

WOJCIECH KILAR



TYGODNIK POWSZECHNY

2 | 12 stycznia 2014 | Kraków
DODATEK SPECJALNY
REDAKCJA: JAKUB PUCHALSKI,
ANDRZEJ FRANASZEK

PARTNERZY WYDANIA

Stowarzyszenie Autorów
ZAiKS

PWM
EDITION

Wydanie zrealizowano dzięki pomocy
finansowej Instytutu Muzyki i Tańca

instytut muzyki i tańca
IMiT

Wojciecha Kilara fotografował
w jego domu **Bartek Barczyk**,
listopad 2012 r.

Na czym polega jego fenomen? Na wejściu w szeroki świat brzmieniami radykalnej awangardy? Na towarzyszeniu muzyką przemianom polskiej rzeczywistości? Na zbudowaniu dźwiękami wielu godzin naszych filmowych przeżyć?

Niedzielę 29 grudnia, dzień śmierci kompozytora, spędziliśmy z przyjaciółmi. Nie krytykami muzycznymi, nie kompozytorami, ale owszem, miłośnikami muzyki. Ich emocje nie były pozą, nie było w nich mędrkowania ani kalkulacji. Gospodarz wyszukiwał i z przejęciem włączał kolejne utwory. Wojciech Kilar był między nami obecny, bo potrzebowali tego słuchacze. Czy jest cokolwiek, co lepiej świadczyłoby o kompozytorze?

JAKUB PUCHALSKI

Wolny od zawsze

PIOTR MUCHARSKI: Czy mi się wydaje, czy słyszę bicie dzwonów za oknem?
WOJCIECH KILAR: Tak, to dzwony z mojej parafii.

To są TE trzy dzwony?
Te. Nazywają się „Wojciech”, „Barbara” i „Franciszek” – ufundowaliśmy je.

„Wojciech” to Pan, „Barbara” – Pańska żona. A „Franciszek”? Czy imię nadano mu na pamiątkę Państwa kota? Tak mówią...
Kota? Skądże! To imię człowieka. Z Asyżu. Świętego. Chociaż, wie pan... Szkoda, że nie wpadłem wówczas na ten pomysł. Mieliśmy wtedy kotkę imieniem Hildegarda – jak owa błogosławiona mistyczka i kompozytorka z Bingen. Imię pasowałoby więc do dzwonu, jak ułał.

Ale miłość do kotów Panu nie przeszła. Na parterze wszędzie widziałem ich wizerunki. Na obrazach, poduszkach...
Miłość nie przeszła. Każdy przybłąda może liczyć u nas na miskę mleka. Ale po śmierci Hildegardy nie mieliśmy już więcej kota-rezydenta. Smutne, że zwierzęta żyją krócej od ludzi. Ona była z nami przez 10 lat. Nie chcieliśmy znów przeżywać takiego odejścia. Jak pan słyszy, imię trzeciego

Wojciech Kilar: Znam ludzi, którzy nie przyjmują do wiadomości, że kiedyś umrą. Mają nadzieję, że będą wyjątkiem.

go dzwonu też miało uzasadnienie w naszych poglądach.

Na parterze widziałem koty, a tutaj, w pracowni, królują obrazy święte. Breviarz pod ręką... Pamięta Pan taki moment w swoim życiu, który można nazwać nawróceniem?

Nie było takiego momentu. Zawsze miałem wrażenie, że Ktoś na mnie patrzy, śledzi moje kroki, że jestem odpowiedzialny przed Kimś niewidzialnym. Moje niebo nigdy nie stało w płomieniach. Więc, jeśli doszło do jakiejś duchowej przemiany, to dotychczas ona mojego stosunku do Kościoła, a nie – religii. Byłem wychowywany tradycyjnie. W dzieciństwie babcia prowadziła mnie na wszystkie nabożeństwa maryjne. Bardzo długo tkwiłem w przekonaniu, że trwają one strasznie długo – jakieś dwie godziny, aż wreszcie zrozumiałem, że zawsze po nabożeństwie zostawialiśmy na Mszę.

Potem nie miałem pokusy ateizmu, raczej nazwałbym to duchowym bałaganiarstwem. Lubilem chodzić do kościoła tylko wtedy, gdy był pusty. Traktowałem go jako miejsce do medytacji, rozliczeń z samym sobą, bycia z Bogiem sam na sam: próśb o coś, podziękowań za coś... Byłem takim kościelnym singlem, bywalcem. Żona się ze mnie troszkę naśmiewała, bo sama wiedziała zawsze doskonale, czym jest Msza święta.

Kiedy to się zmieniło?
Powrót do Kościoła (i to właśnie maryjnego) nastąpił w stanie wojennym na Jasnej Górze. Leży tu taka książeczka o mnie pt. „Na Jasnej Górze odnalazłem wolną Polskę i siebie”. Nic dodać, nic ująć.

Odkryłem słodycz bycia we wspólnocie. Półzartem od tamtego czasu mówię o sobie, że jestem hedonistą religijnym, bo uczestnicząc w Mszy, odczuwam przyjemność przechodzącą w duchową rozkosz.

Msza jest świętem. A codzienność?
Drugim momentem przełomowym było dla mnie odkrycie Breviarza. Nie rozstaję się z nim, odnalazłem tam wszystko. Inny wymiar owej codzienności, o którą pan pyta. Zyskałem też, dzięki niemu właśnie, a nie studiom teologiczno-historyczno-biblistycznym, →

Wolny od zawsze

świadomość korzeni wiary katolickiej. Wciąż powtarzam, że wyznaję wiarę judeochrześcijańską i jestem wojującym anty-antysemity.

Staram się to nawet podkreślić w utworach, które komponuję, zwłaszcza ostatnio. Do tekstu „Magnificat” kompozytorzy zwykli dodawać różne teksty, szczególnie pod koniec utworu, żeby wybrzmiał tryumfalnie. Najbardziej znany „Magnificat” Jana Sebastiana Bacha kończy właśnie radosna „Gloria”. Swoją utwór zakończyłem trzema słowami z Psalmu 125 „Pax super Israel” (Pokój nad Izraelem). Taka jest moja doksologia, posłanie, niezależnie od treści samego „Magnificatu”.

„Magnificat” jest częścią cyklu...

Jest drugą częścią trylogii. Najpierw był „Angelus”, czyli Zwiastowanie. Chciałbym zdążyć jeszcze napisać trzecią część – „Kantyk Zachariasza”, który bym połączył z kantykami Symeona: „Teraz, o Panie, pozwól odejść słudze swemu w pokoju, bo moje oczy ujrzęły Twoje zbawienie”.

Połączę te dwa kantyki, choć wiem, że nie mogę się wdawać w dyskusję z teologami. Padłbym przy pierwszym złożeniu szpad. Nie spieram się z poglądem, że takie prywatne tłumaczenie Pisma Świętego jest niewskazane. Ale myślę, że jeżeli płynie zeń coś dobrego, to jestem usprawiedliwiony.

W „Angelusie” Maryja dowiaduje się, że została wybrana. „Magnificat” jest podziękowaniem kobiety, która nosi w łonie Zbawiciela. „Kantyk Zachariasza” jest podziękowaniem narodu wybranego. Dlatego kojarzy mi się ze starym Symeonem, któremu Duch Święty objawił, że nie odejdzie ze świata, póki nie ujrzę oczekiwanego Zbawiciela. I wreszcie spotyka w świątyni małego Jezusa z rodzicami.

U Bacha kantata „Ich habe genug”, która właściwie jest pieśnią Symeona, kończy się radosnym tańcem człowieka, który wreszcie w spokoju może odejść.

Tak, to jest moment radosny. Przyzwyczajaliśmy się, że wszystko, co religijne, powinno być solenne. Rozmawiałem kiedyś o kwartecie Józefa Haydna „Siedem słów Chrystusa na krzyżu”. Miejscami brzmi on zaskakująco wesoło. Rozmówca wytłumaczył mi, że kiedyś radość ze zbawienia była czymś oczywistym.

Wróćmy do Brewiarza i codzienności. To on stanowi o rytmie?

Nie tylko o rytmie. Kiedykolwiek otwieram Brewiarz, zawsze odpowiada mi na pytania dotyczące mojej aktualnej sytuacji życiowej. Może coś sobie podświadomie dopowiadam albo dobudowuję, ale traktuję go czasem jak życiowy poradnik i przewodnik. Chociaż nie... Zbyt pospolicie to brzmi, w naszych poradnikowych i przewodnikowych czasach.

Powiedzmy: poradnik metafizyczny i przewodnik duchowy. Tak brzmi lepiej?

Tak może być. Towarzyszy mi od czasu, kiedy znalazłem się na Jasnej Górze. I tutaj zbliżyliśmy się do cikliwych wynurzeń o „per Mariam ad Jesum”. Nic nie poradzę, że tak właśnie, przewidywalnie i zwyczajnie, biegła moja droga. Przez Maryję do Chrystusa. Miliony ludzi doznały jej nadzwyczajnego działania na Jasnej Górze. W końcu jest tyle kopii wizerunku w domach, kaplicach, kościołach, sanktuariach, że nie potrafię opowiadać o moim doświadczeniu, używając nadzwyczajnych metafor. Można powiedzieć, że Czarna Madonna oddziaływała na mnie rutynowo.



BARTEK BARCZYK

Pytał mnie pan na początku o nawrócenie. Zaprzeczyłem, ale na pewno była to iluminacja. Dostrzeżenie wspólnoty przez pryzmat drugiego człowieka i Chrystusa, który w nim jest.

Koło Brewiarza widzę różaniec.

Różaniec jest brykiem z historii zbawienia, którą przerabiam przy każdym starcie i lądowaniu samolotu. Ale nie tylko. Od ćwierć wieku towarzyszy mi nieustannie. Też dostałem go na Jasnej Górze. Mieszkałem wtedy zamknięty całymi tygodniami w klauzurze.

Wokół był stan wojenny...

Tak, a ja czułem, że jestem w miejscu wolnym. Od zawsze.

Kiedyś powiedział Pan, że jest katolikiem zamkniętym. Cóż to znaczy?

Zamkniętym – i to coraz bardziej. Może zbyt mało znam historię, bo nieraz już pewnie ludzie żyli w przekonaniu, że upadają wartości, ideały, kruszeją podstawy, zanika duchowość. Nic nie poradzę, że mam katastroficzne poczucie nieodwracalności tego procesu w naszych czasach. W każdym razie – nieodwracalności w obrębie świata zdominowanego przez poprawność polityczną. Dlatego za bezcenne uważam zjawisko, z którym nie mogę się w stu procentach – tu się zastanawiam głęboko, bo może ulegam owej poprawności – identyfikować, czyli Radio Maryja. Dobrze, że ono jest. Lamenty, jakoby było nieszczęściem naszego Kościoła, są co najmniej niesprawiedliwe. Tylko tam słyszę słowa, które przemawiały do mnie w dzieciństwie. Myślę, że nie mogłoby być większego nieszczęścia niż zlikwidowanie tego radia i zostawienie paru milionów ludzi, w tym mnie, samym sobie.

Ale bywają tam też audycje dla „dorosłych inaczej”. Pan jako anty-antysemita może je znieść?

Dla mnie najważniejsza jest wspólnota modlitwy, którą tam znajduję. Antysemityzm znajdziemy wszędzie i na tym polega ryzyko prowadzenia otwartego radia, że słyszymy na żywo ich wysoki. Ja na nich jakoś nie trafiam, a jeżeli już – to moderator ucina ich wywody.

Moje zamknięcie znaczy tyle, że Brewiarz jest dla mnie ciągle aktualny, że przypomnienie historii zbawienia przez różaniec jest aktualne i Stary Testament – też. Jak powiada Izajasz: „Wróćcie na stare ścieżki, tam znajdziecie wytchnienie”. Może jest to tylko zwierzenie starego człowieka, który inaczej już nie potrafi? Chyba jednak nie... Radio Maryja jest dla mnie – ostatnią być może

– Izajaszową ścieżką wśród chaszcz. Zaznaczam od razu, że nie mam moherowego beretu. Zawsze chodzę z gołą głową, nawet w najsroźsze zimy – wieczne utrapienie mojej żony.

Co właściwie znaczy dla Pana owa poprawność polityczna? Nie lubi Pan jej egalitaryzmu, pasji wyzwoleńczej czy wyparcia języka religijnego ze sfery publicznej?

No tak, twierdząc, że nie wszystkie religie są sobie równe, można być zaraz uznanym za „ciemnogrod”. Dla mnie jednak najbardziej niepojęte jest wykluczenie z języka i kultury pierwiastka duchowego, niematerialnego. Niedawno rozmawiałem w Nowym Jorku z moim nowym amerykańskim przyjacielem, o połowę młodszym. Jak to Amerykanin, na początku chciał, żebyśmy ustalili, kto jest kto. I zaraz po „dzień dobry” wyznał, że jest ateistą. Ale co to za ateista, który potem wciąż powołuje się na przeznaczenie? Ciągłe powtarzał: „destiny, destiny”. Nawet mnie to nie dziwiło, bo – prawdę mówiąc – ja w ogóle nie wierzę w istnienie ateistów. Jeśli ktoś nie wierzyłby w Boga, to nie mógłby również wierzyć w istnienie wielu dzieł sztuki.

Dzieło sztuki może być dowodem na istnienie Boga?

Może... Weźmy renesansowe malarstwo, średniowieczne katedry, nie mówiąc już o całym Bachu. Emil Cioran mówił: „bez Bacha Bóg byłby postacią drugorzędną”. Dla mnie natomiast, dzięki Bogu właśnie, Bach jest postacią pierwszorzędną. Katedry i muzyka Bacha nie powstały przecież dla nikogo – myślę tu o postaci ich Adresata. Wierzę, że był czas, w którym mogły wydarzać się cuda.

A dzisiaj – nie? Stefan Świeżawski mówił, że największą chorobą XX wieku jest to, że nie potrafi uwierzyć w cuda.

Wydaje mi się, że cud wymaga aury, napięcia duchowego. W tamtym świecie, bez współczesnego wrzasku, zgiełku i furii, było miejsce na cud. Ale pamiętam, jak – nie tak dawno – usiadłem w paryskiej kawiarni na Bulwarze Saint Germain, którą odwiedzałem jeszcze w moich paryskich latach 60., i przypomniałem sobie jednego z moich nieżyjących już kolegów. W tym hałasie, zgiełku klaksonów odmówiłem „Ojczy nasz” za duszę przyjaciela. Przez moment miałem poczucie, jakbym się przeciwstawił światu i że jest to możliwe. Ale może histeryzuję? Nawet w nowoczesnej Japonii są zakłady, gdzie pracę przetyka się wspólną modlitwą.

Mówimy tutaj o świecie europocentrycznym...

Nie wiem, czy jestem dobrym partnerem do takich rozmów. Siedzę w domu, od pewnego czasu obserwuję świat głównie przez okno. Jeśli podróżuję, to przeważnie na czyjś koszt i w nie najgorszych warunkach, więc – czy ja coś wiem o tym świecie?

Wie Pan na pewno dużo, choćby z książek. Co my tu mamy? Ratzinger, Kapuściński, Hemingway, św. Augustyn, Houellebecq, ks. Twardowski i... co? Stephen King? Horror o telefonach komórkowych?

Strasznie nudny ten King ostatni. Pokochałem go za „Christine”...

No tak, w końcu to jest historia o aucie, które ożyło i zabija... Jako wielbiciel do-brych aut musiał się Pan bać podwójnie.

Było coś na rzeczy, ale głównie zajmował mnie wątek zemsty. Poruszenie atawistycznej struny w nas, ludziach ze świata, gdzie zemsta jest wyklęta. Ale lektury przewidziane na lato to ów stos książek Czesława Miłosza, głównie próz, esejów, wspomnień – tak przemawia do mnie najsilniej.

Książki czytam dzisiaj jak dodatki do Biblii, na przykład wciąż powracam do „Boskiej komedii” Dantego. Tak też traktuję powrót do dzieł Alberta Camusa. Doszedłem do momentu, kiedy uważałem, że warto komponować tylko utwory religijne. Może i lepiej, bo inaczej powstają jakieś poważne kolubryny.

Jednak muzyki filmowej Pan wciąż nie porzucił.

Zawsze mówiłem, że jako kompozytor jestem jak Dr Jekyll i Mr Hyde – ten drugi żyje we mnie na szczęście tylko w niewinnym, filmowym wydaniu.

Do wszystkich ostatnich kompozycji przypisana jest intencja dziękczynna: za życie, za zonę... Przymierza się Pan do Psalmu 136 z refrenem: „bo wielka jest łaska Jego”.

Za żonę dziękuję, bo dostałem ją na całe życie...

To też była iluminacja?

To był piorun, dokładnie taki sam jak ten, który trafił Michaela Corleone w pierwszej części „Ojca chrzestnego” – mojego ulubionego filmu. Z tym że mnie to się nie przydarzyło wśród spalonych upałem sycylijskich pól, tylko na zakręcie szkolnych schodów. Trafił, utkwiał i tak został... Żona na całe życie – nie jest to rzadkość w świecie kompozytorów, bo najczęściej wiodą żywot dość poczytyw. Kompozytorzy to wyjątek wśród artystycznej

bohemy. Komponuje się przecież w ciszy, najlepiej w domu, a nie w teatrze, na planie filmowym albo na plenerach malarskich.

U Pana jednak nie sposób odróżnić wdzięczności za życie od dziękczynienia za żonę. Nie tłumaczyłbym tego naturą profesji kompozytorskiej...

Powiedziałem, że do Jezusa trafiłem przez Maryję, ale do Maryi trafiłem przez kobietę, czyli – moją żonę. I to od niej nauczyłem się, że za wszystko należy dziękować.

Wdzięczność za życie przyszła do mnie w momencie, w którym mógłbym zadawać Bogu pytania: „Dlaczego, Panie!?” Najtrudniej znieść cierpienie najbliższej osoby i bezsilność, gdy chciałoby się jej pomóc. Od kilku lat żona poważnie choruje, przesładując ją cierpienia i wydawałoby się, że powinienem podnieść bunt. Widzę jednak, że również Barbara przyjmuje je jako rzecz normalną: skoro tak jest, to znaczy, że tak – z jakichś powodów – ma być. Przyjmuje wszystko: dobre i złe, wspomina wspaniałe rzeczy, które dostaliśmy od życia, wrazenia, ludzi, których spotkaliśmy, podróże, przeczytane książki, obejrzone obrazy... Ofiarowuje swoje cierpienie w intencji tych, których nawet nie znamy, ale którym być może ta ofiara jest w jakiś tajemniczy sposób potrzebna. Mam 75 lat, czytam nekrologi młodych ludzi, jakże miałbym nie znaleźć powodu do dziękczynienia?

„Magnificat” jest właśnie hymnem dziękczynnym: „Wielbi dusza moja Pana i raduje się duch mój w Bogu, wielkie bowiem rzeczy uczynił mi Wszechmocny”. Właśnie, wielkie rzeczy uczynił mi Wszechmocny, dając mi takie życie, dając mi taką żonę, również – dając mi taki zawód, a przede wszystkim pozwalając mi zauważyć drugiego człowieka. Co mam i kocham – zawdzięczam innym i Bogu, który w nich do mnie przychodzi.

Opowiadał mi Pan, że kiedyś – po sytuacji wydawało się już beznadziejnej – pani Barbara wróciła z „tamtej strony” i powiedziała: „Tam jest pięknie”...

Powiedziała: „Tam jest pięknie, jasno i spokojnie”. Był taki moment całkiem niedawno, że była – dosłownie – na granicy życia i śmierci, a może tuż za nią. Doświadczyła spokoju, jasności, żadnych tam tuneli i labiryntów.

Spodziewam się, że to Pana nie zaskoczyło, było tylko potwierdzeniem...

Tak, było potwierdzeniem. Znam ludzi, którzy nie przyjmują do wiadomości, że kiedyś umrą. Mają nadzieję, że będą wyjątkiem. Każdy się boi cierpienia, samego faktu odejścia, tego, że życie potoczy się dalej już beze mnie... Nie chciałbym żony zostawić samej i ona nie chciałaby mnie zostawić samego. Ale to jest kwestia nie do rozwiązania.

Na fortepianie leży partytura powstającej Piątej Symfonii „Adwentowej”, ale używa Pan w niej tekstu z Apokalipsy.

Tak, ale będą to powtarzane jak mantra słowa: „Veni, Domine Jesu!”.

No tak, oto jest Apokalipsa według Wojciecha Kilara. To będzie symfonia oczekiwania?

Zdecydowanie tak... Bardziej kontemplacyjna niż poprzednie.

Po 11 września 2001 r. powstała „Symfonia Wrześniowa”. Kiedy ją Pan komponował, znał Pan już teksty o islamie swojej ulubionej Oriany Fallaci?

Czytałem je później. Jej książki leżą u mnie do dziś na honorowym miejscu.

Jej „Wściekłość i duma” była również wyzwaniem dla poprawności politycznej – tak ją Pan czytał?

Ta książka jest pisana nocą, mrocznymi emocjami, które daremnie wyklinamy z siebie i czasem wracają za dnia. Pamiętam ogromne wrażenie, jakie wywarła na mnie wiadomość o śmierci Fallaci. W pierwszym odruchu udałem się do warszawskiego kościoła, niedaleko mojego hotelu, by dać na Mszę za spokój jej duszy. Akurat była wolna intencja w tym dniu, ale byłem niepewny, ponieważ znalazłem jej stosunek do wiary i Kościoła. Podzieliłem się moimi wątpliwościami z księdzem. Popatrzył na mnie i powiedział: „Ona była prorokiem...”. Teraz zasłaniam się jego słowami, wiem.

Sam fakt napisania symfonii był oczywistym odruchem mojej nieuleczalnej, bezkrytycznej i bezrefleksyjnej sympatii dla Ameryki. Tom Mix, kowboje – to pamiętam jeszcze sprzed wojny. Potem kino amerykańskie, literatura... Faulkner... Gdybym musiał wynieść się z jakichś powodów z Polski, na pewno lepiej czułbym się w Ameryce niż w Paryżu czy – nie daj Boże – w pięknej Pradze, gdzie trudno trafić na Mszę, bo kościół jest zamknięty, choć wisi karteczka, że właśnie powinni odprawiać. Już się nawet nie spodziewają, że ktoś przyjdzie.

Przy okazji Apokalipsy nie udało mi się Pana przyłapać na pesymizmie, więc może jeszcze raz – ostatni, słowo daję – spróbuję. Wiem, że przymierzał się Pan do kompozycji inspirowanej Księgą Koheleta. A tam przecież wciąż powraca refren: „marność nad marnościami i wszystko marność”. Skąd się ten Kohelet u Pana wziął?

Czasem dobrze się nad marnością zastanowić. Ale inny był powód mojego zainteresowania – zachwycił mnie jeden fragment, blisko końca. Tak brzmi w tłumaczeniu Miłosza, mam je pod ręką:

*Pomnij na Stwórcę twego
w dniach twojej młodości,
nim złe dni nadejdą i nastaną lata,
kiedy będziesz mówił:
nie cieszą one mnie. (...)
Kiedy zamknięta będzie brama od ulicy
i nie słyhać głosu żaren,
a wstaje się na głos ptaka,
kiedy córki pieśni umilkną.
I strach wejść na górę,
a na równej drodze serce będzie się trwożyć.
I zakwitnie drzewo migdałowe,
i świerszcze polne ociejężą,
i moc swoją utracą kapary,
bo człowiek teraz idzie
do swego wiecznego domu
i krążą po rynku żalobnicy.
Aż przerwie się srebrny sznur
i stłucze się lampa złota,
i rozbije się dzban u źródła,
i pięknie koło u studni.
I wróci proch do ziemi, tak jak był,
i wróci duch do Boga, który go dał.*

Fantastyczny tekst. Trochę się kłóci z jasnością, o której mówiła żona, lecz nie było tak, że przeczytałem Koheleta i rozczuliłem się nad sobą. To mi się po prostu bardzo spodobało. Może instynktownie szukałem jakiejś pięknej formuły pożegnania ze światem? „Przerwie się srebrny sznur”... „Moc utracą kapary”... Nie, nie obawiam się śmierci, tylko – po ludzku – cierpienia. Naprawdę. Najwspanialsze byłoby, gdybyśmy mogli razem z żoną, trzymając się za ręce, wejść razem do Królestwa Niebieskiego. Wiem, że brzmi to jak czysta grafomania. Nic na to nie poradzę. Tego chcę. ♦

ROZMAWIAŁ PIOTR MUCHARSKI
Katowice, 5 lipca 2007 r.

● Rozmowa po raz pierwszy ukazała się w „TP” nr 29/2007

Pisane z chciwości?

Kilar sprawił, że jego muzyka filmowa „mówi” to, co w obrazie jest nieobecne lub ledwo sugerowane.

IWONA SOWIŃSKA

Fuga to jest fuga, a muzyka filmowa to jest muzyka filmowa – podkreślał Wojciech Kilar. O komponowaniu dla kina zwykle wypowiadał się z nonszalancją, o ile nie lekceważeniem. Muzykę filmową uważał za uproszczoną, możliwie komunikatywną mutację muzyki autonomicznej i konsekwentnie przeciwstawiał jedną drugiej. Rola kompozytora – powiedział – polega na wmyśleniu się w film, nie na folgowaniu własnym ambicjom. Praca dla filmu pozostawia pewien margines dla autorskiego stylu, choć manifestuje się on inaczej niż poza kinem. Autora muzyki „czyste” rozpoznamy po wszystkich elementach jego dzieła: po melodyce, harmonii, narracji. Natomiast w filmie liczy się tylko inteligentna interpretacja materiału; użyte środki są najzupełniej obojętne.

Męki twórcze

Tak Kilar sformułował swoje poglądy w wywiadzie, którego udzielił po premierze „Perły w koronie” (1971) Kazimierza Kutza. Był wówczas młodym, lecz już doświadczonym twórcą muzyki filmowej. Mimo że potem skomponował dla kina wiele dobre-

go – „Ziemia obiecana” (1974), „Kronika wypadków miłosnych” (1985), „Pan Tadeusz” (1999) i „Zemsta” (2002) Andrzeja Wajdy, „Dracula” (1992) Francisca Forda Coppoli, „Portret damy” (1996) Jane Campion, „Śmierć i dziewczyna” (1994), „Dziewiąte wrota” (1999) i „Pianista” (2002) Romana Polańskiego – opinii nie zmieniał.

Przeciwnie: pytany o metodę pracy, chętnie raczył rozmówców gorszącymi szczegółami o komponowaniu na kolanie, w przelocie, od niechcenia, dla egoistycznej przyjemności pisania walców, tang i galopów, wreszcie dla chleba („z chciwości”) i rozgłosu, który – jak liczył – również jego niefilmowym dziełom utoruje drogę do słuchaczy. Opowiedział kiedyś, że z mąk twórczych uleczyła go raz na zawsze komedia „Marysia i Napoleon” (1966) Leonarda Buczkowskiego, bezpretensjonalna blachostka, z której powodu rzucał się na łóżko w bezsilnej rozpaczce, nie mogąc ułożyć tematu muzycznego. Od tej pory, jak twierdził, muzykę filmową starał się pisać „jakby z zatkanymi uszami”, przestrzegając zasad higieny, tzn. uważając na to, by „pisać to bardzo szybko, żeby nie przykładać do tego żadnej wagi, żeby nie zatruwać sobie organizmu”. Przyznawał, że przed przystąpieniem do pracy ogląda film, bo musi, lecz w miarę możliwości unika odbierania go w gotowym kształcie. Kilkanaście lat temu zaryzykował nawet oświadczenie: „Mnie funkcja muzyki w filmie ani muzyka filmowa w ogóle nic nie obchodzi. Nic o niej nie wiem”.

W ostatnich latach Kilar wypowiadał się rzadziej, lecz niegdyś był wnikliwym, choć zawsze lakonicznym komentatorem własnej twórczości. Był twórcą niezwykle samoświadomym, dlatego warto przemyśleć to, co miał do powiedzenia. To znaczy: posłuchać jego filmów, zachowując ostrożność wobec werbalnych deklaracji.

POŻEGNANIE

Śluchając „Krzesanego” czy „Orawy”, Karol Szymanowski powiedziałby z pewnością o ich twórcy, Wojciechu Kilarze, że jest „rasowym” kompozytorem polskim.

To znaczy takim, który w swojej muzyce oddaje ducha polskości i zarazem siebie. Mistrz z Atmy odniósłby się pewnie także do jeszcze jednej ważnej wartości uobecnionej w twórczości autora „Kościelca 1909” – wysokiej kompetencji warsztatowej, kompozytorskiego métier. Od muzyki polskiej domagał się przecież, aby była narodową, lecz nie prowincjonalną.

Wojciecha Kilara, autora takich poruszających utworów jak „Exodus” czy „Angelus” i pięknej muzyki filmowej, zapamiętamy jako Artystę i Człowieka wielkiego formatu i talentu.

Mamy nadzieję, że „na górę” wejdzie swym Polonezem z „Pana Tadeusza”...

W imieniu Dyrekcji i Pracowników Muzeum Narodowego w Krakowie

Małgorzata Janicka-Słysz
Kurator ds. Programowych
Muzeum Karola Szymanowskiego w Willi „Atma” w Zakopanem

Pisane z chciwości?

Przygody motywów

Każdy kompozytor filmowy ma do wyboru dwie modelowe opcje: forsowanie własnego języka muzycznego (o ile się go dorobił) bez względu na okoliczności – albo maskaradę, stylizację, używanie języków zastanych. Fabularnym debiutem Kilara jako kompozytora filmowego byli „Lunatycy” Bohdana Poręby (1959), lecz prawdziwą rewelacją okazał się film „Nikt nie woła” Kazimierza Kutza, który – „wykastrowany” przez cenzurę, jak ujął to reżyser – wszedł do kin w następnym roku. Mimo że Kilar skomponował do niego awangardową muzykę, w pełni mieszczącą się w jego ówczesnych poszukiwaniach, częściej skłaniał się ku maskaradom. Gustował w pastiszach, lubił i umiał to robić. Efekty bywały olśniewająco świeże i nieoczekiwane („janczarska” muzyka w „Milczeniu” Kutza z 1963 roku, a zwłaszcza genialne, drapieżne, nieco jazzujące „Salto” Tadeusza Konwickiego z 1965 r.). Dowiódł, że potrafi napisać wszystko. Okazji do wykazania się elastycznością mu nie brakowało, jako że – poza kilkoma wyjątkami – na jego obfity dorobek z tej dekady składały się filmy różnorodne, choć na ogół drugorzędne: mierne dramaty obyczajowe, wiadomo jakie kryminały, a nawet western w rodzimym wydaniu. Więcej szczęścia miał do komedii: mógł być zadowolony nie tylko z „Samych swoich” Sylwestra Chęcińskiego (1967), lecz i paru innych tytułów. Co nie zmienia faktu, że młodzi reżyserzy woleli Komedę, póki żył, a dojrzałym mistrzowie wybierali innych kompozytorów.

Pytany o metodę pracy, Kilar chętnie raczył rozmówców gorszącymi szczegółami o komponowaniu na kolanie, dla egoistycznej przyjemności pisania walców, tang i galopów, wreszcie dla chleba i rozgłosu...

Dopiero od końca lat 60. w ręce Kilara zaczęły regularnie trafiać wybitne filmy. Po „Lalce” Wojciecha Jerzego Hasa (1968) – śląskie arcydzieła Kutza („Sól ziemi czarnej” 1969; „Perła w koronie” 1971; „Paciorki jednego różańca” 1979), a także „Rejs” Marka Piwowowskiego (1970). Czekają go najlepsze filmy Krzysztofa Zanussiego, w tym „Struktura kryształu” (1969) i „Iluminacja” (1972), wreszcie „Ziemia obiecana” Andrzeja Wajdy (1974).

Od początku lat 70. muzyczny idiom Kilara stał się łatwiej rozpoznawalny, co oprócz zalet miewa też wadę: postępującą przewidywalność. Na styl kompozytora filmowego składają się jednak nie tylko „nuty”, czyli predylekcja do pewnego typu melodyki, rozwiązań harmoniczych czy instrumentacji, lecz także relacje, w jakie muzyka wchodzi z obrazowo daną fabułą, będące rezultatem wmyślenia się w film. W swych najlepszych filmach kompozytor osiągnął efekt bliski ideału: muzyka „mówi” to, co w obrazie jest nieobecne lub ledwo sugerowane. Nie tylko służy opowiadaniu historii, lecz miewa historię własną.

Jeśli Kilar miał jakąś metodę pracy nad filmem, po którą sięgał częściej niż po inne, to polegała ona na napisaniu jednego czy dwóch – w każdym razie niewielu – tematów, które następnie przetwarzał. Po to, by w filmie coś im się przydarzało. Jak w „Paciorkach jednego różańca” Kutza, stanowiących przykład szczególnie jaskrawy, gdyż muzyczna materia jest tu skromna. Co tu kryć: jest wręcz byle jaka. Ale przytrafia jej się to samo, co rzeczywistości sportretowanej przez film – stopniowa dekompozycja. Każdy kolejny powrót walczyka to jego zubożenie. Po wersji pełnej – tylko linia melodyczna; po osamotnionej melodii – tylko akompaniament. I chociaż walczyk powraca raz jeszcze w zamykającej film sekwencji po grzebku, to wiadomo, że jego czas przeminął razem z tradycyjnym śląskim etosem. Swoje „losy” miał też walc z „Ziemi obiecanej” czy marsz z „Kroniki wypadków miłosnych” tego samego reżysera (1985). Te arcydzieła muzyki filmowej – w dorobku Wojciecha Kilara dałoby się wskazać ich więcej – niekoniecznie czerpały siłę z urody czysto muzycznej. Radość, jaką sprawiają najlepsze z filmowych prac kompozytora, nie zawsze jest zmysłowej natury. Często wypływa z rozpoznania uderzającej trafności muzyki, której struktura, melodia czy kolorystyka są rezultatem uchwycenia idei dla filmu zasadniczej, lecz nie danej naocznie.

Tam jest mój świat

Kilar w ostatnich latach wiele komponował, lecz coraz rzadziej z myślą o filmie. Trud „inteligentnego interpretowania materiału” kilkakrotnie scedował na samych reżyserów, zgadzając się na prawdopodobnie niekontrolowany recykling swych wcześniejszych kompozycji filmowych i utworów o koncertowym przeznaczeniu. Skutki bywały różne: czasem poprawne, czasem fatalne. Jego ostatnim w pełni przekonującym dokonaniem był „Pianista” Romana Polańskiego (2002), wyróżniony za muzykę kilkoma prestiżowymi nagrodami. Wszakże były one o tyle niecodzienne, że Kilar napisał temat piękny, łagodny – lecz celowo usunął się

– w cień, robiąc miejsce muzyce Chopina, której zarówno w fabule, jak i w prototypowej historii Władysława Szpilmana przypadła rola pierwszoplanowa. Trudno oprzeć się wrażeniu, że bardziej niż partyturę doceniono gotowość do samoograniczenia się i poczucie artystycznej odpowiedzialności kompozytora za pracę zespołową, jego skromność i lojalność.

Kilar należał do szlachetnego gatunku artystów, których twórczość i przymioty osobiste stanowiły jedność.

„Wszędzie tam – powiedział kiedyś – gdzie dzieje się coś wielkiego, gdzie ludzie padają sobie w ramiona, gdzie pędzą konie, gdzie staje się historia, gdzie jest widowisko – tam jest mój świat”. Ten filmowy świat, w którym czuł się u siebie, z czasem się skurczył. Konie pogalopowały, a ludzie padają sobie w ramiona głównie w komediach romantycznych. Żle by się stało, gdybyśmy zapamiętali Wojciecha Kilara tylko z „Draculi” Coppoli (skądinąd znakomitej jako muzyka filmowa) i Poloneza z „Pana Tadeusza”. Kompozytor towarzyszył kinu przeszło pół wieku jako współtwórca wielu niezwykłych filmów, które bez jego uskrzydlającej muzyki byłyby mniej niezwykle. ♦

→ IWONA SOWIŃSKA jest adiunktem na Uniwersytecie Jagiellońskim, autorką m.in. książek „Dźwięki i obrazy. O słuchaniu filmów” (2001), „Polska muzyka filmowa 1945-1968” (2006) oraz „Chopin idzie do kina” (2013)

POŻEGNANIA

ś. † p.

Wojciech Kilar

doktor honoris causa Uniwersytetu Śląskiego

Odszedł Człowiek niezwyklej kultury osobistej,
autorytet moralny i artystyczny,
zasłużony dla polskiej i światowej kultury,
uhonorowany za wybitne dokonania artystyczne najwyższymi
odznaczeniami państwowymi i godnościami honorowymi.
W naszej pamięci na zawsze pozostanie
jako Człowiek
wielkiego serca i umysłu,
życzliwy, mądry, prawy i szlachetny.

Cześć Jego Pamięci.

REKTOR I SENAT, DZIEKAN I RADA WYDZIAŁU TEOLOGICZNEGO
ORAZ CAŁA SPOŁECZNOŚĆ AKADEMICKA
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO

Z ogromnym żalem przyjęliśmy wiadomość
o śmierci wybitnego kompozytora
i niezwykłego człowieka

Wojciecha Kilara

nazywającego Rzeszów swoim ukochanym, „magicznym” miastem.

Mieliśmy to szczęście, że był w Filharmonii Podkarpackiej i wielokrotnie
nie ukrywał tu wzruszenia, chętnie wracając do wspomnień ze spędzonego
w Rzeszowie dzieciństwa.

Rodzinie i wszystkim bliskim ś.p. Wojciecha Kilara
składamy wyrazy głębokiego współczucia.

DYREKCJA, ORKIESTRA I PRACOWNICY
FILHARMONII PODKARPACKIEJ
IM. ARTURA MALAWSKIEGO W RZESZOWIE

Z ogromnym smutkiem żegnamy
wybitnego polskiego Kompozytora
i wielkiego Człowieka

ś. † p.

Wojciecha Kilara

od początku swej twórczości
związanego z Polskim Wydawnictwem Muzycznym,
wiernego Przyjaciela naszej Oficyny.

Rodzinie i Najbliższym
składamy wyrazy głębokiego współczucia.

ZARZĄD I PRACOWNICY
POLSKIEGO WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO

POŻEGNANIA

Dnia 29 grudnia 2013 roku
kultura polska poniosła niepowetowaną stratę.

Odszedł

Wojciech Kilar

Członek Honorowy Stowarzyszenia Autorów ZAiKS,
jeden z najwybitniejszych
polskich kompozytorów współczesnych,
autor mszy i koncertów fortepianowych
oraz muzyki filmowej,
podziwiany jako współtwórca kierunku,
który odmienił oblicze polskiej muzyki współczesnej.

Twórca niebanalny,
którego cechowała wielka skromność
i wrażliwość artystyczna.

PREZES, ZARZĄD, RADA
I DYREKCJA
STOWARZYSZENIA AUTORÓW ZAiKS

Ogromnym bólem i żalem
przepelniała mnie wiadomość o śmierci

Mistrza Wojciecha Kilara

wybitnego kompozytora, genialnego twórcy muzyki filmowej,
Kawalera Orderu Orła Białego,
laureata niezliczonych nagród i wyróżnień,
Honorowego Obywatela Miasta Katowice
i wspaniałego człowieka.

Wraz z Jego odejściem
światowa muzyka, polska kultura
i społeczność naszej małej ojczyzny
poniosły niepowetowaną stratę!

Rodzinie, Bliskim i Przyjaciółom Zmarłego
składam wyrazy najgłębszego współczucia.

PIOTR USZOK
PREZYDENT MIASTA KATOWICE

Żegnamy

Wojciecha Kilara

twórcę wielu znaczących
w światowej kulturze muzycznej dzieł,
przyjaciela naszej Orkiestry,
wiceprzewodniczącego
Rady Programowej NOSPR,
duchowego przewodnika muzyków
kilku pokoleń.

JOANNA WNUK-NAZAROWA
I ZESPÓŁ
NARODOWEJ ORKIESTRY SYMFONICZNEJ
POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH

Z głębokim żalem przyjęliśmy wiadomość o śmierci

Wojciecha Kilara

wybitnego kompozytora,
pianisty i autora muzyki filmowej

Wyrazy najgłębszego współczucia Rodzinie i Najbliższym

składają

CZŁONKOWIE RADY DYREKTORÓW GRUPY ITI

Pieśń ujdzie cało

Kilar przejmował europejską awangardę podobnie jak inni polscy twórcy – kreatywnie, oryginalnie, z piętnem rodzimego, „wiecznego” romantyzmu.

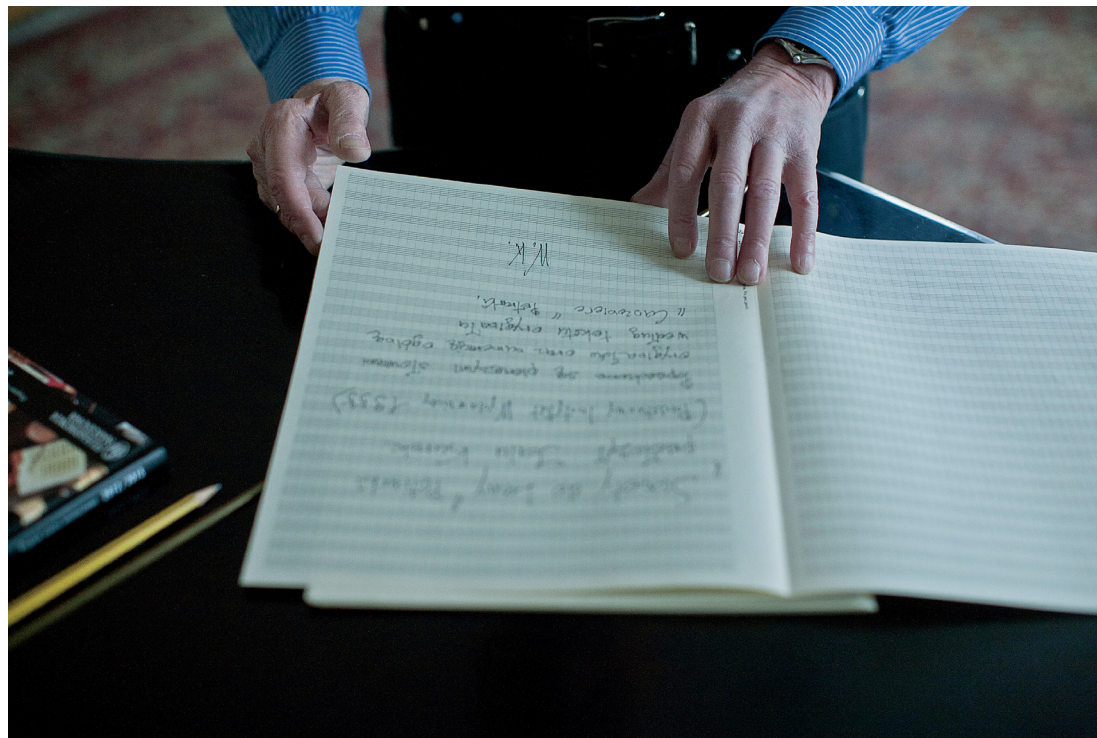
JOLANTA SZULAKOWSKA

Pieśń ujdzie cało – ten słynny cytat można odnieść do muzyki Wojciecha Kilara, jego postawy wobec sztuki, życia, do jego inteligentnego etosu, staroświeckiego honoru, do dyscypliny pracy, którą potwierdzał tak wschodnią genezę, jak i przynależność do śląskiej drugiej „małej ojczyzny”. Wyrażał siebie poprzez dźwięki, ale też poprzez wierność kanonom, co nie stało w sprzeczności z ewolucją warsztatu twórczego. Podobne kontradycje można mnożyć. Jaki był więc Wojciech Kilar, rozpoczynający polski postmodernizm i zadziwiający odwagą wczesnej awangardy lat 50. i 60., twórca porywających ścieżek filmowych, kontynuator Karłowicza i Szymanowskiego, spadkobierca tak klimatu modlitwy góralskiego wiejskiego kościółka, jak i aury wielkiej katedry...?

Własny głos

Miejsce Kilara w historii polskiego sonoryzmu, awangardy lat 50. i 60., jest ustalone, epatujące tak żarliwym ekspresywnym i humorystycznym jazzującym „Riff 62”, jak i neoklasycznym w paryskim stylu, choć brawurową i „fajerwerkową” „Małą uwerturą” z 1955 r. Rzadkie w muzyce polskiej *exemplum* dźwiękowego humoru stanowi Kwintet na instrumenty dęte (1952), także osadzony w drogich dla kompozytora konwencjach paryskiego neoklasycyzmu, „okraszony” rodzimą ludowością i barwnymi efektami instrumentalnymi, koncertujący w charakterze, z relikami tradycyjnych dawnych form – utwór ten zbliża się do stylu i rodzaju emocji Strawińskiego.

Owo ścieranie się „żywołu i modlitwy” (jak nazywał swą monografię Kilara Leszek Polony), emocji i ładu



będzie stanowiło sygnaturę kompozytora, a poszczególne etapy jego twórczości znaczone będą przewagą jednego lub drugiego elementu aż do żarliwego romantyzowania w okresie ostatnim. W śląskich początkach Kilara można mówić tak o „sonoryzmie” ekspresywnym, jak o witalnym klasycyzmie. To specyficzne zespolenie odzwierciedla się zarówno w ściśle zaprojektowanym i deklaracyjnym „sonorystycznie”, „Diphthongos” (1964), jak w przelamującym awangardę „Upstairs-Downstairs” na orkiestrę i dwa chóry sopranów (1971); oraz w sferze maestrii orkiestrowej w dekadafonicznych „Springfield Sonnet” (1965), „Riff 62” i „Diphthongos”, tak samo jak w pełnym energii, żywiołowym „Générique” (1963).

Kilar, podobnie jak inni współcześni mentorzy polskiej awangardy, skonstruował swój własny alfabet znaków, wyznaczonych przez właściwy mu zasób środków artykulacyjnych, odróżniających się zwłaszcza w sferze perkusji czy głosu ludzkiego w chórze, co wykorzystane zostało na szeroką skalę w słynnych poematach symfonicznych lat 80. Konstrukcja oparta na bogatym i olśniewającym barwowo arsenale sposobów wydobycia dźwięków wraz z inspirującą techniką punktualizmu i z przejmującą jednak zawsze narracją i rozwibrowaną witalnością stanowiła wyróżnik muzyki Kilara, znanej na kontynentalnych estradach, docenianej także z powodu odważnych realizacji modernistycznego, obiektywizującego strukturalizmu, za jakie uważano „manifesty” Polaków – obok Kilara, głównie Góreckiego i Pendereckiego. Te trzy nazwiska pojawiają się znowu razem w momencie kresu tej estetyki, u wrót postmodernizmu, w późnych latach 70., i także w roli inicjatorów łamiących przyzwyczajenia i mody, kiedy to Kilar objawił światu frenetycznego „Krzasanego” (1974) wraz z przejmującym do głębi tragizmu „Kościelcem 1909” (1976), Penderecki I Koncert skrzypcowy (1976), a Górecki III Symfonię pieśni żalonych (1976).

Bitewny zgiełk

Ów romantyczny „dar życia” paradoksalnie zakorzeniony jest w klasycystycznym nauczaniu słynnej pary-

„Góralstwo” dla Kilara to wcielenie kondycji ludzkiej, człowieka zdobywającego szczyty: gór czy sztuki, nieustannie zmagającego się ze swym losem, spętanego mitem miłości, gór i śmierci.

skiej profesorki kompozycji Nadii Boulanger i w racjonalnym kręgu Béla Bartóka; tu znajdujemy zapośredniczenie dla syntetyzującej różnej procedury warsztatowej Ody „Béla Bartók in memoriam” (1956), *hommage* dla ustępującego neoklasycyzmu i zarazem „plakat” klasycyzującego „sonoryzmu”, ponownie nieprzystającego do ortodoksyjnych założeń zachodnich. Zwraca się kompozytor także do Prokofiewa, odsłaniając przywiązanie tak do francuskich procedur harmonicznych, jak i do barokowej ruchliwości czy wariacyjności. Podobnym *opus summum* jest zapomniana dzisiaj II Symfonia Concertante na fortepian z orkiestrą (1956), stojąca na przełomie epok i stylów, ewoluująca od romantyzującego impresjonizmu w stronę obiektywizującej klasycyzującej witalności.

Kilar przejmował europejski strukturalizm i postulaty „szkoły darmstadtzkiej”, podobnie jak inni polscy twórcy – kreatywnie, oryginalnie, z emocjonalnym akcentem i „piętnem” rodzimego „wiecznego” romantyzmu, jak go analizuje Maria Janion. Pomimo „dyktatu” zachodniej awangardy w polskim wykonaniu eksperyment rzadko był celem sam w sobie, najczęściej to właśnie od autorskie przesłanie do słuchacza determinowało poczynania artystyczne. Jakż jest więc ten Kilarowy postmodernizm, sakralizujący inaczej niż Górecki, objawiający tendencje do minimalizmu, folkloryzowania i ludyczności; jaki jest ten pejzażowy i pełen ekspresji świat Kilarowej symfoniki, respektujący tak „nową prostotę”, jak i romantyzujące przesłanie głębokiej i szczerzej ekspresji, zakorzenienie w dziedzictwie nie tylko Szymanowskiego, ale i Karłowicza, a ponadto w rodzimej, szeroko pojętej tradycji? Kompozytor uczynił folklor góralski wykładnikiem swojej poetyki, a wybrane elementy *métier*, wzbogacone o idiomy retoryczne, zasadzone na

przekonaniu o symbolicznej, obrazowej, metaforycznej i etycznej zarazem wymowie muzyki, zdeterminowały ten warsztat, który śmiało można interpretować jak wielką panoramę, pełną bitewnego zgiełku...

Przed ołtarzem

I tak, od „Bogurodzicy” z cytatem z hymnu (1975) poczynając, zmierza Kilar w stronę symbolu samotnego Karłowicza w słynnym „Kościelcu 1909”. Przez przenikliwy „Exodus” ze wspomnieniem Ravelowskiego „Bolera” i cytatem z melodii żydowskiej, ze znamiennego roku 1981 wraz z wokalnoinstrumentalną „Victorią” (1983), symbolizującą ponownie „Bogurodzicę”, polskiego papieża podczas jego drugiej wizyty w kraju, jak i przesławną wiktoria wiedeńską – aż po „Requiem dla Ojca Kolbe” (1994). Kompozytor rysuje polską historię symboliczną w sposób dobitny, obrazowy i bez moralnych dwuznaczności. Podobnie opowiada się, kiedy światowy terrorizm ujawni swe wstrząsające oblicze we wrześniu 2001 r. – powstaje wtedy (2003) „III September Symphony”; ważne są w niej muzyczne odniesienia do kultury USA, do klimatu gospel, amerykańskich pieśni patriotycznych ze słynnym Samuelem Warda „America the Beautiful”.

Niecodzienne odniesienie, do pramaterii, do fizyki, zawarte zostało w „IV Sinfonii de motu” na dużą i mieszaną obsadę (2005), w której operuje artysta kodem dźwiękowym symbolizującym stałe elementy materii fizycznej; z drugiej strony wymowne jest zastosowanie tu fragmentów „Boskiej komedii”. Przesłanie szlaku, wiodącego od ciemności ku światłu, zasygnalizowane tradycyjnym „Dies irae”, zasygnalizowane jest w tytułach poszczególnych części („Selva”, „Cammino”, „Luce”, „Amor”) aż po finałową

„Glorię”. Mistycyzm tej symfonii nasuwa nam skojarzenie z symbolicznym światłem średniowiecznego *cantus coronatus*, rozbrzmiewającego w rozświetlonych katedrach, olśniewających światłem boskim i światłem ziemskiego świata...

Sam kompozytor również określił wymiar swej muzycznej religijności; ta modlitwa to zarówno własna rozmowa z Bogiem, jak i kanoniczna formuła, to człowiek kłękający w ciszy przed ołtarzem, jak i człowiek w rozumieniu chrześcijanina humanisty, tak jak kiedyś wielki Erazm... Nasuwają się takie myśli przy słuchaniu „Angelusa” (na sopran solo z chórem, 1984), kiedy maryjna litania odmiennie wielokrotnie swój klimat; artysta pomimo dojmujących poruszeń emocji precyzyjnie konstruuje dzieło, by jego przesłanie tym mocniej docierało do zaangażowanego odbiorcy.

Liturgicznie pomyślane, dźwięczące intymnym i żarliwym *sacrum*, „Missa pro pace” (2000) i „Magnificat” (2007) z rzadkim u kompozytora fugalnym ukształtowaniem w finale, dedykowane żonie Barbarze, plasują się, aczkolwiek odmiennie, w zbiorze współczesnych muzycznych sakraliów, emanujących wewnętrzną siłą i siłą niezłamanej wiary, rezonując jednocześnie z całą tradycją europejską. Sam kompozytor podkreślał, iż najlepszym dowodem na istnienie Boga jest dzieło Bacha... Takie rozmodlone i zarazem głębokie w swym chrześcijańskim uniwersalizmie są również kolejne Jego wielkie freski sakralne na dużą, mieszaną obsadę: dedykowane pamięci żony Barbary „Te Deum” i „Veni Creator” z 2008 r.

Chyba najbardziej znaczący jest Kilara tryptyk tatrzański, rozpoczęty „z przypływem” historycznym już „Krzesanym”, improwizowanym w stylu ludowej kapeli i eksponującym słynną „nutę Sabałową”, syntetyzującym wszelkie kanony, techniki i ludowe środki wykonawcze. Znaczonej dalej napisaną dla Andrzeja Bachledy „Siwą mgłą” na baryton z orkiestrą (1979), spięty w całość afirmacyjną w swym klimacie „Orawą” na orkiestrę smyczkową (1988). „Góralstwo” dla Kilara to panteistyczne, przenikające do głębi wcielenie kondycji człowieczej, owego człowieka zdobywającego szczyty: gór czy sztuki, człowieka nieustannie zmagającego się ze swym losem, spętanego mitem miłości, gór i śmierci.

Jakimi słowami można opisać ów muzyczny panteizm, zarówno *katharsis* gór, jak stylizujący średniowieczny mistycyzm czy przemawiający do nas ekumeniczny humanizm? Jak wzbudzić w sobie „filmowe” obrazy w muzyce symfonicznej i nieogarniony symfonizm w klimacie ścieżki filmowej? Całe dzieło Kilara przenika sprzeczność tradycji z jej owocnym przekraczaniem, zespolenie *universum* przyrody ze światem pozaziemskim, dążenie do połączenia regionalizmu z wielką tradycją Europy. ◆

→ Prof. JOLANTA SZULAKOWSKA jest teoretyczką muzyki, pracownicą naukową Akademii Muzycznej w Katowicach, specjalizuje się m.in. w muzyce śląskiej.



OGŁOSZENIE

WOJCIECH KILAR

Kolekcja specjalna na www.ninateka.pl

Śmierć Wojciecha Kilara położyła się cieniem na radosnej atmosferze święta muzyki polskiej, wywołanej w 2013 roku jubileuszami Witolda Lutosławskiego, Henryka Mikołaja Góreckiego i Krzysztofa Pendereckiego.

IWONA LINDSTEDT

Już w trakcie tworzenia zainspirowanego rocznicową okazją serwisu internetowego www.trzejkompozytorzy.pl było jasne, że to dopiero początek, że do tworzonej przez Narodowy Instytut Audiowizualny multimedialnej kolekcji muzycznej dołączać będą stopniowo kolejne zbiory.

Wojciech Kilar, podobnie jak „trzej kompozytorzy”, należy do grupy twórców, dzięki którym muzyka polska została dostrzeżona w świecie jako wartościowe i specyficzne zjawisko, nazwane „polską szkołą kompozytorską”. Szczególnie wiele łączy drogę twórczą Kilara z drogami Góreckiego i Pendereckiego: zbliżony czas artystycznego debiutu na Warszawskiej Jesieni, znaczący wkład w zdobycze muzycznej awangardy lat 60., zaś w połowie kolejnej dekady

– głęboki przełom stylistyczny. Obok podobieństw są jednak i różnice. Bowiem o ile dla tamtych dwóch twórców muzyka filmowa stanowiła margines działalności kompozytorskiej, o tyle dla Wojciecha Kilara była ona konsekwentnie podejmowaną, równoległą do twórczości „filharmonicznej” ścieżką. Wiele mówi w tym zakresie proste zestawienie liczbowe: 53 tytuły samodzielnych utworów muzycznych wobec ponad 160 tytułów filmów. W konsekwencji – udostępnienie jego muzyki szerokiemu gronu słuchaczy wymaga wyjątkowego ujęcia.

Struktura poświęconej Wojciechowi Kilarowi kolekcji będzie zatem odpowiadała specyfice jego dorobku, a jednocześnie wykorzystane zostaną w niej elementy sprawdzone już w zakresie swych walorów poznawczych (opisy utworów, alfabet, playlisty) i funkcjonalnych (wyszukiwarka, filtry). Dzięki temu można będzie poznać obydwa oblicza Kilara – twórcy muzyki filmowej, ale także utworów symfonicznych, wokально-instrumentalnych i wokalnych, kameralnych i solowych. Są wśród nich dzieła znane i popularne, jak np. „Orawa”, będąca przebojem sal koncertowych, ale też dziś nieco zapomniane, a stanowiące ważny głos kompozytora w kwestii kluczowych problemów warsztatowych i estetycznych muzyki XX wieku. Kompozytorski katalog zawiera utwory utrzymane w różnorodnej stylistyce, wszystkim im właściwy jest

jednak wysoki poziom rzemiosła oraz sugestywna, poruszająca serca i wyobraźnię słuchaczy ekspresja.

Także imponujący zbiór Kilarowych ilustracji do obrazów filmowych daje się zgłębiać na podstawie różnych kryteriów. Nie chodzi tu tylko o podział na filmy polskie i zagraniczne, a wśród nich szczególnie hollywoodzkie, które zwykle się eksponować, jako dowód rangi międzynarodowej kariery kompozytora, ale też o nazwiska reżyserów, z którymi współpracował. Kilar dopełniał swą muzyką różne gatunki filmowe, od obrazów historycznych po melodramaty i komedie, fabuły i dokumenty, pisał dla kina i dla telewizji. Wniósł cenny wkład w kształt polskiego „kina moralnego niepokoju”, „śląskich” filmów Kazimierza Kutza, pozostawił po sobie wiele niezapomnianych tematów (niektóre ułożyły się w suitę) i przebojowych tańców (np. walc z „Ziemi obiecanej” czy polonez z „Pana Tadeusza”).

Jak najpełniejsze i uzupełnione rzetelnym „przewodnikiem” odzwierciedlenie powyżej zarysowanej różnorodności stawia sobie za cel kolekcja internetowa, która zostanie uruchomiona przez Narodowy Instytut Audiowizualny w 2014 roku. Ma ona być hołdem dla Wojciecha Kilara. Bez niego wszak nie sposób wyobrazić sobie pełnego oblicza polskiej muzyki współczesnej.

Wkrótce na:  **NINATEKA**
www.ninateka.pl

Wydawca:  NARODOWY
INSTYTUT
AUDIOWIZUALNY