Kamila Hawryszków

Pisarz o muzyce — kompozytor o literaturze. Związki muzyki i literatury w felietonach Stefana Kisielewskiego

We wstępie do zbioru felietonów *Z muzycznej międzyepoki* Stefan Kisielewski wspomina:

> Pewien bardzo wybitny polski dyrygent, mniej znany jako myśliciel, zarzucił mi kiedyś, że mój stosunek do muzyki odznacza się obrzydliwą połowicznością, że nie żyję muzyką całkowicie i bez reszty, a tylko krążę po jej brzegach, próbując, bawiąc się i rozważając względnie snując hipotezy. Wszystko to prawda, nie żyję muzyką bez reszty, bo czekam, aż muzyka przekona mnie, że na takie całkowite oddanie zasługuje[1].

„Połowiczność", o której mowa w cytowanym fragmencie, stanowi w moim przekonaniu ciekawy punkt wyjścia do badań nad związkami muzyki i literatury w twórczości Kisielewskiego; zwłaszcza gdy dziedziną „konkurującą" w tym wypadku z muzyką będzie literatura. W dorobku muzyczno-literackim Kisielewskiego problematyka intertekstualności, interferencji czy też — najogólniej mówiąc — współistnienia w jednym dziele elementów właściwych różnym dziedzinom sztuki zwraca szczególną uwagę, Tym bardziej że, poza złożoną i relacyjną problematyką dzieł, wyraźnie uwidacznia się w tekście osobowość twórcza, będąca powiązaniem postawy pisarza, kompozytora, krytyka i odbiorcy zarazem. Na podstawie wybranych tekstów z tomów: *Muzyka i mózg*, *Z literackiego lamusa* oraz *Z muzycznej międzyepoki* chciałabym zastanowić się przede wszystkim nad relacjami, jakie zachodzą pomiędzy muzyką a słowem w twórczości Kisielewskiego, stosunkiem autora do intermedialności w ramach dzieła muzycznego oraz nad metodologią badań, umożliwiającą interpretację tekstu łączącego w sobie elementy muzyczne i literackie.

Stosunek Kisielewskiego do „korespondencji sztuk" jest bardzo jasno określony, i na pozór, niekorzystny dla badań interdyscyplinarnych. Krytyk zdecydowanie odrzuca estetykę romantyczną, a co się z tym wiąże — istnienie w utworze muzycznym treści pozamuzycznych:

> Ze zgrozą patrzę […] jak się muzykę dobrowolnie uzależnia, czyniąc z niej akompaniament do innych dziedzin życia i twórczości, gasząc jej aspiracje ponadfizyczne — metafizyczne[2].

Muzyka ma być w jego przekonaniu przede wszystkim sztuką monistyczną, wyróżniającą się językowym elitaryzmem i formalnym obiektywizmem. Wszelkie

[1] S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, Kraków 1966, s. 26.
[2] Tenże, *Muzyka i mózg*, Kraków 1974, s. 60.

sensy w niej zawarte są jedynie konwencją. Cechą właściwą muzyce jest dążenie do absolutu. Elementy pozamuzyczne, w tym, jak sam autor podaje pomocniczo ekspresyjne teksty poetyckie, stanowią samoograniczenie dla muzyki czystej i są elementami dźwiękowo sztucznymi[3]:

> dla mnie istotą muzyki czystej jest samoograniczenie się do elementów dźwiękowo sztucznych (jakżeż drażni zalew pomocniczo ekspresyjnych tekstów poetyckich na „Warszawskiej Jesieni"), jam bowiem naprawdę formalista, czyli zwolennik emocji czystych, pozażyciowych[4].

Rzecz charakterystyczna, że tak radykalna postawa Kisielewskiego, zakładająca całkowity brak związków oraz zależności pomiędzy utworem muzycznym a tekstem literackim, nie ma odzwierciedlenia w dziełach kompozytora, zarówno tych muzycznych, jak i literackich. Wśród kompozycji Kisiela odnajdujemy bowiem nie tylko utwory z wykorzystaniem tekstów poetyckich Adama Mickiewicza (*Bakczysaraj w nocy* na głos solo i fortepian)[5] czy poezji Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (cykle: *Pięć pieśni do słów K. I. Gałczyńskiego* na głos i fortepian i *Siedem pieśni do słów K. I. Gałczyńskiego* na głos i fortepian)[6], ale także kompozycje czysto instrumentalne o wyraźnie ilustracyjnym, wręcz narracyjnym charakterze (przykładem jest utwór *Spotkania na pustyni* dla 10 wykonawców)[7]. Ponadto w felietonach, szczególnie tych, które przez wzgląd na swoją tematykę nie wiążą się bezpośrednio z muzyką, pojawiają się liczne muzyczne aluzje i przykłady. Spojrzenie Kisielewskiego na związki muzyki i słowa ma zatem charakter ambiwalentny. Od strony teoretycznej i ideowej wyraźnie widoczne jest dążenie do stworzenia kompozycji pozbawionej wszelkich treści pozamuzycznych, będącej jak najbliżej idei czystej formy. Z kolei od strony praktycznej w dziełach Kisiela dochodzi do wzajemnego przenikania się oraz korespondencji obydwu dziedzin. Sam krytyk zdaje sobie sprawę z owej ambiwalencji. Świadomie modyfikuje stawiane przez siebie tezy na korzyść ich otwartości i poszerzenia perspektyw interpretacyjnych.

Konserwatywne i formalistyczne stanowisko Kisielewskiego dopuszcza jednak możliwość współistnienia tekstu i muzyki w ramach tego samego dzieła. Muzyka może, zdaniem kompozytora, wchodzić w relacje z tekstem w dwojaki sposób: bezpośrednio — jako tzw. muzyka uboczna[8] lub muzyka programowa; bądź pośrednio —w formie tekstu krytycznego, który stanowi komentarz do utworu muzycznego, a tym samym umieszcza daną kompozycję w konkretnej przestrzeni kulturowej.

Pierwsza z wymienionych relacji odnosi się do muzyki użytkowej oraz folkloru (głównie pieśni), w których celowo stosuje się połączenie muzyki z treścią literacką (tekstem, słowami). W przypadku muzyki programowej

[3] Tamże, s. 127.
[4] Tamże, s. 127.
[5] Za cykl pieśni *Bakczysaraj w nocy* na głos i fortepian (1955) Kisielewski otrzymał I nagrodę na konkursie pieśni Mickiewiczowskiej w 1955 roku.
[6] Skomponowane w latach 1952–1954.
[7] Skomponowane w 1969 roku.
[8] S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, dz. cyt., s. 60.

Kisielewski pozostawia dowolność interpretacyjną. Słuchacz może odnosić schematy harmoniczne do konkretnych zdarzeń i emocji, może też odbierać dzieło wyłącznie jako konkretną konstrukcję, z naciskiem na formalną stronę utworu muzycznego (np. koncert, etiuda).

Druga relacja dotyczy tekstu, który nie jest immanentną częścią utworu muzycznego, ale powstaje jako tekst autonomiczny. Z kompozycją muzyczną bądź zdarzeniem muzycznym łączy się głównie poprzez opis, komentarz do tejże kompozycji, także poprzez problematykę i inspirację. W takim ujęciu tekst (zwykle tekst krytyczny) ma najczęściej funkcję wyjaśniającą, przybliżającą dzieło muzyczne, uzupełnia utwór o te elementy jego rzeczywistości, które nie zostały wyrażone poprzez melodykę, harmonikę czy muzyczną partyturę. Tak szeroko rozumianą funkcję tekstu Kisielewski ogranicza wyłącznie do krytycznego komentarza dotyczącego estetyki bądź kwestii społeczno-kulturowych, nie zaś wyjaśniania przy użyciu słów kompozycji muzycznej. Muzyka mówi sama za siebie swoim własnym językiem. Wszelkie próby tłumaczenia muzyki, zdaniem felietonisty, odbierają jej swobodę wyrażania się samej przez się, a co gorsze, powodują niebezpieczeństwo uzależnienia od słowa[9].

A jednak muzyce, zdaniem Kisielewskiego, potrzebne jest słowo, i to słowo krytyczne. Kompozycja, zwłaszcza awangardowa, nie może się obejść bez przemawiania językiem słów i idei[10]. Potrzebuje zatem rzetelnego komentarza. Chodzi więc o to, aby nie wyjaśniać czy tłumaczyć muzyki, ale poprzez komentarz krytyczny wpisać ją w pewien dialog kulturowy. Tekst umiejscawia muzykę w konkretnej przestrzeni kulturowej, broni jej statusu w szeroko rozumianym dorobku humanistycznym. Ponadto, jak zaznacza Kisielewski:

> Piśmiennictwo [muzyczne], ma niezwykle ważną rolę publicznego prezentowania funkcji muzyki na tle całokształtu toczącego się życia duchowego[11].

Pojawia się więc zasadnicze pytanie: w jaki sposób o muzyce pisać, jak skonkretyzować pojęcia abstrakcyjne, jak opisać relacje dzieło — odbiorca? Kisielewski, uznając muzykę za konstruktywistyczną organizację abstrakcji[12], nie ma najmniejszych wątpliwości co do faktu, iż zapożyczone z obszaru literatury pojęcia nie są w stanie oddać specyfiki emocji, wywoływanych przez dzieło muzyczne. Podobnie niewystarczające okazują się terminy muzykologiczne:

> nie ma specjalnego języka do mówienia o muzyce, stąd wypożyczamy do tego mówienia terminy obiegowe czy literackie, co staje się właśnie źródłem nieporozumień[13].

Zastanawiający jest fakt, iż pisarz, znawca literatury i jednocześnie kompozytor, swobodnie operujący pojęciami z zakresu muzykologii, zdecydowanie opowiada się za nieistnieniem języka, który byłby w stanie precyzyjnie i wyczerpująco

[9] Tamże, s. 16–31.
[10] S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, dz. cyt., s. 27.
[11] Tamże, s. 26.
[12] S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, dz, cyt., s. 37.
[13] Tamże.

opisywać muzykę. Kisielewski wyraźnie podkreśla, że na pozór te same pojęcia mają inne znaczenia w obszarze muzyki, inne zaś na gruncie literatury. Dlatego też naturalnej potrzebie pisania i mówienia o muzyce zawsze towarzyszyć będzie niedosyt i niemoc wyrażenia:

> Mówiąc o muzyce wesołej, smutnej, głębokiej, płytkiej, mistycznej, humorystycznej itd., musimy zdawać sobie sprawę, że słowa te w muzyce oznaczają zupełnie co innego niż w literaturze, w malarstwie czy wprost w życiu, że są one tylko i wyłącznie umownymi terminami, używanymi zastępczo z powodu braku słów specjalnych, właściwych i z powodu niepodobnej do uniknięcia konieczności mówienia o muzyce słowami, że oznaczają nie humor, smutek itp., lecz pewne nie dające się na mowę przetłumaczyć zjawiska czysto muzyczne[14].

Krytyk próbuje jednak zmierzyć się z barierą językową, tworząc nowe pojęcia, które byłyby w stanie w sposób najbardziej precyzyjny nazwać zjawiska mieszczące się na pograniczu muzyki i literatury. Do pojęć tych możemy zaliczyć przykładowo: „powieść-flażolet" (powieść bez tezy, konkretnego przesłania), „tezę-flażolet", „utwór-spotkanie", „utwór-pomost[15]", „poezjo-muzykę" czy „prozę muzyczną" (w odniesieniu do twórczości Iwaszkiewicza).

W rozważaniach nad muzycznością tekstów Kisiela, istotne wydaje się również zwrócenie uwagi na **styl**, a co się z tym wiąże, ekspresję języka artystycznego. W felietonach odnajdujemy różnorodne elementy poetyckie: rozbudowaną metaforykę wypowiedzi, porównania, liczne powtórzenia, paralelizmy składniowe, wyrazy dźwiękonaśladowcze, wykrzyknienia, które niewątpliwie składają się na foniczne walory tekstu. Stąd też ciekawym tropem interpretacyjnym wydaje się odwołanie do zagadnienia, które w typologii Andrzeja Hejmeja zostało określone jako „muzyczność I"[16].

W odniesieniu do tekstów krytycznych pojęcie muzyczności I nie jest tak oczywiste, jak w przypadku utworów poetyckich, w których „umuzycznienie" tekstu wyraża się nie tylko przez język poetycki, ale również poprzez układ wersyfikacyjny, rytmikę czy frazowanie. U Kisielewskiego muzyczne aspekty tekstu widoczne są przede wszystkim w warstwie językowo-stylistycznej. Składają się na nie przemyślany koncept wypowiedzi, wspomniane powyżej wyrażenia z pogranicza muzyki i literatury oraz metaforyka wypowiedzi.

Poza warstwą stylistyczną na uwagę zasługuje również **warstwa tematyczna**, która poprzez przywołanie konkretnych utworów (paratekstualność), zjawisk i postaci muzycznych, w sposób bezpośredni odwołuje się do muzyki. Muzyczność tej warstwy jest oczywista, gdy analizujemy felietony tematycznie związane z zagadnieniami muzycznymi. Z bardziej złożoną sytuacją mamy do czynienia, gdy odwołania do konkretnych elementów muzycznych, jak również dzieł muzycznych pojawiają w obrębie tekstów dotyczących zagadnień literackich. Nie można pominąć faktu, iż w tekstach krytycznych Kisielewskiego wyraźnie widoczna jest korespondencja pomiędzy tematami muzycznymi i literackimi.

[14] Tamże, s. 21.
[15] S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, dz. cyt., s. 137.
[16] A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2002, s. 54–59.

Krytyk często odwołuje się do pojęć i zagadnień właściwych literaturze po to, aby za ich pomocą wyjaśnić zjawiska muzyczne. Podobnie muzyka staje się punktem wyjścia do rozważań na tematy literackie. Za przykład takiego zabiegu „wspierania" się obydwu, bliskich Kisielowi dziedzin, może posłużyć fragment felietonu *Literatura z tezą*, będący próbą zdefiniowania tezy literackiej:

> teza musi być tkaniną, nie nitką. Posłużmy się tu przykładem z akustyki muzycznej. Większość dźwięków muzycznych to dźwięki złożone, obok tonu zasadniczego słychać tam szereg tonów górnych, zwanych alikwotami czy dźwiękami harmonicznymi lub kombinacyjnymi. Słuchacz nie zdaje sobie sprawy z istnienia tych tonów, uświadamia sobie tylko wysokość zasadniczego, mimo to słyszy je: docierają one do jego świadomości, gdyż nadają dźwiękowi masę, głębię i kolor. W przeciwieństwie do nich istnieją tony proste, nie posiadające brzmień dodatkowych, np. tzw. flażolety skrzypcowe. Jako tony proste brzmią one zupełnie inaczej niż dźwięki złożone, choć mogą mieć tę samą co tamte wysokość. Sądzę, że teza literacka powinna być dźwiękiem złożonym, nie flażoletem[17].

Wydaje się, że muzyka, pomimo swojej autonomii, wywołuje u Kisielewskiego literackie skojarzenia. Podobnie literatura — staje się punktem wyjścia do rozważań na tematy muzyczne. Spostrzeżenia dotyczące kwestii muzycznych bardzo często zostają poparte przez Kisielewskiego przykładami z literaturoznawstwa, w tym oczywiście nawiązaniami do konkretnych autorów, stylów pisarskich czy wręcz cytatów. Autor *Muzyki i mózgu* powołuje się na „talentyzm" Irzykowskiego[18], opisując problemy krytyki muzycznej; cytuje Norwida w kontekście dorobku Szymanowskiego, nazywając ponadto jeden z okresów twórczości kompozytora mianem ludowo-chopinowsko-norwidowskim[19]; widzi podobieństwo pomiędzy stosunkiem krytyków do utworów Schäffera a opinią Irzykowskiego dotyczącą powieści *Nienasycenie* Witkiewicza; komentując dorobek awangardy muzycznej, nie waha się wspomnieć o znaczeniu pierwszego wydania w Polsce *Ulissesa* Joyce'a, zaś „ulissesowskie" poglądy Cage'a oraz przedstawienie „strumienia świadomości" w muzyce[20] stają się punktem wyjścia dla estetycznych rozważań na temat najnowszych prądów w muzyce współczesnej. Z kolei, użyte przez Melchiora Wańkowicza słowo „międzyepoka" zostaje zapożyczone jako tytuł zbioru felietonów o muzyce. Powtórzmy więc raz jeszcze: fascynacje literackie służą Stefanowi Kisielewskiemu do zobrazowania, a nawet więcej, do bardziej precyzyjnego ujęcia problemów dotyczących muzyki. Z kolei przykłady muzyczne, stają się narzędziami do wyjaśniania zjawisk zachodzących w literaturze. Ponadto Kisielewski łączy muzykę z literaturą poprzez wspólną koncepcję dzieła sztuki, która w przekonaniu krytyka ma dążyć do jak najdalej posuniętej autonomiczności.

Uniezależnienie od innych sztuk dotyczy, zdaniem felietonisty, nie tylko muzyki, ale również powieści. Powieść — podobnie jak muzyka — ma być

[17] S. Kisielewski, *Z literackiego lamusa*, Warszawa 2000, s. 35.
[18] S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, dz. cyt., s. 64.
[19] Tamże, s. 51.
[20] Tamże, s. 77.

uwolniona od „tendencji formalicystycznych, przeszczepionych na jej teren z różnych innych dziedzin sztuki — z poezji, muzyki i malarstwa[21]".

Przemyślany układ wypowiedzi, precyzyjny oraz trafny dobór słów, zdyscyplinowanie językowe, nacisk na stronę formalną tekstu, kompozycja fraz, wreszcie terminologia muzyczno-literacka świadczą o swoistej organizacji muzycznej tekstów Kisielewskiego i tym samym nasuwają skojarzenia z partyturą[22]. Podobieństwo do partytury wykazywałyby głównie te fragmenty tekstu, w których Kisielewski, komentując konkretną kompozycję, jednocześnie precyzyjnie opisuje specyfikę melodyczną utworu, jej walory dźwiękowe, harmoniczne i wykonawcze. Pojęcie partytury odsyła nas ponadto do problematyki konstrukcji dzieła oraz architektoniki (w przypadku partytury muzycznej zapis nutowy, graficzny itp.), niejednokrotnie poruszanej w tekstach Kisielewskiego.

W kontekście badań muzyczno-literackich na uwagę zasługuje również stosunek Kisielewskiego do **emocjonalnej, ekspresywno-wyrazowej strony dzieła muzycznego**. Pojawia się tu bowiem ważne dla autora *Z muzycznej międzyepoki* zagadnienie relacji, jaka zachodzi pomiędzy twórcą (kompozytorem), dziełem i odbiorcą. Kisielewski uważał, że bodźce pozamuzyczne, uczuciowe i intelektualne oddziałują na kompozycję, zaś sam kompozytor transponuje niejednokrotnie swoje uczucia i przeżycia na dzieło muzyczne, „muzyka bowiem sama przez się jest bezradnym, naiwnie formalnym niemową i można w nią wlać każdą treść myślową czy uczuciową"[23].

Zaciemnienie koncepcji muzyki czystej przypisuje Kisielewski w dużej mierze samym twórcom:

> którzy zapragnęli powiązać muzykę z emocjami natury pozamuzycznej, uczuciowej czy — jak impresjoniści — optycznej, emocjami nazywanymi po imieniu, wskazanymi wprost, nawet w tytule; łączy się z tym oczywiście rozkwit opery Wagnerowskiej i jej ideałów „syntezy sztuk". Usiłowania te nie dały rezultatu wewnątrz muzyki, pozostały poza nią, chociaż często odgrywały rolę wiązadła łączącego muzykę czystą z linią rozwojową europejskiej myśli i kultury[24].

Na uwagę zasługuje tutaj przede wszystkim postawa samego odbiorcy, który kieruje się naturalną potrzebą asocjacji słuchanego utworu z innymi dziedzinami sztuki. Słuchacz jest nastawiony na zapamiętywanie narracji muzycznej, która pozwala mu na lepszy odbiór dzieła muzycznego. Kisielewski jako odbiorca jest sceptycznie nastawiony do wszelkich pozamuzycznych skojarzeń wywoływanych przez dzieło muzyczne. Opowiada się raczej za ideą „dźwięku wyzwolonego", czyli takiego, który nie konotuje żadnych znaczeń. Tymczasem spora część tekstów jednoznacznie zaprzecza tezie o autonomii muzyki i jej

[21] S. Kisielewski, *Z literackiego lamusa*, dz. cyt., s. 51.

[22] Chodzi tu jedynie o ogólne podobieństwo partytury muzycznej do tekstu literackiego, nie zaś o włączenie partytury w obszar tekstu. O partyturze literackiej rozumianej jako intertekst pisał Andrzej Hejmej, wyróżniając dwie możliwe drogi sygnalizowania jej w tekście literackim, mianowicie *explicite* (poprzez cytat) lub *implicite* (przez opis kompozycji muzycznej) – zob. A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2008, s. 70–76.

[23] S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, dz. cyt., s. 29.

[24] Tamże, s. 23.

„bezznaczeniowości". Dzieje się tak w felietonie *Powrót Don Kichota*, w którym Kisielewski, opisując swoje wrażenia po mistrzowsko wykonanym poemacie symfonicznym Straussa, bez skrupułów powołuje się na poetycko-muzyczny kontur, sugestywne tematy przedstawiające bohaterów czy obrazowość wpisaną w dzieło muzyczne[25]. Zwróćmy uwagę, iż mamy tu do czynienia z kompozycją programową, a nie z muzyką czystą. Płaszczyzna literacka, która pojawia się w utworach o charakterze programowym, jest zdaniem krytyka pomostem łączącym kompozytora ze słuchaczami w sposób aluzyjny[26], zakłada jednak dowolność. Odbiorca może ulec narzucającym się tematom i motywom, może też wysłuchać utworu w „wersji czystej", bezskojarzeniowej, skupiając się jedynie na formie dzieła (symfonia, poemat itp.). Ideałem, do którego powinien dążyć odbiorca, jest doznanie emocji czysto muzycznej, gdyż wydaje się ona najbardziej miarodajna, choć, jak przyznaje sam autor, praktycznie nieosiągalne. Pojawia się bowiem pytanie o umiejętność przełożenia kwalifikacji, kompetencji muzycznych na język emocji estetycznej, czyli doskonałości systemu organizacji dźwięków[27].

W kontekście odbioru dzieła muzycznego istotny wydaje się wielokrotnie podejmowany przez Kisielewskiego problem znaczenia i wpływu kategorii kulturowych na kształtowanie się dzieła sztuki. Kompozytor niejednokrotnie podkreślał, że odbiór utworu muzycznego jest uwarunkowany tradycją kulturowo-cywilizacyjną:

> Muzyka jest na pewno, na swój zastępczy czy umownie symboliczny sposób, również analogią rozmaitych socjologicznych, historycznych, psychologicznych okoliczności ludzkiego życia, jest poniekąd także historią człowieka, widzianą w specyficznym, osobliwym lustrze — jest **odbiciem, transpozycją** czy **sublimacją** tej historii[28].

Reakcja na kompozycję muzyczną, refleksje oraz przeżycia odbiorcy będą odmienne u przedstawicieli różnych krajów, epok i kultur. Kisielewski wymienia kilka elementów, które jego zdaniem mogą łączyć muzykę z ogólnohumanistycznym nurtem kultury[29]. Zwraca uwagę na okolicznościowy i użytkowy charakter muzyki, który łączy ją bardzo często z tańcem, poezją oraz z tekstem. Istotne są także, zdaniem krytyka, indywidualne predyspozycje słuchacza, w którym muzyka czysta wywołuje skojarzenia i tym samym łączy się z konkretnym obrazem, stanem emocjonalnym czy myślowym. Podobne stany oraz wyobrażenia są zmienne i zależne zarówno od czynników czasoprzestrzennych, jak również od tradycji i wspólnoty kulturowej[30]. Stanowią rodzaj klisz kulturowych, które realizują się nie tyle poprzez program, tytuł czy zamieszczoną w utworze muzycznym treść, ile przez sam schemat dźwiękowy (melodyczno-harmoniczny).

---

[25] S. Kisielewski, *Z muzycznej międzyepoki*, dz. cyt., s. 289
[26] Tamże, s. 289.
[27] S. Kisielewski. *Muzyka i mózg*, dz. cyt., s. 23.
[28] Tamże, s. 125–126 (podkr. moje — K. H.).
[29] Tamże, s. 37.
[30] Tamże, s. 38.

Różnorodność problematyki tekstów Kisielewskiego stanowi znakomite pole do badań interdyscyplinarnych. Jest źródłem wiedzy nie tylko z zakresu teorii, historii muzyki czy literaturoznawstwa, ale szeroko rozumianej estetyki sztuki i zagadnień kulturowo-społecznych. Felietony Kisielewskiego poprzez komentarz krytyczny i niejednokrotne opisy dzieła muzycznego, stanowią interpretację utworu oraz są analizą przestrzeni kulturowej, w której dane dzieło powstaje. Przy tak złożonym charakterze wypowiedzi badanie twórczości Kisielewskiego wymaga użycia narzędzi przynajmniej kilku dyscyplin badawczych.

Dogłębna znajomość historii muzyki, wiedza muzykologiczna oraz warsztat kompozytorski idą u Kisiela w parze z erudycją literacką i wyobraźnią pisarską. Dlatego też wiele jego tekstów, ze względu na sposób pisania o muzyce, zastosowanie metaforyki muzyczno-literackiej czy też połączenie języka muzykologicznego z literackim można określić mianem **„umuzycznienia" tekstu krytycznego**]. Pojawia się tym samym pokusa wyodrębnienia i zarazem umocnienia nazwy gatunkowej, jaką byłby **felieton muzyczny**. Wyznacznikiem felietonu muzycznego byłaby jednak nie tylko warstwa tematyczna, ale przede wszystkim te elementy, które w wyraźny sposób oddzielałyby go od felietonu literackiego, obyczajowego czy satyrycznego[31]. Do wyznaczników tych zaliczylibyśmy więc nie tylko podejmowaną przez autora tematykę muzyczną, ale także sposób kształtowania wypowiedzi, foniczne walory tekstu oraz zawarte w rozprawie koncepcje estetyczno-muzyczne.

Inaczej rysowałaby się sytuacja gatunkowa tych tekstów, które nie są powiązane z muzyką warstwą tematyczną. W tego typu tekstach moglibyśmy mówić o „umuzycznieniu" felietonu.

Podstawowy problem, jaki pojawia się przy takim podziale, polega na tym, że w przypadku tekstów Kisielewskiego nie jesteśmy w stanie jednoznacznie sprecyzować gatunku. Trudność tę zauważył Adam Wiatr, podkreślając, iż „niemożliwe jest jednoznaczne zakwalifikowanie owej wypowiedzi do konkretnej formy publicystycznej"[32], gdyż

> płynna narracja Kisielewskiego niejednokrotnie przemienia, w niemal niewidoczny sposób, recenzję z koncertu w felieton, bądź ten ostatni przeobraża niepostrzeżenie w całkiem poważny esej[33].

Sam zaś Kisielewski dzielił swoje „felietony" na trzy grupy: **prace teoretyczno-problemowe, recenzyjno-opisowe** oraz **artykuły okolicznościowe**[34].

Kisielewski jest twórcą balansującym na granicy słowa i dźwięku, a jednocześnie zdecydowanie rozdzielającym obydwie te sfery. Jest propagatorem nieprzystawalności muzyki i literatury z jednej strony, z drugiej — autorem znakomitych tekstów krytycznych, które łączą obydwa zagadnienia**.** W felietonach

[31] M. Głowiński, *Felieton*, [hasło w:] *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński i in., Wrocław 2002, s. 151.
[32] A. Wiatr, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, Wrocław 2006, s. 9.
[33] Tamże, s. 9.
[34] S. Kisielewski, *Muzyka i mózg*, dz. cyt., s. 7.

Kisielewskiego, wyraźnie widoczny jest — o czym wspominał Henryk Krzeczkowski — „dramatyczny dialog kompozytora z krytykiem, dwóch antagonistów, czy może tylko kontrahentów, zamkniętych w jednej strapionej duszy”[35].

Summary

Kamila Hawryszków

The writer about the music — the composer about literature. The Kisielewski's look on the connections between music and word

The aim of my presentation would be to try to look on the critical and artistic achievement of Stefan Kisielewski from the musical and literary perspectives. The ways of writing about music, the musical and literary metaphors, and finally connections between musical and literary language are the key issues which occupy not only literary critics but also musicologists. In the context of Kisielewski's works they become especially inspiring. His *Dzienniki* prove that music and literature are two different areas of activity.

Referring to chosen texts from the volumes: *Muzyka i mózg, Z muzycznej międzyepoki, Z literackiego lamusa*, I would like to think about the ways of writing about music and point the special features of the literary masterpiece, whose author is a writer, music critic, publicist and composer in one person..

[35] H. Krzeczkowski, *Eseje muzyczne Kisiela*, „Ruch Muzyczny” 1975, nr 5, s. 15.