka Lisy Cooper Vest, która uczyniła Bogusława Schaeffera i jego oddziaływanie na postrzeganie w popaździernikowej Polsce muzyki współczesnej jednym z głównych wątków swojej pracy<sup>3</sup>. Zasygnalizowałbym jedynie, że zarówno schaefferyzm, jak i antyschaefferyzm służyć mogą za kategorie opisu historycznych (a przy tym niekoniecznie chronologicznych czy jednokierunkowych) przemian w recepcji różnych obszarów z twórczej działalności Schaeffera ze szczególnym uwzględnieniem dynamiki powstawania spolaryzowanych wspólnot interpretacyjnych nastawionych wobec niej w afirmatywny lub krytyczny sposób.

Ogromny ilościowo oraz zróżnicowany pod wieloma względami dorobek Schaeffera, wynikający z wielości podejmowanych przez niego zawodowych ról, sprawia, że to studium, jak zresztą i wiele innych prac na jego temat, ma charakter aspektowy. Nie poruszam więc w zasadzie tematu przyjęcia poszczególnych utworów autorstwa Schaeffera – robocza hipoteza w tej sprawie wskazuje zresztą, że nie były one przedmiotem sporów czy dyskusji o podobnej intensywności. Głównym przedmiotem moich rozważań będzie natomiast kwestia swoistego negatywnego rezonansu – krytycznego postrzegania koncepcji teoretycznych i estetycznych Schaeffera oraz jego działalności jako krytyka i publicysty muzycznego. Spojrzenie na twórczą aktywność Schaeffera w taki zapośredniczony sposób sprawia, że to stanowiska i myśli jego krytyków staną się naturalnie zasadniczym przedmiotem mojej refleksji. Ograniczam się do prezentacji kilku szerszej zakrojonych debat oraz najbardziej wpływowych dyskutantów, wśród których – co ważne dla wyciągnięcia wniosków – znajdziemy przedstawicieli różnych pokoleń kompozytorów, krytyków i muzykologów. Kluczowymi polemistami byli bez wątpienia Zygmunt Mycielski i Stefan Kisielewski. Ich głosy uzupełniają mniej rozbudowane krytyki autorstwa Tadeusza Andrzeja Zielińskiego, Krzysztofa Meyera oraz Leszka Polonego. Nieco bardziej złożony i dynamiczny, wobec czego osobny

2 Zygmunt Mycielski, *Dziennik 1950–1959*, Warszawa 1959, s. 413.

3 Por.: Lisa Cooper Vest, *Awangarda. Tradition and Modernity in Postwar Polish Music*, Oakland 2021, s. 155–189.

przykład stanowi postawa Bohdana Pocięja<sup>4</sup>. Interesuje mnie też określony przedział czasowy pomiędzy rokiem 1956 a 1976, kiedy to działalność pisarska Schaeffera owocowała największą liczbą publikacji i wzbudzała też najwięcej reakcji. Rok 1976 nie kończył oczywiście okresu aktywności Schaeffera, ale przyniósł publikację jego ostatniej ważnej, w pełni oryginalnej, rozprawy – *Wstępu do kompozycji*. Po 1976 r. ukazują się już tylko kolejne wydania wcześniejszych prac (czasem uzupełnione i poddane aktualizacji w warstwie informacyjnej) czy książki na temat historii muzyki o wyraźnie popularyzatorskim profilu i pisane na potrzeby szkolnictwa<sup>5</sup>. Okres ten jest rzecz jasna tożsamy z czasem największego zainteresowania w różnych obszarach polskiej muzyki nowatorskimi technikami kompozytorskimi – a okolice roku 1976 w ujęciach wielu autorów przynoszą symboliczny zmierzch tego rodzaju praktyk<sup>6</sup>. Część z interesujących mnie polemik i dyskusji była już przedmiotem refleksji kilku badaczy. Nie miała ona jednak charakteru całościowego rozpoznania tematu, ponieważ najczęściej komentowano pojedyncze teksty w oderwaniu od innych podobnego rodzaju i nie podejmowano próby diagnozy szerszego zjawiska. Dotychczasowe publikacje miały dwojaki charakter – bardziej ogólne dotyczyły dyskusji estetycznych po roku 1956, szczególnie sporu o semantyczną naturę muzyki czy postawy wobec awangardowych programów artystycznych<sup>7</sup>, natomiast szczegółowe odnosiły się do poglądów wybranych uczestników wspomnianych polemik<sup>8</sup>.

- 4 Omówione w artykule stanowiska miały więc charakter jawny i manifestowały się w sferze publicznej, dlatego na marginesie omówię postawę Mieczysława Tomaszewskiego, który z perspektywy lat wspominał o swoim sprzeciwie wobec pisarstwa Schaeffera i podjętych w związku z tym działaniach instytucjonalnych. Dzięki pracy Lisy Cooper Vest dowiadujemy się również o krytycznych recenzjach wydawniczych publikacji Schaeffera i dyskusji nad nimi na posiedzeniach rady wydawniczej PWM, por.: L. Cooper Vest, *Awangarda*, s. 123–125.
- 5 Wyjątek stanowił opublikowany w roku 1983 artykuł „Wartość nowatorstwa w muzyce” (*Studia Filozoficzne* 26 (1983) nr 11–12, s. 21–41). Nieznane mi są jednak reakcje na ten tekst. W przeciwieństwie do ripost wobec wspomnianych publikacji popularnonaukowych dla szkolnictwa – np.: Ewa Obniska, „W odpowiedzi Bogusławowi Schaefferowi słów jeszcze mniej”, *Ruch Muzyczny* 30 (1986) nr 25, s. 23. Por. wspomnienie Danuty Gwizdalanki „«Klarnet» i inni figuranci” (*Ruch Muzyczny* 65 (2020) nr 23, s. 13–14).
- 6 Por.: Zbigniew Skowron, „Recepcje postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej”, w: *Muzyka polska 1945–1955. Materiały sesji naukowej 6–10 grudnia 1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Szwałgier, Kraków 1996, s. 67–80; Paweł Strzelecki, *Nowy Romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*, Kraków 2006.
- 7 Leszek Polony, *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność*, Kraków 1991, s. 320–328; Urszula Ciołkiewicz, „Polska krytyka muzyczna wobec wybranych koncepcji warsztatowo-estetycznych drugiej awangardy. Opinie i postulaty”, *Przegląd Muzykologiczny* 5 (2006) nr 5, s. 155–183; L. Cooper Vest, *Awangarda*. Ważną dyskusję nad kategorią nowości, choć bez odnotowania udziału w niej Bogusław Schaeffera, opisywała Bogumiła Mika, „Kategoria nowości w polskich dyskusjach awangardowych przełomu lat 60. i 70. XX wieku publikowanych na łamach *Ruchu Muzycznego*”, *Aspekty Muzyki* 1 (2011) nr 1, s. 123–139.
- 8 Beata Bolesławska-Lewandowska, „Awangarda muzyczna Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Panufnika – według zachowanej korespondencji”, w: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Barbara Literska, Jolanta Guzy-Pasiak, Zielona Góra 2009, s. 195–200; Anna Koszewska, „Credo estetyczne Zygmunta Mycielskiego. Próba rekonstrukcji sys-

ANTYSCHAEFFERYZM JAKO OBRONA ZRÓŻNICOWANYCH KRYTERIÓW OCENY  
MUZYCZNEJ WSPÓŁCZESNOŚCI

Zygmunt Mycielski prowadził polemiki z Bogusławem Schaefferem często i chętnie. Wielokrotnie kwestionował i podważał stanowisko tego ostatniego, prezentując w ten sposób własne – bardziej zakorzenione w tradycji i nieufnie spoglądające na postulaty i opinie twórcy *Scenariusza dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*. Mycielski podkreślał zasługi tego kompozytora w ożywianiu debaty na temat muzyki współczesnej w Polsce: „pełno jest tam [w książce *Muzyka XX wieku* Bogusława Schaeffera – S.W.] zastrzeżeń, które można zacytować jako «wodę na mój młyn». Jednakże ogólny ton jego wypowiedzi pobudza mnie do zajęcia stanowiska<sup>9</sup>. Podkreślał zarazem jego niezwykłą znajomość muzyki XX w. oraz znaczenie zalecanych przez niego „kuracji wstrząsowych”<sup>10</sup>, jednocześnie zarzucał mu niepotrzebną i nieuzasadnioną radykalność proponowanych rozwiązań: „żeby wykurować wrzód czy egzemę, Schaeffer jest gotów uciąć rękę, nogę czy głowę”<sup>11</sup>.

Pierwszy artykuł będący polemiką Mycielskiego z Bogusławem Schaefferem ukazał się na łamach *Ruchu Muzycznego* już w 1958 r., a więc rok po reaktywacji czasopisma po kilku latach zawieszenia i na początku okresu gwałtownych przemian estetycznych w twórczości polskich kompozytorów. Po blisko dwudziestu latach podobny głos sprzeciwu Mycielskiego wobec poglądów Schaeffera na muzykę znajdzie swój przejaw w recenzji jego *Wstępu do kompozycji*. Oba wspomniane teksty stanowią chronologiczne ramy opisywanej polemiki<sup>12</sup>. Centralnym problemem ich dyskusji stało się zagadnienie kształtu muzycznej współczesności – zwłaszcza muzyki polskiej, o której wizję i ocenę prowadzili między sobą spór. Mimo upływającego czasu między kolejnymi wypowiedziami zajmowane przez nich stanowiska pozostawały w zasadzie bez zmian. Zygmunt Mycielski zdecydowanie i konsekwentnie odrzucał poszczególne elementy programu estetycznego manifestowanego przez Bogusława Schaeffera dotyczącego zarówno poglądów na znaczenie tradycji, ocenę współczesnych utworów, istotę muzyki

temu”, w: *Krytyka muzyczna*, s. 175–180; Paweł Strzelecki, „Poglądy Zygmunta Mycielskiego na awangardę muzyczną drugiej połowy XX wieku” w: *Twórczość Zygmunta Mycielskiego jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, red. Grzegorz Oliwa, Rzeszów 2008, s. 37–49; P. Strzelecki, *Nowy Romantyzm*, s. 76–78; Ewa Sławińska-Dahlig, „Bohdan Pocij jako pisarz i myśliciel”, w: Bohdan Pocij, *Polskość Chopina*, Warszawa 2012, s. 259–288; Adam Wiatr, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, Wrocław 2006.

9 Zygmunt Mycielski, „Dlaczego nie piszę o naszej muzyce współczesnej”, *Ruch Muzyczny* 2 (1958) nr 5, s. 8. Odpowiedź Mycielskiego z punktu widzenia dyskursu o „zacofaniu” polskich kompozytorów omówiła L. Cooper Vest (*Awangarda*, s. 126).

10 Zygmunt Mycielski, „Wstęp do kompozycji Bogusława Schaeffera”, *Ruch Muzyczny* 21 (1977) nr 4, s. 9.

11 Ibid.

12 Ciekawym kontrapunktem dla oficjalnych polemik będą napomknięcia o Schaefferze w korespondencji prowadzonej przez Mycielskiego z Andrzejem Panufnikiem. Na przykład w liście z 1961 r. czytamy o „spunktualizowanym” i „tęgim umyśle teoretyczno-naukowym” Schaeffera, por.: *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*, cz. 1, *Lata 1949–1969*, opr., wstęp i komentarze Beata Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2016, s. 84.

czy funkcję sztuki w ogóle. Polemizował również z proponowanym przez Schaeffera sposobem rozumienia podstawowych kategorii estetycznych i artystycznych – dzieła sztuki, rzemiosła kompozytorskiego, nowości i oryginalności.

Mycielski Schaefferowi zarzucił przede wszystkim położenie nadmiernego nacisku w refleksji estetycznej na znaczenie nowości i oryginalności. Bronił tradycyjnych kategorii estetycznych, które powinny jego zdaniem nadal pełnić funkcję wyznaczników twórczości kompozytorskiej, ponieważ

[...] tylko całkiem pośledni artysta i taki, który naprawdę nie ma nic do powiedzenia, goni i dąży do jakiejś nowoczesności i szuka wartości, których celem jest nowość. Prawdziwy artysta [...] nie myśli wcale o nowości, myśli jedynie o wyrażeniu siebie, o znalezieniu własnej drogi i własnego języka<sup>13</sup>.

Odnaleźć własną drogę – zdaniem Mycielskiego – można jedynie poprzez zachowanie wierności sobie i bycie niezależnym wobec nowoczesnych czy postępowych tendencji w sztuce. Schaeffer argumentował na rzecz konieczności „wchłaniania” nowych kierunków w muzyce przez kompozytorów, Mycielski pozwalał im jedynie na „zapoznanie” się z nimi. Tę różnicę w podejściu autor *Nowego lirnika mazowieckiego* zobrazował w sugestywny sposób:

[...] każdy kompozytor musi być koniem, który próbuje uciągnąć twórczość jaką zastał, a nie ma być ciągnięty przez współczesną mu twórczość jak osioł<sup>14</sup>.

Jednocześnie bardzo trafnie rekonstruował sposób myślenia Schaeffera, gdy pisał, że ten ostatni myśli „typowymi kategoriami naukowymi, ale nie twórczymi, gdy zakłada, że celem kompozytora jest jakaś nowość”<sup>15</sup>. Odrzucał dlatego ważną dla Schaeffera kategorię postępu. Zygmunt Mycielski, spoglądając na dzieje muzyki, pisał:

[...] od znanych nam czasów historycznych obserwujemy wprawdzie stały rozwój sztuki, a nawet rozwój wewnętrzny w sztuce samej, ale nie obserwujemy żadnego postępu w sztuce. Od czasów, gdy ona powstała, była zawsze doskonała w swoich najwyższych przejawach<sup>16</sup>.

Nie zgadzał się więc z opinią Schaeffera o wyższości muzyki współczesnej nad dawną oraz o widocznym w historii muzyki postępie.

Różnice między ich myśleniem o muzyce pojawiły się również już na poziomie języka opisującego sztukę współczesną. Mycielski w swoich polemikach kwestionował same pojęcia „technologii”, „produkcji”, „materiału” jako terminologii adekwatnej wobec twórczości artystycznej. Problem ten stał się punktem wyjścia do sformułowania wątpliwości, którą Mycielski wyraził w pytaniu:

[...] czy jednak książka Schaeffera nie przypomina modlitwy człowieka – i to w dodatku księdza – który nie wierzy w istnienie Pana Boga? Mam wrażenie, czytając, że tu się celebruje jakiś

13 Z. Mycielski, „Dlaczego nie piszę”, s. 5.

14 Ibid., s. 7.

15 Ibid., s. 6.

16 Z. Mycielski, „Antyschaefferizm?”, s. 194.

mit o sztuce, której nie ma. Bo Schaeffer podziwia technologię, postawę, działania, produkcję, ale nie dzieła i rezultaty<sup>17</sup>.

Na potwierdzenie swoich słów przywołuje zdania Schaeffera na temat technicznej wartości muzyki Iannis Xenakisa, Pierre'a Bouleza czy Mauricia Kagela oraz braku wartości na poziomie doświadczenia estetycznego. Tego samego rodzaju wątpliwości łączące się z brakiem powiązania między jakością spekulacji kompozytorskich a jakością odbioru pojawiły się w jego recenzji znanego podręcznika Schaeffera *Wstęp do kompozycji*. Mycielski zarzucił mu raz jeszcze jednostronność podejścia, fetyszyzację wymiaru technologicznego procesu kompozytorskiego i zlekceważenie słuchacza nowej muzyki. W swoim tekście pisał:

[...] technologia – dobrze, ale gdzie jest estetyka, akustyka, najdrobniejsze choćby odwołanie do tego, jak to brzmi, do ucha, do czegoś, co stoi poza klasą technologii właśnie? Jaki jest związek tych wyborów i poszukiwań ze zmysłem słuchu i naszą wrażliwością? [...] Wszystko polega tu na pisaniu właśnie, na pisaniu według wynajdywanych i wymyślanych wzorów i pomysowości pisarsko-kombinacyjnych<sup>18</sup>.

Kluczowy temat prowadzonego przez nich sporu dotyczył polskiej muzyki współczesnej. Z natychmiastową i zdecydowaną reakcją Mycielskiego spotkał się ostry atak Schaeffera na osiągnięcia polskiej muzyki – zarówno z I poł. XX w., jak i po 1956 roku. Ich wspólnym mianownikiem był zarzut braku oryginalności i kopiowania rozwiązań kompozytorskich. Zdaniem Schaeffera, polską muzykę przed 1939 r. charakteryzowała „pokorna służalczość wobec obcych wzorów, a szczególnie wobec paryskiej mody”<sup>19</sup>. W bardzo podobny sposób pisał, podsumowując pięć pierwszych edycji festiwalu Warszawska Jesień:

[...] pod zmienionymi tytułami ukazują się w Polsce przeróbki Stockhausena, Bouleza, Nona (w dużej ilości), Haubenstocka i ostatnio Xenakisa. [...] Za kilka lat grupa polskich kompozytorów (w Polsce zawsze mówi się o grupie kompozytów) sporządzi mniej lub bardziej wierne kopie wszystkich najwybitniejszych dzieł europejskich i wtedy można będzie uznać cykl festiwalu za (chwilowo) zamknięty<sup>20</sup>.

17 Ibid., s. 200.

18 Z. Mycielski, „*Wstęp do kompozycji*”, s. 9. Natomiast w liście do Andrzeja Panufnika pisał już skrótowo i wprost: „Chciałbym ci wysłać ogromne tomiszcze Bogusława Schaeffera, *Wstęp do kompozycji* – to jest CURIOSUM [...]. Ty byś to tylko przejrzał i zaraz odłożył [...] Ale te metody, teorie, przykłady!!!”. W podobny zresztą sposób recenzował przyjacielowi *Mały informator muzyki XX wieku* – „[...] pošlę Ci niesłychaną książkę. Włosy Ci staną na głowie, gdy przeczytasz pierwsze hasła. [...] Jestem pewny, że Cię to zajmie, chociaż krew zalewa na TEN SPOSÓB myślenia o (naszej) sztuce”, por.: *Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja, cz. 2, Lata 1970–1987*, opr., wstęp i komentarze Beata Bolesławska-Lewandowska, Warszawa 2018, s. 111 oraz 96.

19 Bogusław Schaeffer, „Polski modernizm wczoraj i dziś”, w: tegoż, *W kręgu Nowej Muzyki*, Kraków 1967, s. 249.

20 Ibid., s. 254. Oskarżenie o plagiat było nie tylko ogólnikowym zarzutem w tekstach Schaeffera na temat polskiej muzyki współczesnej, ale pojawiło się w jego skargach skierowanych na forum Związku Kompozytorów Polskich przeciwko konkretnym kompozytorom. Sprawę tę omawia szczegółowo Lisa Cooper Vest (*Awangarda*, s. 155–189).

Opinia ta musiała być zapewne szczególnie bolesna i kontrowersyjna. W końcu nie została sformułowana przez jednego z konserwatywnych krytyków muzycznych sprzeciwiających się nowym tendencjom w twórczości polskich kompozytorów, lecz pochodziła z ust kluczowego apologety nowej muzyki w Polsce. Mycielski w polemice odniósł się jednak głównie do charakteru działalności, pisarstwa i samej postaci Schaeffera. Zdaniem Mycielskiego, świadomie pragnie on „należeć do tych, którzy chłoszczą i demaskują. Lżyć, to także zajęcie, czasem nawet misja”<sup>21</sup>. Jego głębokie zastrzeżenia budziła sama stylistyka i ton wypowiedzi Schaeffera, której poświęcił w replice najwięcej uwagi:

[...] niestety wyziera mi z tego chwytu bardziej fanatyzm i nawet jakaś nienawiść, niż spokojna krytyka naszego stanu posiadania. [...] im bardziej próbuję doszukać się prawdziwego głębszego sensu tych wywodów i tego ataku, tym bardziej świerzbi mnie język, żeby używać podobnego do Schaefferowskiego języka i nazwać tę całą diatrybę co najmniej pamfletem, jeśli nie bełkotem. [...] Gwałtowność terminów i ogólnikowość jego zarzutów, podawanych w czambuł, hurtownie, na odlew. Musiał chyba bardzo szybko pisać ten artykuł. Może go nie odczytał po 48 godzinach?<sup>22</sup>.

Problem oceny muzyki polskiej pojawia się również w omówieniu książki *Muzyka XX wieku* autorstwa Schaeffera. Jednym z zarzutów, które w nim padają, jest brak uwzględnienia twórczości kilku ważnych polskich kompozytorów (Tadeusza Bairda, Kazimierza Serockiego, Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Mikołaja Góreckiego). Mycielski pytał:

Jaką Schaeffer posiada miarę, co jest, a co nie jest głównym nurtem europejskim? Czy Koffler należy do tego nurtu, bo stosował dodekafonię, a Penderecki nie, bo skomponował *Pasję* zamiast kilku symfonii, jak Hartmann, czy utworu, którego się nie gra jak Cage?<sup>23</sup>.

Bardzo znaczącym argumentem wysuwany w tym kontekście przeciwko Schaefferowi przez autora *Niby-dziennika* jest więc zarzut posiadania kompleksów wobec światowych centrów kultury. Mycielski krytykuje wiarę Schaeffera w bezwzględną słuszność lansowanych na Zachodzie poglądów estetycznych:

Schaeffer zbyt dosłownie hołduje tezie o wielkich i małych narodach, które wielką czy małą sztukę wydają. Nie chce być zaściankowy, uważa, że to, co się dzieje w Paryżu, jest najważniejsze, nawet jeśli tam nie poznano [się] na nurcie postępowym (dodekafonicznym) i ulegano neoklasycznej manierze<sup>24</sup>.

Przyjęta przez Zygmunta Mycielskiego strategia polemiki z Schaefferem sprowadzała się również do zakwestionowania, czy wymknięcia się z pułapki opozycji, którą w swoich rozważaniach proponował – radykalnego przeciwstawienia pomiędzy

21 Zygmunt Mycielski, „Jaką mierzyć miarą?”, *Ruch Muzyczny* 5 (1961) nr 22, s. 9.

22 Ibid.

23 Z. Mycielski, „Antyschaefferyzm?”, s. 203.

24 Ibid., s. 204.

nowatorstwem a konserwatyzmem i automatycznego przypisywania swoich polemistów do tej drugiej grupy. Mycielski nie pozwalał sklasyfikować swoich poglądów jako reprezentujących tę ostatnią opcję:

[...] antyschaefferyzm nie jest więc obroną gustów eklektycznych, które powstały, gdy przyjęliśmy za własny rozległy dorobek kultury europejskiej w przeciwieństwie do dawnych czasów, w których wykonywano głównie repertuar współczesny<sup>25</sup>.

Podkreślał więc często wartość nowości i oryginalności czy pozytywne strony przemian w najnowszej muzyce. Jednak w debacie z Schaefferem wskazywał przede wszystkim na zagadnienia, które pragnął uczynić podstawą sporu na temat muzyki współczesnej:

[...] mój antyschaefferyzm polega na odrzuceniu bardzo jednostronnych kryteriów tego bajecznie oblatanego w muzyce współczesnej autora. Panuje on nad ogólną perspektywą zjawisk, ale patrzy na nią przez dziurkę od klucza, wierząc, że jego własny klucz jest jedynym z możliwych i słusznych<sup>26</sup>.

Punkty wspólne ze stanowiskiem Zygmunta Mycielskiego odnajdziemy, jak sądzę, również w kilku polemikach prowadzonych przez Tadeusza Andrzeja Zielińskiego. Można je więc omówić łącznie i pod tym samym wyznacznikiem, aczkolwiek pamiętajmy, że nie unieważniają one różnic w podejściu do muzyki współczesnej między nimi. Polemiki Zielińskiego koncentrowały się wokół sporu o sposób rozumienia oraz znaczenia nowości i piękna, a zatem pojęć fundamentalnych dla toczącej się wówczas dyskusji na temat muzyki współczesnej. Zieliński, podobnie jak Mycielski, nie zgadzał się z diagnozą radykalnego przełomu w muzyce, o którym często pisał Schaeffer w związku z konsekwencjami działalności przedstawicieli drugiej szkoły wiedeńskiej, zwłaszcza Antona Weberna. Przeciwno Schaefferowskiej idei „punktu zerowego” w muzyce wymierzone było następujące sformułowanie Zielińskiego:

Gdyby sądzić o muzyce na podstawie wielu komentarzy, można by uwierzyć, że nastąpił tu jakiś przewrót „ontologiczny”, że muzyka przestała być sobą, że jesteśmy świadkami jakiegoś kataklizmu kulturowego i obalania wszelkich dotychczasowych wartości, że twórczość stała się jakimś nowym, tajemniczym aktem, w którym nie chodzi już o sztukę, lecz o słuzenie jakimś wyższym (?) celom itd.<sup>27</sup>.

Zdaniem Zielińskiego, takiego rodzaju przewrót nigdy nie miał miejsca, dlatego postulował on zachowanie w dyskursie o muzyce współczesnej tradycyjnych pojęć estetycznych, w tym piękna. Równocześnie występował przeciwko ustanowieniu pojęcia nowości centralną i zasadniczą kategorią współczesnej estetyki.

Punktem wyjścia dla rozważań Zielińskiego na ten temat były wypowiedzi Schaeffera kwestionujące w ogóle wartość estetyczną nowej muzyki. W jednym z felietonów

25 Ibid.

26 Ibid.

27 Tadeusz Andrzej Zieliński, „Nova, sed non nova”, *Forum Musicum* 1 (1966) nr 7, s. 19–20.



Schaeffer pisał: „Lubię i cenię muzykę Hauera podobnie jak Weberna – nie za to, że jest piękna, bo nie jest, lecz za to, że jest nowa, indywidualna, autentyczna”<sup>28</sup>. Opinia ta sprowokowała Zielińskiego do odpowiedzi, w której uwydatniał aktualność oraz adekwatność stosowania pojęcia piękna w kontekście muzyki najnowszej. Krytyk zadeklarował: „mogę zapewnić Bogusława Schaeffera, że muzyka Weberna jest piękna”<sup>29</sup>. Bronił istotności doświadczenia estetycznego jako sposobu poznania muzyki współczesnej, tym samym kwestionując przekonania wysuwane przez Schaeffera na temat neutralnego estetycznie charakteru tej twórczości. Co więcej, Zieliński argumentował, że rozpowszechniony wśród znawców nowej muzyki pogląd o wyłącznie intelektualnych czy też technicznych walorach nowej muzyki niepotrzebnie odstrasza od niej potencjalnych słuchaczy. Zieliński jednocześnie negował wagę nowości i eksperymentu jako naczelných kategorii estetycznych. W jednej z polemik opowiedział się przeciwko postawie różnych autorów – w tym Schaeffera, których „wspólną dominantą jest programowe odcięcie się od dotychczasowych sposobów komentowania muzyki i snucie własnych wariacji myślowych na temat nowości opisywanego zjawiska”<sup>30</sup>. Bliskie sobie stanowisko zaprezentował jeszcze ostrzej:

Krytyk, który myli nowość z jakością, czyniąc z tego podstawę wartościowania, nie jest ani historykiem, ani krytykiem: jest słuchaczem, który nie dostrzegł w słuchanej przez siebie muzyce nic ponadto, że muzyka ta jest mu obca<sup>31</sup>.

Nowość w ujęciu Zielińskiego stanowiła jedynie użyteczne pojęcie opisujące relację pomiędzy pewnymi aspektami dzieła względem innych utworów – była właściwością uboczną i relatywną. W przeciwieństwie do Bogusława Schaeffera, nowość i eksperyment dla Tadeusza Zielińskiego nie były ani celami twórczości kompozytorskiej, ani podstawowymi kryteriami jej oceny.

#### ANTYSCHAEFFERYZM JAKO ATAK NA AWANGARDĘ MUZYCZNĄ

W *Dzienniku* Stefana Kisielewskiego odnajdujemy zapis wrażeń po koncercie, na którym zaprezentowano *Howl* Bogusława Schaeffera. Na zakończenie swoich rozważań nad kompozycją i postawą artystyczną Schaeffera Kisielewski napisał: „Chcę go zjechać jak psa w *Ruchu Muzycznym*, choć może on ma jedną rację: że muzyka w naszym pojęciu stała się niemodna”<sup>32</sup>. Zdanie to nie tylko ilustruje poziom emocji, który towarzyszył debacie pomiędzy nimi, ale również stanowisko samego Kisielewskiego w tym sporze. Autor *Symfonii w kwadracie* mimo świadomości współczesnych

28 Bogusław Schaeffer, „Joseph Matthias Hauer”, w: B. Schaeffer, *W kręgu Nowej Muzyki*, s. 116.

29 Tadeusz Andrzej Zieliński, „Piękno nadal aktualne”, *Ruch Muzyczny* 4 (1960) nr 15, s. 3.

30 T.A. Zieliński, „Nova”, s. 20.

31 Ibid., s. 22.

32 Stefan Kisielewski, *Dzienniki*, Warszawa 2001, s. 560.

postulatów awangardy, bronił swojej „niemodnej” estetyki<sup>33</sup> – także przeciwko postawie Schaeffera.

Podobnie jak Mycielski, również Stefan Kisielewski widział w Schaefferze „naszego właściwego ojca awangardy”<sup>34</sup>. Wielokrotnie podkreślał (nawet jeśli w charakterystycznej dla siebie kpiącej retoryce) jego osiągnięcia w tworzeniu sceny nowej muzyki w Polsce oraz – co szczególnie znaczące, a nawet zaskakujące z dzisiejszej perspektywy – powszechne lekceważenie osiągnięć Schaeffera w tej sferze:

[...] wszystko, co w słowach czy dźwiękach stworzył od lat przeszło dziesięciu, stało się zbiorem sugestii dla całego pokolenia kompozytorskiego. On pierwszy przeszczepił na nasz teren szereg modnych i płodnych chorób, on też swoją agresywną żarliwością sprawił, że nie przestały być zaraźliwe. Ale nie masz wdzięczności w narodzie, nikomu niemiło przyznawać się do wtórności i zapożyczeń, ci nawet, co czerpali z Schaeffera pełnymi garściami, wymyślają nań dzisiaj i nawet odmawiają mu miana kompozytora. Cóż, naraził się piórem (nic tak nie plami, jak atrament!), naraził się też tym, że był pierwszy<sup>35</sup>.

Warto przypomnieć główne punkty sporu estetycznego, który rozegrał się między nimi. Jednym z zarzutów, który Kisielewski wysuwał pod adresem Schaeffera było pomijanie w rozważaniach teoretycznych zagadnienia znaczenia oraz funkcji odbioru nowej muzyki. Podobny brak sygnalizował już Zygmunt Mycielski, lecz dla Kisielewskiego punktem wyjścia był problem historycznego „upadku” systemu dur-moll oraz konsekwencji tego wydarzenia dla muzyki XX wieku. Podczas gdy Schaeffer argumentował na rzecz zalet dodekafonii i jej praw jako nowej, uniwersalnej techniki organizowania wysokości dźwięków, tak Stefan Kisielewski przekonywał o jej neutralnych czy nawet negatywnych aspektach dla odbiorców, które związane są z ignorowaniem naturalnych, jego zdaniem, praw percepcji. Ład czy kodyfikacja konstrukcji dzieła muzycznego za pomocą dodekafonii zostaje, zdaniem Kisielewskiego, osiągnięta jedynie na papierze nutowym. W jego opinii, odbiorcy w dalszym ciągu kierują się własnym słuchem, który falsyfikuje ten pozorny porządek. Kisielewski pisał: „[...] nędzę tej rzekomej organizacji czy unifikacji dźwięków obnażyć może każda uliczna melodyjka, gdzie prawa konstrukcji i ciężenia są autentyczne – nie fikcyjne”<sup>36</sup>. Wysiłki Schaeffera zmierzające w kierunku promocji techniki dwunastotonowej w kontekście zaniku tonalności harmonicznej komentował zaś w następujący sposób: „[...] broni się [Schaeffer] przed nieładem, przed bezprawiem, przed nieuporządkowaniem, tajemnicą okresów przełomowych. Ale broni się za pomocą systemu fikcji”<sup>37</sup>. Podstawowe kryterium oceny dzieła muzycznego proponowane

33 Por. polemikę Stefana Kisielewskiego z dominującym wówczas nurtem praktyki kompozytorskiej: Stefan Kisielewski, „Awangarda czy bezsilność”, *Ruch Muzyczny* 14 (1970) nr 13, s. 10–13.

34 Stefan Kisielewski, „O psychologii dzisiejszego komponowania”, *Ruch Muzyczny* 9 (1965) nr 7, s. 6.

35 Ibid.

36 Ibid.

37 Ibid.

przez Kisielewskiego opierało się na wyznacznikach estetycznych, a nie warsztatowych, ponieważ – jak argumentował – „[...] utwór z punktu widzenia tej techniki bezbłędny może być jednocześnie estetycznie nic nie wart”<sup>38</sup>.

Kisielewski zadeklarowany w *Dzienniku* zamiar zrealizował w postaci eseju *Schaeffer – samobójca*, w którym ostro i bez taryfy ulgowej zaatakował twórczość i postawę artystyczną tego kompozytora. Tekst Kisielewskiego w niedługim czasie doczekał się na tych samych łamach odpowiedzi Schaeffera. Już sam tytuł *Kisielewski – nożownik. Kontrapaszkwil w 15 odsłonach*<sup>39</sup> nie pozostawia wątpliwości co do charakteru riposty. Dla prezentacji debaty pomiędzy tymi autorami są to teksty niewątpliwie najważniejsze, dlatego warto im się bliżej przyjrzeć. Artykuł – czy jak to określa sam Kisielewski w tekście – paszkwil był reakcją na koncert wypełniony muzyką Bogusława Schaeffera. Głównym przedmiotem ataku jest *Howl*<sup>40</sup>, o której to kompozycji Kisiel napisze na samym początku: „[...] bardzo mnie Schaeffer tą kompozycją (?) zdenerwował, być może zresztą, że leżało to właśnie w jego intencjach”<sup>41</sup>. W *Dzienniku* to zdenerwowanie opiszę bardziej dosadnie:

[...] to ohyda: antyamerykańskie bredzenie narkomana, aktorzy naturalistyczni i rozhisteryzowani jak z Przybyszewskiego, orkiestra robi nastrój hałasując, ile się da – w sumie tanizna i łatwizna, bezmyślny ekspresjonizm za wszelką cenę – jakież to przyglupie<sup>42</sup>.

Kisielewski podkreślał zainteresowanie bardziej „koncepcją duchową”<sup>43</sup> *Howl* niż samym utworem. W tym przypadku jego krytyka dotyczyła innych wymiarów programu estetycznego Schaeffera niż opisane już pretensje o zlekceważenie odbiorcy muzyki. Kisielewski zarzucał Schaefferowi pogardę wobec dzieła muzycznego oraz funkcji i znaczenia kompozytora muzyki współczesnej. O ostatniej z wymienionych kwestii Kisielewski pisał: „Schaeffer nie chce już być kompozytorem co nam właśnie na swym koncercie (!) zademonstrował”, o samej koncepcji dzieła zaś „przez obalenie dźwiękowego konstrukcjonizmu próbuje wznowić nasze zainteresowanie życiem potocznym, wmawiając nam, że jest ono (życie) nader intensywne i gwałtowne”<sup>44</sup>. „Samobójstwo” Schaeffera z tytułu artykułu polega na odrzuceniu funkcji kompozytora jako konstruktora muzycznych, autonomicznych struktur oraz zrzeczenie się odpowiedzialności za kształt sfery dźwiękowej na rzecz

38 Ibid.

39 Bogusław Schaeffer, „Kisielewski – nożownik. Kontrapaszkwil w 15 odsłonach”, *Ruch Muzyczny* 15 (1971) nr 13, s. 14–18.

40 Happening Schaeffera pochodzi z roku 1966, a napisany został dla narratora, dwóch aktorów, zespół instrumentalny i zespół wykonawców do tekstu Allena Ginsberga. Partytura została wydana przez PWM w roku 1974. Na temat *Howl* por.: Barbara Bogunia, „Schaeffer/Ginsberg: *Howl*”, w: *Bogusława Schaeffera możliwości muzyki*, red. Marek Chołoniewski, Kraków 2016, s. 55–60.

41 Stefan Kisielewski, „Schaeffer – samobójca”, *Ruch Muzyczny* 15 (1971) nr 9, s. 10.

42 S. Kisielewski, *Dzienniki*, s. 559.

43 S. Kisielewski, „Schaeffer – samobójca”, s. 11.

44 Ibid., s. 10.

improvizujących muzyków. Przy okazji wyartykułował więc Stefan Kisielewski własne artystyczne *credo*, pisząc o nieodzownym aspekcie „sztuczności” sztuki, jej radykalnym oddzieleniu od zjawisk życia potocznego oraz roli kompozytora zgodnej ze wzorami przeszłości. Jego niepokój wyrażony tym głosem spowodowany był sytuacją zamachu na istotę sztuki, w którą wierzył i którą swoją twórczością kultywował. Pytał więc:

[...] czy naprawdę nie widzi przed muzyką innej drogi niż jej destrukcję, co będzie potem i kiedy to będzie, [...], czy samobójstwo twórcze Schaeffera to jego prywatna sprawa, czy też ma obowiązywać nas wszystkich, czy to naprawdę gest rozpacz, czy też filuterna zachęta do wspólnej eschatologicznej (!) igraszki?<sup>45</sup>.

Z ironią komentował charakter twórczej działalności Schaeffera:

[...] autor *Monosonaty* powiedział mi niedawno, że jeśli muzyka zdąży nieuchronnie do upadku, to trzeba po prostu ten upadek przyspieszyć. Winszuję, gratuluję, skoro ktoś chce koniecznie być grabarzem...<sup>46</sup>.

Omawiany tekst Stefana Kisielewskiego zawierał nie tylko wykładnię fundamentów tradycyjnej estetyki, którą przeciwstawił propozycji Schaeffera. Pełno jest w nim złośliwości i osobistych przytyków wobec kompozytora. Choćby w następującej swoistej litanii:

Schaeffer – modniś, Schaeffer – pogromca amerykańizmu, Schaeffer – duch czasu, Schaeffer – bożyszcze narkotycznej młodzieży, Schaeffer – książę ławizny<sup>47</sup>.

Bardzo podobną strategię retoryczną w polemice – kontrpaszkwilo – przyjął Bogusław Schaeffer. Schaeffer o tekście Kisielewskiego pisał więc dosadnie: „pełen jest przestarzałych poglądów tworzących dość przykre wrażenie ruiny, która pozostała po tak kiedyś prężnym umyśle”<sup>48</sup>. W innym miejscu czytamy:

[...] czas powiedzieć prawdę: dotychczasowa wiedza Kisielewskiego była duża, bardzo duża nawet [...], była, ale „wyszła”. Skończyła się w miarę, jak pojawiły się problemy nowe, w ilości i w zasięgu przekraczające możliwości autodydaktyczne Kisielewskiego<sup>49</sup>.

Oprócz wyrażeń tego rodzaju i w tym stylu, w tekście Schaeffera odnajdziemy stwierdzenia na temat alienacji współczesnego kompozytora, zmierzchu krytyki muzycznej ufundowanej na założeniach tradycyjnej estetyki oraz uwag nad przyszłością sztuki. Merytorycznej odpowiedzi Stefana Kisielewskiego na obszerną replikę Bogusława Schaeffera już nie było. Pod jego artykułem znalazło się tylko następujące stwierdzenie, które zamknęło ich spór:

45 Ibid.

46 Ibid., s. 9.

47 Ibid., s. 11.

48 B. Schaeffer, „Kisielewski – nożownik”, s. 18.

49 Ibid.

Redakcja *Ruchu Muzycznego* udostępniła mi przed drukiem powyższy, nieco żenujący dokument, uważam jednak, że nie wymaga on komentarzy – mówi za siebie. Zastosowanie przeze mnie pewnego testu psychologicznego dało wizerunek prawidłowy ponad wszelkie spodziewanie: powstał wizerunek własny kompozytora, w całej swej krasie umysłowej i moralnej. Niech więc posłużą on młodzieży ku nauce i przestrodze<sup>50</sup>.

Historyczny oraz współczesny czytelnik omawianej dyskusji może jednak żałować, że polemika obu zasłużonych i wybitnych postaci sprowadziła się przede wszystkim do retorycznej szermierki oraz prezentacji argumentów *ad personam*. Nie trzeba byłoby przecież zbyt długo przekonywać, że obaj autorzy w swoich samodzielnych pracach przedstawiali wyraziste, spójne oraz interesujące stanowiska odnośnie zasadniczych kontrowersji wokół estetyki muzyki współczesnej. Ich polemika mogłaby więc okazać się bardzo ważna i inspirująca w dalszej debacie na jej temat – po latach świadczy jedynie o gorącej temperaturze owej dyskusji oraz może stanowić szkic do portretu osobowości obu wymienionych postaci<sup>51</sup>.

50 *Ruch Muzyczny* 15 (1971) nr 13, s. 18. Nieopatrzona tytułem notka autorstwa Stefana Kisielewskiego pod cytowanym artykułem Bogusława Schaeffera.

51 Warto zwrócić uwagę, że obok antyschaefferyzmu wprost, jaki reprezentował Stefan Kisielewski, istniał jeszcze antyschaefferyzm dyskretny. Prowadził on – w interesującym mnie teraz przypadku – do podjęcia działań na polu instytucjonalnym, ponieważ sprzeciw wobec monopolizacji przez Schaeffera pola dyskursu o muzyce współczesnej był pod koniec lat sześćdziesiątych jednym z czynników sformułowania koncepcji programowej pisma *Res Facta. Teksty o muzyce współczesnej*. Wspominał o tym dopiero z perspektywy lat jeden z założycieli pisma – Mieczysław Tomaszewski, na którego słowa zwróciła uwagę Agnieszka Pindera w biografii Józefa Patkowskiego (*Patkowski. Ambasador muzyki z Marsa*, Warszawa–Łódź 2019, s. 135–136). Tomaszewski wskazywał na dwa punkty prowadzonego z Schaefferem sporu, a związanego ze specyfiką jego pisarstwa: „Kontakt z wiedzą o muzyce współczesnej, o tym wszystkim, co dzieje się w wolnym świecie, mieliśmy dotąd z jednego wyłącznie źródła: poprzez Bogusława Schaeffera. Był w tamtych latach, w tym zakresie, niewątpliwym ekspertem. Ale jednostronnym. Zaczęła mi doskwierać ta jednostronność i gubiąca ślady, niwecząca autentyczność «pośredniość». A Schaeffer w żaden sposób nie chciał się zgodzić, ani przy *[Małym] Informatorze muzyki XX wieku*, ani przy *Leksykonie [kompozytorów XX wieku]*, na podawanie literatury, cytowanie źródeł. Całą wiedzę o tym, co się dzieje na Zachodzie, mieliśmy otrzymywać jedynie poprzez jego widzenie (Krzysztof Droba, *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*, Kraków 2011, s. 112–113). *Res Facta* miało zatem przełamać dominację Schaeffera, proponując ujęcie alternatywne wobec, jak mówił Tomaszewski w innym miejscu, jego „antyhumanistycznych, technicystycznych” interpretacji muzyki XX wieku. W tym celu podjęto zamiar „poznawania rzeczy z pierwszej ręki” czyli oddania głosu samym twórcom, których refleksją Schaeffer nie miał być zainteresowany w swoich publikacjach („Zestroić polifonię zainteresowań. Z Mieczysławem Tomaszewskim rozmawia Marcin Trzęsiok”, *Ruch Muzyczny* 63 (2018) nr 5, s. 40). Celowi temu służyła przede wszystkim publikacja tłumaczeń tekstów samych kompozytorów – zarówno w tym czasie uznanych już za klasyków muzyki XX w. (Antona Weberna, Edgara Varèse’a, Igora Strawieńskiego), jak i aktualnych gwiazd współczesnej sceny nowej muzyki (Iannis Xenakis, Mauricio Kagel czy Johna Cage’a, por. tłumaczenia ich tekstów umieszczone w pierwszych czterech numerach pisma *Res Facta* z l. 1967–70). Z biegiem lat oba aspekty – akcent na humanistyczny wymiar muzyki współczesnej oraz tłumaczenie tekstów źródłowych – stały się zresztą znakiem rozpoznawczym pisma. Dodajmy, że, jak przypomniiała Agnieszka Pindera, pierwszy numer *Res Facta* ukazał się zaledwie kilka miesięcy po pierwszym numerze pisma *Forum Musicum*, którego redaktorem naczelnym był właśnie Bogusław Schaeffer. Zapewne i ten fakt, dzięki któremu uzyskiwał jeszcze jedno narzędzie na utrzymanie dominacji na polu dyskursu o muzyce współczesnej, wpłynął na genezę *Res Facta*.

## ANTYSCHAEFFERYZM JAKO ZMIERZCH SCHAEFFERYZMU

W 1973 r. ukazał się w *Ruchu Muzycznym* niewielkich rozmiarów artykuł Krzysztofa Meyera dotyczący publikacji autora *Kwartetu dla czterech aktorów*. Uwagi Meyera dotyczyły charakteru pisarstwa Schaeffera w ogóle, choć pretekstem do jego napisania był wydany parę lat wcześniej zbiór tekstów *Dźwięki i znaki*. Przedmiotem krytyki nie były elementy światopoglądu estetycznego Schaeffera, lecz – poruszony wcześniej już przez Mycielskiego – sam sposób omówienia zagadnień w jego publikacjach (zarówno z historii muzyki, jak i współczesnej twórczości kompozytorskiej). Krytyka ta nie obejmowała jedynie jego naukowej monografii *Nowej muzyki*, dzięki której dał się poznać, zdaniem Meyera, jako „wnikliwy i sumienny analityk” „o wysokiej próby wiedzy teoretycznej”<sup>52</sup>. Sprzeciw Meyera obudził natomiast obecny w innych tekstach Schaeffera szereg właściwości: napastliwość, subiektywizm, prowokacyjność, nonszalancja, pośpiech formułowanych sądów oraz ich skrajność i arbitralność. Ilustracją oskarżenia stały się wybrane opinie Schaeffera m.in.: o „obrzydliwej słodkości” muzyki Palestriny czy „dziecinnym charakterze pisma Ligetiego”. Wymienione cechy, według Meyera, czyniły te teksty „niepełnowartościowymi, niesympatycznymi, czy wręcz niepotrzebnymi”<sup>53</sup> i to w szczególnej, a nawet groźnej sytuacji, w której, jak podkreślał autor *Symfonii polskiej*, Schaeffer sprawuje w środowisku monopol na książki o muzyce współczesnej. Na tę wypowiedź zareagował Bohdan Pocij, ale nie była to odpowiedź stronnika Schaeffera polemizującego z Meyerem z perspektywy jego poglądów. Pocij właściwie nie zanegował opisanych szczegółowych zarzutów, ani nie dyskutował z oceną przytaczanych fragmentów dzieł Schaeffera. Przyznał nawet, że Schaeffer „budzi sprzeciw skrajnością i subiektywizmem sądów; także – niejednokrotnie – oburza, złości, denerwuje”<sup>54</sup>. Spróbował natomiast przenieść problem na inny poziom, jak to określił, „właściwą płaszczyznę” interpretacji i sposobu oceny jego pisarskiej działalności. Ujęcie zaproponowane przez Pocij blokowało jednak w ogóle możliwość dyskusji czy krytyki Schaeffera, zapewniając mu swoisty immunitet przed polemistami. Pocij skrajność i subiektywizm poglądów, jego – jak pisał – „atakujące słowa” oceniał w pozytywny sposób ze względu na ich stymulujący charakter dla dynamiki publicznej debaty o muzyce. Schaeffer, jego zdaniem, „atakując nas z różnych stron swoim pisarstwem utrzymuje naszą świadomość muzyczną w stanie nieustannej aktywności”<sup>55</sup>. Co więcej, stwierdził, że ze względu na olbrzymie zasługi kompozytora dla polskiej muzyki polegające na zbudowaniu od podstaw refleksji o muzyce współczesnej, „wszelkie jego błędy, pomyłki czy przerysowania wydają mi się nieistotne”<sup>56</sup>.

52 Krzysztof Meyer, „O pisarstwie Schaeffera – subiektywnie”, *Ruch Muzyczny* 17 (1973) nr 14, s. 15.

53 Ibid.

54 Ibid.

55 Bohdan Pocij, „Świadomość muzyki”, *Ruch Muzyczny* 17 (1973) nr 14, s. 18.

56 Ibid.

Pociej ten kategoryczny osąd sformułował w momencie przeorientowania własnych preferencji estetycznych i zainteresowań muzycznych oraz wyjścia poza krąg inspiracji myślą Schaeffera. Kolejny przykład, jak widać, jest zatem zupełnie odmienny od dotychczasowych, a związany jest z przemianami postawy Bohdana Pocięja względem teoretycznej, krytycznej oraz kompozytorskiej działalności Bogusława Schaeffera. Prowadziła ona od entuzjazmu po milczenie (by nie powiedzieć obojętność) wobec Schaeffera i nigdy nie przejawiała się w jego otwartej krytyce. Entuzjazm Pocięja towarzyszący pierwszym latom aktywności kompozytora związany był ogólnie z jego fascynacją nową muzyką. W latach późniejszych stopniowa utrata zaufania do rezultatów awangardowych poszukiwań i eksperymentów połączyła się z przeobrażeniem stanowiska wobec twórczości autora *TIS MW2*. Podejście to przejawiało się początkowo w recenzjach utworów Schaeffera, pozytywnych omówieniach prac teoretycznych, życzliwych komentarzach względem postawy twórczej artysty oraz oddziaływaniem myśli Schaeffera na własne koncepcje Pocięja. Dla późniejszej postawy charakterystyczny i znaczący jest brak reakcji na bieżącą twórczość Schaeffera oraz powolne wycofywanie się z wcześniejszych poglądów dotyczących sztuki współczesnej.

Pierwszym ważnym przejawem tej fascynacji było omówienie *Nowej muzyki* na łamach *Ruchu Muzycznego*<sup>57</sup>. Samo zaangażowanie Bogusława Schaeffera w nową muzykę Pocięja charakteryzował zaś wówczas z emfazą:

[...] jest mędrcom Nowej Muzyki, jej wszechstronnym znawcą, jej twórcą, jej sceptycznym fanatykiem. Tkwi w nowej muzyce i równocześnie obserwuje ją i bada pod lupą teoretyka. Ma w sobie coś z Schönberga i z owych teoretyków nowych prądów przełomowych okresów historii muzyki. Rozporządzając oryginalnym talentem kompozytorskim, Schaeffer zgłębia praktyczne możliwości nowej muzyki. Eksperymentuje, dowodzi, wysuwa propozycje, przekonuje. Jego sceptyczna, daleka od skłonności do bezkrytycznego entuzjazmu umysłowość, jego wiedza i wyrafinowany smak decydują o pewnej ostrożności angażowania się w kierunki najnowsze<sup>58</sup>.

W innym miejscu ogłosił go „wielkim, zapewne w ogóle największym z dotychczasowych, umysłem muzyki polskiej”<sup>59</sup>, a aktywność pisarską Schaeffera porównywał z działalnością innych bezlitosnych, a zarazem wybitnych krytyków polskiej kultury: Karola Irzykowskiego, Stanisława Brzozowskiego, Witkacego czy Witolda Gombrowicza<sup>60</sup>.

57 Bohdan Pocięja, „Bogusława Schaeffera studia na temat współczesnej techniki kompozytorskiej”, *Ruch Muzyczny* 2 (1958) nr 10, s. 17–21. Na formujący wpływ tej lektury na Pocięja wskazała Ewa Sławińska-Dahlig w tekście „Bohdan Pocięja jako pisarz i myśliciel”, s. 281.

58 Bohdan Pocięja, „Muzyka polska 1960, czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa”, *Ruch Muzyczny* 4 (1960) nr 21, s. 2.

59 Bohdan Pocięja, „Polska muzyka współczesna. Myśl (III)”, *Polska* 15 (1968) nr 1, s. 36.

60 *Ibid.*, s. 36.

Uważne spojrzenie na artykuły Bohdana Pocięja na temat twórczości Schaeffera wskazuje na fakt, że w utworach tego ostatniego bardziej interesowały go pewne koncepcje artystyczne i przejawy nowej estetyki niż problematyka poszczególnych dzieł. Recenzje stawały się niejako punktem wyjścia do omówienia teoretycznych problemów z zakresu sposobu istnienia nowej muzyki, współczesnej formy czy kryteriów oceny nowych kompozycji. I zapewne to bliskość poglądów Pocięja wobec idei Schaeffera w tych właśnie sferach jest ważniejsza niż mniej lub bardziej podniosłe słowa zachwyty nad jego twórczością i estetyką, ponieważ świadczyła ona o znaczeniu autora *Nowej muzyki* i jego wpływie na ówczesny sposób postrzegania muzycznej współczesności. Nie jest to miejsce na omawianie postawy Pocięja w tym wymiarze, warto jednak zasygnalizować i podkreślić punkty styczności w koncepcjach estetycznych obu autorów. Dotyczyły one modelu dzieła muzycznego oraz kryteriów wartościowania muzyki współczesnej. Pocięj podzielał pogląd Bogusława Schaeffera o nieaktualności oraz nieadekwatności tradycyjnych kryteriów oceny dzieła muzycznego w odniesieniu do nowej muzyki. Eseista i krytyk wskazywał, że posługiwanie się wyznacznikami tego rodzaju wręcz uniemożliwia obserwację a także zrozumienie nowych tendencji i elementów w muzyce. Wbrew rozpowszechnionym opiniom na temat względności nowości argumentował o ponadczasowości prawdziwego eksperymentu. Opowiadał się również za zakwestionowaniem prymatu dzieła muzycznego jako jedyne uznane sposobu istnienia muzyki, co – jak ukazał przykład Stefana Kisielewskiego – nie było wtedy zbyt częste wśród obserwatorów sceny muzyki współczesnej w Polsce. Bohdan Pocięj właśnie w komentarzu do twórczości Schaeffera pisał na temat powszechnego sentymentu do tradycyjnego modelu dzieła muzycznego:

[...] zbyt jesteśmy mocno przywiązani do koncepcji muzyki zamkniętej w ramy skończonych dzieł, głęboko tkwi w nas pragnienie dzieła wyodrębnionego, zbyt mocno utrwalone jego pojęcie<sup>61</sup>.

Poglądy na tę ważną kwestię, mogące służyć za wyznacznik postawy względem nowości w muzyce, świadczyły o bliskości ich postawy.

Nie oznacza to jednak, że zgadzali się we wszystkich kwestiach ważnych dla estetyki muzyki. Fundamentalna rozbieżność pojawia się przy zagadnieniach związanych ze znaczeniem i oceną historii muzyki. Najlepszą ilustracją tego problemu jest dialog, który prowadzili na łamach pisma *Forum Musicum*. Dwa z poruszanych wtedy tematów wydają się być szczególnie ważne w tym kontekście: *Stosunek do tradycji* oraz *Obciążenia romantyczne*<sup>62</sup>. Pocięj wyznawał: „to, co dziś prawdziwie wartościowe w nowej muzyce, wydaje mi się właśnie bardzo głęboko (może głębiej niż kiedy-

61 Bohdan Pocięj, „Poza dobrem i złem”, *Ruch Muzyczny* 8 (1964) nr 3–4, s. 5.

62 Bohdan Pocięj, Bogusław Schaeffer, „Dziesięć tematów”, *Forum Musicum* 5 (1970) nr 9, s. 22–36.



kolwiek!) zakorzenione w tradycji”<sup>63</sup>, Schaeffer używał zaś argumentu o hamującym właściwościach tradycji w rozwoju sztuki współczesnej. W innym miejscu, rozmawiając na temat muzycznego romantyzmu, Pociąg twierdził:

[...] nasze sądy o romantyzmie, nasze poglądy na romantyzm są dość od siebie odległe. Pan skłonny jest widzieć w epoce muzycznego romantyzmu przede wszystkim jej cienie – „płaską gigantomanię”, „megalomanię” Wagnera, przerstoty, nadmiary wyrazowości, hipertrofię uczuciowości, zagubienie istoty czystej muzyki itd. Dla mnie natomiast to najbardziej bodaj fascynująca epoka w dziejach muzyki. Biorę ją całą wraz z jej blaskami i cieniami, świetnością i ułomnością<sup>64</sup>.

A to właśnie fascynacja muzycznymi arcydziełami z przeszłości była powodem jego odwrócenia się od nowej muzyki i odwrotu od wcześniejszych poglądów na jej temat<sup>65</sup>. Symbolem tego zwrotu mogła być opinia wygłoszona przez Pocięga w czasie koncertu z muzyką Bogusława Schaeffera właśnie, a zanotowana przez Stefana Kisielewskiego w przywoływanej już recenzji *How!*: „Zmierzch awangardy – powiedział na koncercie Bohdan Pocięga – a więc i on się w końcu zreflektował”<sup>66</sup>. Zdanie to, jeśli zaufamy relacji Kisielewskiego, można rozumieć zarazem jako dowód na zmierzch jego fascynacji awangardą oraz twórczością i estetyką Bogusława Schaeffera. Z czasem Pocięga w swoich kolejnych tekstach zaczął polemizować z koncepcją sztuki awangardowej oraz stawiać zarzuty, pisząc o jałowości eksperymentatorskich poszukiwań. Nigdy jednak wprost nie polemizował z Bogusławem Schaefferem – jego działalność, myśl i twórczość praktycznie zniknęła z tekstów Pocięga, a wspomniana na początku replika na krytykę Krzysztofa Meyera stanowiła wyjątek<sup>67</sup>.

~

Ostatnia z zaprezentowanych przeze mnie polemik poruszyła fundamentalne zagadnienia estetyki muzycznej – pytania o semantyczny wymiar muzyki. Została sprotokowana fragmentem felietonu, w którym Schaeffer ogłosił kategoryczne tezy na temat dzieła muzycznego: „nie ma nic wspólnego z rzeczywistością”, „nie wyraża żadnych uczuć, bo nie może”, „nie może być wyjaśnione biografią artysty”<sup>68</sup>. Zastrzeżenia wobec nich zgłosił Leszek Polony, nie tylko poddając myśli Schaeffera argumenty i przykłady przeciwstawne, lecz stawiając bardzo celną diagnozę jego poglądów

63 Ibid., s. 24.

64 Ibid., s. 31.

65 Por.: Bohdan Pocięga, *Szkice z późnego romantyzmu*, Kraków 1978.

66 S. Kisielewski, „Schaeffer – samobójca”, s. 11.

67 Zapytany w tym czasie o najwybitniejsze postaci kompozytorskie w polskiej muzyce współczesnej, Pocięga wymienił Lutosławskiego, Szabelskiego i Góreckiego, podczas gdy parę lat wcześniej pytany o to samo wymieniał również Bogusława Schaeffera, por.: Bohdan Pocięga, „Trzydziestolecie w muzyce polskiej. Periodyzacja, szkoła polska, perspektywy”, *Ruch Muzyczny* 18 (1974) nr 15, s. 14.

68 Bogusław Schaeffer, „Granie na sucho”, *Życie Literackie* 24 (1974) nr 47, s. 11.

w tej kwestii<sup>69</sup>. Diagnozę tę opisać można jako wypunktowanie paradoksalności, partykularyzmu, antynaukowości i antyhumanizmu stanowiska Schaeffera. Sprzeczność polegała na tym, że Schaeffer wzywał do sformułowania nowej estetyki muzyki i odrzuceniu dotychczasowych, przestarzałych, jak pisał, założeń, podczas gdy jego własna refleksja ufundowana była na dziewiętnastowiecznych poglądach na sztukę – formalizmie Hanslicka<sup>70</sup> i resztkach romantycznej mitologii artysty przejawiających się w wizji twórcy jako samotnej jednostki działającej poza obrębem społeczeństwa. Schaeffer, zdaniem Polonego, lekceważył też bogactwo i złożoność muzycznych praktyk, a własne poglądy wywodził z postulatów estetyki partykularnego nurtu muzycznego (nowej muzyki), przypisując im uniwersalny charakter. Jego stanowisko uznał również za spekulatywne i za przykład zignorowania osiągnięć współczesnej nauki, ponieważ – jak argumentował Polony – dopiero na gruncie badań językoznawczych, semiologii, psychologii odbioru czy socjologii muzyki należy ostrożnie przemyśleć problem semantycznego wymiaru muzyki. Antyhumanizm postulatów Schaeffera wynikał z kolei z jego wezwania, by w procesie poznawania dzieła muzycznego zignorować udział czynnika ludzkiego – zarówno kompozytorskich intencji, jak i recepcji. Znaczenie polemiki Polonego polegało na wprowadzeniu nowego tematu, niepodjęmowanego dotychczas w sporze z Schaefferem (także dlatego, że niektórzy uczestnicy opisywanej debaty, tacy jak Stefan Kisielewski, w pełni podzielali jego poglądy w tym zakresie). Istotny jest też fakt, że uczynił to krytyk i teoretyk muzyki, który niedawno zadebiutował. Wskazał on zarówno na potrzebę pilnej aktualizacji dyskutowanych do tej pory zagadnień, jak i zmianę samego sposobu prowadzenia dyskusji, postulując konieczność ugruntowania jej na osiągnięciach współczesnej nauki, akceptacji w punkcie wyjścia estetycznego pluralizmu w muzyce czy odrzucenia redukcjonizmów i spekulacji. Debata z Schaefferem na nowe tematy, na nowych warunkach i z nowymi polemistami nie była już jednak kontynuowana.

#### PODSUMOWANIE

Geneza opisywanych polemik wynikała już z samego charakteru sformułowań Bogusława Schaeffera – skrajności i arbitralności, polemicznego zacięcia i odosobnienia prezentowanego stanowiska. Jego myśl stawała się wielokrotnie punktem odniesienia w dyskusjach toczonych na temat muzyki współczesnej, prowokując innych uczestników życia muzycznego – kompozytorów, krytyków, badaczy do sformułowania własnego stanowiska, a czasem po prostu do protestu. „Antyschaefferyzm” stanowił zatem dla omawianych autorów próbę odrzucenia Schaefferowskiego oglądu muzyki współ-

69 L. Polony, „Muzyka i rzeczywistość”, w: tegoż, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, Kraków 1980, s. 17–25.

70 Ta szczegółowa diagnoza znalazła potwierdzenie w tezie Karola Bergera o ustanowieniu w kręgach nowej muzyki formalistycznej interpretacji muzyki Hanslicka jako normy, por.: Karol Berger, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przekł. Anna Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 288–308.

czesnej, który przez pewien czas zdominował dyskurs na jej temat. Omawiane polemiki w nowy sposób potwierdziły również skrajną pozycję zajmowaną przez niego w polskiej debacie o muzyce współczesnej – nietrudno zauważyć, że nie występowano przeciwko jego myśli w kontekście postawy jeszcze bardziej sprzyjającej awangardzie, pochwały nowatorstwa, potrzeby eksperymentu czy poszerzenia granic dotychczasowej estetyki muzycznej. Ukazały również ograniczenia Schaefferowskich propozycji – przede wszystkim w sferze legitymizacji nowej muzyki jako praktyki artystycznej roszczącej sobie ambicje do podporządkowania sceny muzyki współczesnej.

Z perspektywy czasu zastanawiającą cechą omawianej debaty Schaeffera i jego oponentów, która przez pewien okres tworzyła w Polsce jeden z głównych nurtów publicznego sporu na temat muzyki współczesnej, był jej głęboki, antydialogiczny charakter. Nie prowadziła do przemiany zajmowanych stanowisk pod wpływem argumentacji uczestników (spór Mycielski–Schaeffer), przybierała charakter sprzeczki (*casus* Kisielewski–Schaeffer), nieoficjalnych działań instytucjonalnych (przypadek Tomaszewskiego) albo w ogóle odmowy podjęcia takiej dyskusji (propozycja Pocięja). Ciekawym problemem jest wobec tego pytanie o specyfikę dynamiki tej debaty. Przemianom nie podlegała postawa Zygmunta Mycielskiego czy Stefana Kisielewskiego, których zaliczyć można do stałych polemistów Schaeffera w dyskutowanym okresie. Stracił on jednak w tym czasie swoich dotychczasowych, a wpływowych sojuszników (przypadek Bohdana Pocięja i do pewnego stopnia Mieczysława Tomaszewskiego), a co więcej, nie uzyskał nowych, ponieważ głosy osób debiutujących w publicznej debacie o muzyce (Krzysztofa Meyera i Leszka Polonego) były od początku nastawione wobec jego poglądów w sposób krytyczny.

Warto wskazać jeszcze na kolejne obszary badawcze wypływające z przedstawionych zagadnień. Śladem pracy Lisy Cooper Vest należy detalicznie i szerzej opisać oddziaływanie Schaeffera po 1956 roku. Niewątpliwym wyzwaniem – wobec bogatego materiału źródłowego tworzonego przez ponad pięćdziesiąt lat – pozostaje szczegółowa i pełna rekonstrukcja jego poglądów estetycznych (w artykule przedstawiłem ich odzwierciedlenie w myśli innych autorów, co stanowi jedynie element całego zagadnienia). Warto również wyjść poza granicę roku 1976 i sprawdzić czy oraz jakie reakcje budziła myśl Schaeffera od momentu, gdy utracił pozycję monopolisty i jego poglądy z samego centrum debaty o muzyce współczesnej przesunęły się na jej margines.

## BIBLIOGRAFIA

- Berger, Karol. *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przekł. Anna Tenczyńska. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2008.
- Bogunia, Barbara. „Schaeffer/Ginsberg: *Howl*”. W: *Bogusława Schaeffera możliwości muzyki*, red. Marek Chołoniewski, 55–60. Kraków: Akademia Muzyczna, 2016.

- Bolesławska-Lewandowska, Beata. „Awangarda muzyczna Zygmunta Mycielskiego i Andrzeja Panufnika – według zachowanej korespondencji”. W: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Barbara Literska, Jolanta Guzy-Pasiak, 195–200. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2009.
- Ciołkiewicz, Urszula. „Polska krytyka muzyczna wobec wybranych koncepcji warsztatowo-estetycznych drugiej awangardy. Opinie i postulaty”. *Przegląd Muzykologiczny* 5, nr 5 (2006): 155–183.
- Cooper Vest, Lisa. *Awangarda. Tradition and Modernity in Postwar Polish Music*. Oakland: University of California Press, 2021 (= California Studies in 20th-century Music 28).
- Droba, Krzysztof. *Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim*. Olszanica: BOSZ, Kraków: PWM, Akademia Muzyczna, 1995.
- Gwizdalanka, Danuta. „«Klarnet» i inni figuranci”. *Ruch Muzyczny* 64, nr 23 (2020): 13–14.
- Kisielewski, Stefan. „Awangarda czy bezsilność”. *Ruch Muzyczny* 14, nr 13 (1970): 10–13.
- Kisielewski, Stefan. *Dzienniki*. Warszawa: Iskry, 2001.
- Kisielewski, Stefan. „O psychologii dzisiejszego komponowania”. *Ruch Muzyczny* 9, nr 7 (1965): 6.
- Kisielewski, Stefan. „Schaeffer – samobójca”. *Ruch Muzyczny* 15, nr 9 (1971): 10.
- Kozewska, Anna. „Credo estetyczne Zygmunta Mycielskiego. Próba rekonstrukcji systemu”. W: *Krytyka muzyczna. Teoria, historia, współczesność*, red. Michał Bristiger, Rafał Ciesielski, Barbara Literska, Jolanta Guzy-Pasiak, 175–180. Zielona Góra: Oficyna Wydawnicza Uniwersytetu Zielonogórskiego, 2009.
- Meyer, Krzysztof. „O pisarstwie Schaeffera – subiektywnie”. *Ruch Muzyczny* 17, nr 14 (1973): 15–16.
- Mika, Bogumiła. „Kategoria nowości w polskich dyskusjach awangardowych przełomu lat 60. i 70. XX wieku publikowanych na łamach *Ruchu Muzycznego*”. *Aspekty Muzyki* 1, nr 1 (2011): 123–139.
- Mycielski, Zygmunt. „Antyschaefferyzm?”. W: Zygmunt Mycielski, *Postludia*, 192–205. Kraków: PWM, 1977.
- Mycielski, Zygmunt. „Dlaczego nie piszę o naszej muzyce współczesnej?”. *Ruch Muzyczny* 2, nr 5 (1958): 8.
- Mycielski, Zygmunt. *Dziennik 1950–1959*. Warszawa: Iskry, 1959.
- Mycielski, Zygmunt. „Jaką mierzyć miarą?”. *Ruch Muzyczny* 5, nr 22 (1961): 9.
- Mycielski, Zygmunt. „Wstęp do kompozycji Bogusława Schaeffera”. *Ruch Muzyczny* 21, nr 4 (1977): 9.
- Obniska, Ewa. „W odpowiedzi Bogusławowi Schaefferowi słów jeszcze mniej”. *Ruch Muzyczny* 30, nr 25 (1986): 23.
- Pindera, Agnieszka. *Patkowski. Ambasador muzyki z Marsa*. Warszawa: Fundacja Automaton, Łódź: Muzeum Sztuki w Łodzi, 2019.
- Pociej, Bohdan. „Bogusława Schaeffera studia na temat współczesnej techniki kompozytorskiej”. *Ruch Muzyczny* 2, nr 10 (1958): 17–21.
- Pociej, Bohdan, Bogusław Schaeffer. „Dziesięć tematów”. *Forum Musicum* 5, nr 9 (1970): 22–36.
- Pociej, Bohdan. „Muzyka polska 1960, czyli o potrzebie, kierunkach i granicach nowatorstwa”. *Ruch Muzyczny* 4, nr 21 (1960): 2.
- Pociej, Bohdan. „Polska muzyka współczesna. Myśl (III)”. *Polska* 15, nr 1 (1968): 36.
- Pociej, Bohdan. „Poza dobrem i złem”. *Ruch Muzyczny* 8, nr 3–4 (1964): 5.

- Pociej, Bohdan. *Szkice z późnego romantyzmu*. Kraków: PWM, 1978.
- Pociej, Bohdan. „Świadomość muzyki”. *Ruch Muzyczny* 17, nr 14 (1973): 18.
- Pociej, Bohdan. „Trzydziestolecie w muzyce polskiej. Periodyzacja, szkoła polska, perspektywy”. *Ruch Muzyczny* 18, nr 15 (1974): 14.
- Polony, Leszek. „Muzyka i rzeczywistość”. W: Leszek Polony, *W kręgu muzycznej wyobraźni*, 17–25. Kraków: PWM, 1980.
- Polony, Leszek. *Polski kształt sporu o istotę muzyki. Główne tendencje w polskiej myśli muzyczno-estetycznej od Oświecenia po współczesność*. Kraków: Akademia Muzyczna, 1991.
- Schaeffer, Bogusław. „Granie na sucho”. *Życie Literackie* 24, nr 47 (1974): 11.
- Schaeffer, Bogusław. „Joseph Matthias Hauer”. W: Bogusław Schaeffer, *W kręgu Nowej Muzyki*, 116–125. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Schaeffer, Bogusław. „Kisielewski – nożownik. Kontrapaszkwil w 15 odsłonach”. *Ruch Muzyczny* 15, nr 13 (1971): 14–18.
- Schaeffer, Bogusław. „Polski modernizm wczoraj i dziś”. W: Bogusław Schaeffer, *W kręgu Nowej Muzyki*, 247–256. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1967.
- Schaeffer, Bogusław. „Wartość nowatorstwa w muzyce”. *Studia Filozoficzne* 26, nr 11–12 (1983): 21–41.
- Skowron, Zbigniew. „Recepcje postaw i programów awangardowych w powojennej muzyce polskiej”. W: *Muzyka polska 1945–1955. Materiały sesji naukowej 6–10 grudnia 1995*, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, 67–80. Kraków: Akademia Muzyczna, 1996.
- Sławińska-Dahlig, Ewa. „Bohdan Pociej jako pisarz i myśliciel”. W: Bohdan Pociej, *Polskość Chopina*, 259–288. Warszawa: NIFC, 2012.
- Strzelecki, Paweł. *Nowy Romantyzm w twórczości kompozytorów polskich po roku 1975*. Kraków: Musica Iagellonica, 2006.
- Strzelecki, Paweł. „Poglądy Zygmunta Mycielskiego na awangardę muzyczną drugiej połowy XX wieku”. W: *Twórczość Zygmunta Mycielskiego jako dziedzictwo kultury polskiej i europejskiej*, red. Grzegorz Oliwa, 37–49. Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2008.
- Wiatr, Adam. *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2006.
- „Zestroić polifonię zainteresowań. Z Mieczysławem Tomaszewskim rozmawia Marcin Trzęsios”. *Ruch Muzyczny* 62, nr 5 (2018): 28–44.
- Zieliński, Tadeusz Andrzej. „Nova, sed non nova”. *Forum Musicum* 1, nr 7 (1966): 19–20.
- Zieliński, Tadeusz Andrzej. „Piękno nadal aktualne”. *Ruch Muzyczny* 4, nr 15 (1960): 3.
- Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*. Cz. 1, *Lata 1949–1969*, opr., wstęp i komentarze Beata Bolesławska-Lewandowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2016.
- Zygmunt Mycielski – Andrzej Panufnik. Korespondencja*. Cz. 2, *Lata 1970–1987*, opr., wstęp i komentarze Beata Bolesławska-Lewandowska. Warszawa: Instytut Sztuki PAN, 2018.

ANTI-SCHAEFFERISMS. ON SELECTED CRITICAL ATTITUDES TO THE THOUGHT  
AND WORK OF BOGUSŁAW SCHAEFFER, 1956–1976

In 1975 Zygmunt Mycielski published a review of Bogusław Schaeffer's book *Muzyka XX wieku* (Twentieth-century music), entitled 'Antyschaefferyzm' (Anti-Schaefferism), referring to well-known disputes from music history. Mycielski used this title to express his own individual opposition to Schaeffer's way of thinking about music, and especially the way he passed judgment on twentieth-century music. In retrospect, however, the term can now be applied to a wider historical phenomenon of critical reactions to the output of that composer, critic, graphic artist and playwright, who died in 2019. During the period of Schaeffer's most intense activity as a writer, anti-Schaefferism was reflected in a substantial number of polemics, debates and controversies, and even at times quite violent rejections of Schaeffer's aesthetic views. Such reactions resulted from the radical and arbitrary nature of Schaeffer's claims, his polemical passion, and the fact that his standpoint was isolated in professional circles. In most cases, Schaeffer's provocations drew fierce, polarised reactions, which meant that his ideas very frequently became a point of reference in debates on contemporary music.

Hence this article deals mainly with the critical appraisal of Schaeffer's theoretical and aesthetic concepts (their negative resonance), as well as his work as a critic and writer on music. Schaeffer's creative output is presented here in a mediated manner, through the lens of selected critics' standpoints and comments. His main polemicists were Zygmunt Mycielski and Stefan Kisielewski. Their statements are complemented by the critical commentaries of Mieczysław Tomaszewski, Tadeusz Andrzej Zieliński, Krzysztof Meyer and Leszek Polony. The attitude of Bohdan Pocij stands out as more complex and dynamic.

*Translated by Tomasz Zymer*

Słowa kluczowe / keywords: Bogusław Schaeffer, Zygmunt Mycielski, Stefan Kisielewski, Bohdan Pocij, krytyka muzyczna / music criticism, muzyka współczesna / contemporary music, muzyka nowa / new music, awangarda / the avant-garde, recepcja / reception

**Dr Sławomir Wiczorek**, adiunkt w Zakładzie Antropologii Muzycznej Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego. Współpracuje z pismem *Res Facta Nova*, Pracownią Badań Pejzażu Dźwiękowego oraz festiwałem *Musica Electronica Nova*. Interesuje się historią muzyki XX w., muzyką współczesną, historycznym pejzażem dźwiękowym oraz perspektywami *sound studies* i muzykologii kulturowej.  
slawomir.wiczorek@uwr.edu.pl