

Teksty Drugie 2002, 1-2, s. 163-169



Literatura – Muzyka. Nowe propozycje badawcze.

Adam Dziadek

Literatura – Muzyka. Nowe propozycje badawcze

Powiem od razu, że *Muzyczność dzieła literackiego* Andrzeja Hejmeja¹ jest książką, na którą trzeba było czekać wiele lat i że w polskim literaturoznawstwie, a dokładniej w tej odmianie komparatystyki, która zajmuje się dziełami muzycznymi i literackimi, jest to w tej chwili praca najobszerniejsza ze względu na przedstawiony tu stan badań oraz zasięg problemowy, zilustrowany kapitalnymi analizami wybranych tekstów. Badania porównawcze muzyki i literatury mają swoją bogatą historię także i w literaturoznawstwie krajowym. Trudno jednak nie zgodzić się z opinią autora, że problematyka filiacji muzyczno-literackich „w polskiej tradycji badawczej jawi się – przynajmniej z racji niedostatecznego wyodrębnienia w ramach naukowej dyscypliny – jako *terra incognita*” (s. 15).

Problematyka tej książki jest ściśle związana z badaniami komparatystycznymi, a centralną kwestią całej rozprawy uczynił autor „muzyczny tekst literacki” w rozmaitych aspektach jego istnienia i funkcjonowania (opis muzyki, literackie fugi, znakomita analiza *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka). Określając pole swoich zainteresowań badawczych, słusznie odróżnia autor komparatystykę literacką od studiów muzyczno-literackich, które są zwykle podejmowane z perspektywy literackiej i jedynie częściowo przynależą do komparatystyki.

Hejmej przedstawia szeroko tradycję polskich i zagranicznych badań (erudycja autora w tym zakresie jest rzeczywiście imponująca!) nad relacjami pomiędzy literaturą i muzyką, przedstawia historię sporu opartego na opozycji: muzyczność – niemuzyczność dzieła literackiego; wreszcie dokonuje gruntownej analizy i krytyki pojęcia „muzyczność” proponując ostatecznie jego potrójne rozczłonowanie kategorialne. Przyjmując założenie, że nie istnieje jedna muzyczność, badacz słusznie sugeruje możliwość rozpatrywania „trzech muzyczności”. Rozbicie pojęcia muzyczności na „muzyczność I”, „muzyczność II” i „muzyczność III” dokona-

^{1/} A. Hejmej *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001. Dalsze odniesienia do tej rozprawy z podaniem w nawiasach odpowiednich numerów stron.

Roztrząsania i rozbiory

ne przez Hejmeja na podstawie analizy stanu badań jest uzasadnione i nie budzi większych zastrzeżeń. Drobne wątpliwości – co zresztą autor wyraźnie zaznaczył – rodzą się w związku z kwestią „muzyczności I”, której definicja jest sformułowana w sposób nieco skomplikowany, o czym zaraz powiemy szerzej. „Muzyczność II” obejmuje przypadki tych utworów literackich, w których mamy do czynienia z „różnorodnymi typami tematyzowania muzyki” (s. 59), z kolei „muzyczność III” – przypadki takich utworów, w których pojawiają się „retoryczne strategie wprowadzania kontekstu konstrukcyjności kompozycji muzycznej w obręb utworu literackiego” (s. 63). Co do „muzyczności I”, to ujawnia się ona przede wszystkim poprzez sposób funkcjonowania języka w danym tekście literackim, przy czym chodzi nie tyle o immanentne ukształtowanie fonetyczne języka, lecz – jak pisze Hejmej – „o nadane w sposób jednostkowy uporządkowanie w sferze brzmieniowości danego tekstu literackiego” (s. 59). Inaczej mówiąc, chodzi tu nie tyle o nazwanie i wskazanie zjawisk fonetycznych typu onomatopeja, eufonia, aliteracja czy anafonia, co o konkretną sytuację ich zastosowania artystycznego. Ten typ muzyczności ujawnia się najczęściej poprzez jakąś indywidualną, niepowtarzalną technikę zapisu, która została – by tak rzec – wynaleziona dla potrzeb konkretnego utworu. „Muzyczność I” jest tym mocniej uargumentowana, im więcej znajduje się w utworze „dodatkových sygnałów tekstowych”, które wiążą się ściśle z zakresem tematyzowania utworu, a więc z „muzycznością II”. Ostatecznie takie zdefiniowanie „muzyczności I” wydaje mi się trafne. Tworząc tę definicję, Hejmej połączył – jak myślę – stanowisko Henri Meschonnic (na którego zresztą w tym miejscu swoich wywodów się powołuje), odnoszące się do muzyczności i swoje własne, odnoszące się do kwestii tematyzowania poszczególnych utworów. Meschonnic wielokrotnie podejmował w swoich pracach (np. *Critique du rythme. Anthropologie historique du langage, La Rime et la vie*) radykalną krytykę takiego pojęcia muzyczności, które opierałoby się na wyliczaniu kolejnych figur fonetycznych, sfunkcjonalizowanych mimetycznie lub estetycznie (ozdobna funkcja języka). U Meschonnic – o czym Hejmej wie dobrze jako jego uważny czytelnik – chodzi raczej o to, że na podstawie analiz brzmień można wskazać rozmaite sposoby funkcjonowania języka.

Z punktu widzenia Hejmeja najbardziej interesująca jest „muzyczność III”, która wiąże się ściśle z „muzycznym tekstem literackim”, który – jak wcześniej powiedziałem – jest centralnym problemem tej rozprawy:

Z całej problematyki rozlicznych paradygmatów „muzyczności” interesuje mnie w zasadzie tenże szczególny przypadek, definiowany dotychczas w związku z muzycznością dzieła literackiego jako muzyczność III, który z powodów czysto metodologicznych zostanie wyodrębniony i określony mianem muzycznego tekstu literackiego. W kontekście wcześniejszych rozstrzygnięć dobrze widać, że sytuuje się on niedwuznacznie w obszarze problemowym muzyczności dzieła literackiego (zajmuje tam mocno peryferyjne miejsce pośród wielu różnorodnych zagadnień); nadto zaś – i przede wszystkim – że pod nazwą nieobciążoną tradycją badań literackich prezentuje się jako problem do odrębnego rozparowania. (s. 66-67)

Postępowanie badawcze sprowadza się do poszukiwania tych tekstów literackich, w których – w zakresie relacji literacko-muzycznych – występuje „artystyczna koncepcja konstrukcji (z) konstrukcji” (s. 67), powiązana z mechanizmami retorycznymi i palimpsestowymi. Tak wytyczona perspektywa badawcza wydaje się niezmiernie interesująca i znajduje swoje potwierdzenie w analizach wybranych przez Hejmeja tekstów literackich, te z kolei, o czym już była mowa, są nadzwyczaj ciekawe i nowatorskie. Chciałbym w tym miejscu przedstawić kilka uwag szczególnych, odnoszących się właśnie do analiz.

Pierwszy rozdział analityczny książki Hejmeja jest zatytułowany *Literackie fugi* i stanowi przykład analizy porównawczej *Preludio e fughe* Umberto Saby oraz *Todesfuge* Paula Celana. Autor przyjmuje tu „negatywną perspektywę badawczą” i na samym początku tekstu stawia radykalną tezę – głoszącą, iż „nie istnieje żadna adekwatna przekładalność dzieła muzycznego na dzieło literackie” (s. 96) – którą zresztą skutecznie udaje mu się obronić. Analiza literackich fug pokazuje, że są one w szczególny sposób preparowane na podstawie fugi muzycznej, a między autorem-nadawcą i czytelnikiem-odbiorcą musi istnieć szczególnie rodzaj paktu, porozumienia, które opiera się na obopólnym wyrażeniu zgody „na grę wzajemnego uwodzenia poprzez tekst literacki” (s.123). Zdaniem Hejmeja, fugi literackie z zasady nie są interpretacjami muzycznego gatunku fugi, są natomiast interpretacjami schematu fugi muzycznej. Z takim stwierdzeniem popartym zresztą wyczerpującą argumentacją – zgadzam się całkowicie.

Drobna uwaga związana z rozdziałem o literackich fugach dotyczy doboru tekstów. To oczywiście żaden argument i śmieszny zarzut, kiedy recenzent pyta, dlaczego autor wybrał do analizy ten właśnie tekst, a nie wybrał innego. Niemniej jednak zaznaczę swoją opinię w tej sprawie, mianowicie szkoda, że zabrakło w tym tekście *Fugi* Rafała Wojaczka. Krótka analiza tego znakomitego tekstu nie wpłynęłaby na zmianę głównej tezy wywodu – przeciwnie, mogłaby ją tylko potwierdzić. *Fuga* Wojaczka to utwór szczególnie, bowiem funkcjonuje jednocześnie jako tekst odnoszący się do muzyki (jest, jak chciałby tego Hejmej, „muzycznym tekstem literackim”) i do malarstwa alegorycznego w stylu Boscha czy Bruegela, o czym decyduje m.in. symultaniczność dziejących się w nim scen.

Słuchać i czytać: dwa źródła jednej strategii interpretacyjnej – to drugi w tej książce tekst analityczny, którego przedmiotem jest *Podróż zimowa* Stanisława Barańczaka. Daruję sobie w tym miejscu wyliczenia, przymiotniki oraz wszelkie chwytły retoryczne, które miałyby świadczyć o randze tej części rozprawy, bo jest to tekst, który niemal całkowicie wyczerpuje podjęty przez badacza problem! Zaznaczam w tym miejscu, że uwagi, które przedstawię poniżej, nie są w żadnym stopniu krytyczne czy polemiczne wobec wypowiedzi Hejmeja, ale wynikają raczej z inspiracji jego tekstem. Przejdę od razu do rzeczy, która zwróciła moją szczególną uwagę – to kwestia wykonania, która dotyczy w książce Hejmeja nie tylko wierszy Barańczaka, ale też np. wspomnianego przezeń opisu dzieła muzycznego dokonanego przez Philippe’a Sollersa w *Le Coeur absolu*. Omawiając utwór Sollersa, Hejmej zaczyna od wyjątkowo intrygującego fragmentu opowiadającego o wykonaniu *Kwin-*

Roztrząsania i rozbiory

tetu klarnetowego A-dur Mozarta. W tekście cytatu znajdujemy takie słowa: „Le Quintette doit durer exactement vingt-trois minutes seize secondes”. („Kwintet musi trwać dwadzieścia trzy minuty i szesnaście sekund”). Sam Hejmej zwraca uwagę na ten fragment cytatu mówiąc, że jest to „frapująca uwaga” i podaje w przypisie dla porównania czasu trwania kilku innych wykonań, skądinąd znakomych, które przekraczają o 10 minut czas trwania preferowanego u Sollersa wykonania. Szkoda, że Hejmej zepchnął ten fragment do przypisu i nie rozwinął go w tym miejscu szerzej.

Sprawa wykonania wydaje mi się o tyle istotna, że mogłaby rozszerzyć nieco perspektywy badawcze. Otóż kwestia „podsuwanego – jak pisze Hejmej – potencjalnemu odbiorcy” wykonania *Winterreise* jest dla mnie ważna z takiego powodu, że zmienia nieco relację intertekstualną. Pozwolę sobie przypomnieć w tym miejscu słowa Barańczaka:

Nie ukrywam jednak, że najwięcej – jak mi się wydaje – skorzysta na lekturze Czytelnik, który przed nią, albo w jej trakcie, wysłucha któregoś z dostępnych nagrań *Winterreise*, w wykonaniu np. Hansa Hottera (nagranie-klasyk z roku 1955, z wielkim akompaniamentem Geraldem Moore’em), Dietricha Fischera-Dieskaua, Günthera Leiba czy zwłaszcza znakomitego Petera Schreiera (polecam szczególnie jego nagranie koncertowe z roku 1985 ze Swiatosławem Richterem przy fortepianie, Philips 416 194-1).²

Chcę w tym miejscu podkreślić w wypowiedzi Barańczaka słowa „polecam szczególnie”, bo choć sam wolę wykonanie Fischera-Dieskaua, to jednak po zapoznaniu się z tą notą natychmiast kupiłem „polecaną” przez poetę płytę. Dlaczego sprawa wykonania wydaje mi się tak ważna? Otóż dlatego, że jeśli istnieją jakieś preferencje autora tekstu literackiego co do wykonania danego utworu muzycznego, oznacza to, że nie można wówczas poprzestać na prostej dwuskładnikowej relacji: tekst literacki – muzyczny intertekst; bowiem istnieje jeszcze pomiędzy nimi interpretant w postaci wykonania. Z tego punktu widzenia triadyczna koncepcja znaku Charlesa Sandersa Peirce’a przeniesiona do literaturoznawczych badań intertekstualnych m.in. przez Michaela Riffaterre’a wydaje się być użyteczniejsza. Tym bardziej, że stwarza możliwość otwarcia szerszego pola w badaniach współzależności pomiędzy dziełami literackimi i muzycznymi. Mówiąc o *Winterreise*, mamy na myśli konkretny utwór muzyczny, ale może on przecież mieć rozmaite wykonania, rozmaite interpretacje, a każde z nich jest niepowtarzalne, co może mieć duże znaczenie dla ostatecznego odczytania dzieła literackiego, wchodzącego w filiację z utworem muzycznym. Pisarze mają swoje preferencje w tym zakresie, wolą z jakiegoś powodu takie, a nie inne wykonanie. Pouczające są w tej sprawie wybrane teksty Rolanda Barthes’a, myślę zwłaszcza o *Rasch* i *Le chant romantique*.

Mówiąc szczerze, trochę zdziwił mnie fakt nieobecności w książce Hejmeja wspomnianego przed chwilą tekstu Barthes’a *Rasch*, w którym jest mowa o *Kreislerianach* Schumanna i różnych wykonaniach tego cyklu. Domyślam się, dlaczego

^{2/} S. Barańczak *Podróż zimowa*, Poznań 1994, s. 7.

Hejmej ten tekst pominął, chociaż wydaje mi się, że bardzo by mu się przydał w rozdziałach teoretycznych, dotyczących opisu muzyki, który umieszczony jest w tej książce „pomiędzy wariantem poetyckim a wariantem interdyscyplinarnym”. Myślę, że *Rasch* pasowałby świetnie do tak określonego przedziału z tej racji, że język tekstu opisującego metafory wpisane po niemiecku w zapis nutowy splatają ze sobą poetyckość i naukowość. Powiedziałem wcześniej, że wiem, dlaczego Hejmej ten tekst pominął. Otóż Barthes – odwołując się do anagramów de Saussure’a oraz semiotyki Julii Kristevej – mówi w swoim tekście o uderzeniach, których nie ma w zapisie nutowym, a które jednak słyszalne są tylko w nielicznych wykonaniach *Kreislerianów*. Mówiąc krótko, w tekście Barthes’a mamy do czynienia z recepcją subiektywną, której nie da się zweryfikować obiektywnie, bo nie wszyscy przecież muszą słyszeć to, co słyszy sam Barthes. Tu właśnie zawiera się szczególnie problem tego pięknego tekstu, sprawiający, że cały wywód Barthes’a można łatwo podać w wątpliwość. Prawdopodobnie to właśnie dlatego Hejmej zrezygnował całkowicie z opisu tekstu Barthes’a.

W rozdziale dotyczącym opisu muzyki – a ściślej w podrozdziale zatytułowanym *Charakter literackiego opisu muzyki* – pisze autor:

nie ukształtował się historycznie gatunek na pograniczu literatury i muzyki, który stanowiłby odpowiednik np. hypotykozy (*hypotyposis*) czy ekfrazy (*ekphrasis*). (s. 73)

Owszem, nie ukształtował się, ale pod wpływem badań nad ekfrazą i szerzej – ekfrastycznością, szczególnie mocno rozwiniętych na świecie w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, coraz częściej mówi się o „ekfrazie muzycznej” i tak np. *Musical Ekphrasis* – to temat konferencji (Seventh International Congress on Musical Signification), która, o ile się nie mylę, odbyła się w czerwcu 2001 roku w Finlandii. Określenie „ekfaza muzyczna”, funkcjonujące już od jakiegoś czasu w literaturoznawstwie, włącza badania nad relacjami pomiędzy dziełami muzycznymi i dziełami literackimi w pole komparatystyki i można by w sposób zupełnie uprawniony nim się posługiwać. Tyle dygresja na marginesie tekstu. Przestańmy zresztą mówić o tym, czego u Hejmeja nie ma, a wróćmy do tego, co w jego rozprawie jest – *revenons à nos moutons*.

Dwie pierwsze obszernie analizy dotyczyły wariantów „muzycznego tekstu literackiego”, z kolei trzecia, zamykająca część książki odnosi się do pogranicza sztuk i zawiera dwie oparte na ciekawych pomysłach analizy relacji tekstu dramatycznego *Judasza z Kariothu* Karola Huberta Rostworowskiego i tekstu scenicznego tego dzieła oraz relacji pomiędzy *Hérodiade* Mallarmégo i „*Hérodiade*” de *Stéphane Mallarmé* Paula Hindemitha.

W pierwszej analizie Hejmej rozpatruje równocześnie tekst dramatu i tekst sceniczny wykazując, do jakiego stopnia myślenie o dziele dramatycznym było u Rostworowskiego zdeterminowane przez pryzmat dzieła muzycznego, a w konsekwencji dramat jawi się jako szczególna, wielopoziomowa konstrukcja intersemiotyczna, której rozmaite niuanse znaczeniowe odślaniały się dopiero na poziomie tekstu scenicznego. Ważną kwestią wynikającą z takiego typu analizy, jakiej

Roztrząsania i rozbiory

dokonuje Hejmej jest to, że udaje się dzięki niej odsłonić nowe wartości znaczeniowe dramatu, które ewidentnie poszerzają konteksty interpretacyjne *Judasza z Kariothu*.

Z kolei analiza utworów Mallarmégo i Hindemitha (tytuł tego rozdziału wydaje się znaczący – *Literatura poza literaturą*) pokazuje sposób funkcjonowania dzieła literackiego w dziele muzycznym. Chodzi tu oczywiście o szczególnie i zarazem niezwykle oryginalny przypadek (zapewne właśnie ten fakt zdecydował o wyborze tego dzieła muzycznego do analizy), który jednak mógłby podlegać rozszerzeniu na inne przypadki obecności dzieła literackiego w dziele muzycznym. Utwór Hindemitha zawiera w podtytule znamienne dookreślenie „*récitation orchestrale*”, a więc „recytacja orkiestralna”, które – jak twierdzi słusznie Hejmej – sprawia, że mamy tu do czynienia z próbą stworzenia „wyznacznika nowej gatunkowości” (s. 201). Autor skupia w analizie swą uwagę zwłaszcza na dialogowym fragmencie *Herodiady*, zatytułowanym *Scena*, która – jego zdaniem – musiała być zacytowana w partyturze dokładnie w całości, podczas gdy niedialogowe fragmenty przylegające do *Sceny* nie znalazły zastosowania w dziele muzycznym. Ta ściśle uargumentowana teza Hejmeja umożliwiła mu pokazanie semantycznej funkcji tekstu literackiego w złożonej, wielopoziomowej strukturze dzieła muzycznego. Tekst literacki włączony w obręb dzieła muzycznego przestaje być czytelny, ale nie przestaje znaczyć. Autor pisze:

Tekst muzyczny intersemiotycznie parafrazujący i „recytujący” Mallarmégo, inicjuje grę lustrzanego odbicia w stosunku do tekstu słownego oraz znaczenia dialogowej *Sceny*. (s. 217)

W ten sposób w utworze Hindemitha dokonuje się coś, co można by określić jako „wtórne usemantycznienie muzyki” (s. 217). Tekst literacki w ramach konstrukcji muzycznej przestaje istnieć substancjalnie i ulega semantycznemu rozproszeniu. Słuchacz dzieła muzycznego ma ten tekst w pamięci i odtwarza go poprzez interpretację, której dokonuje dzieło muzyczne.

W sposobie prowadzenia analizy tekstowej dostrzegam w tej rozprawie coś, co określiłbym jako „podwójny gest badawczy” – Hejmej zbliża się do wszystkich wybranych dla potrzeb swego wywodu tekstów jako muzykolog i zarazem literaturoznawca. Ów „podwójny gest badawczy” konsekwentnie wykonywany przez Hejmeja w całej jego pracy daje – moim zdaniem – efekty szczególnie ciekawe. Autorowi *Muzyczności dzieła literackiego* udało się przy tym coś niezwykle ważnego. Otóż jego pisanie o skomplikowanych sprawach muzykologicznych jest przejrzyste, klarowne i co najważniejsze potrafi zafascynować czytelnika, wciągając go w gąszcz złożonej problematyki struktury dzieła muzycznego oraz jego filiacji z tekstami literackimi.

Książka Hejmeja jest rozpisana na dwa równie ważne glosy – metodologiczny i interpretacyjny. W oczywisty sposób współlistnieją i współpracują one ze sobą w tej pracy, ale ważniejszy i donośniejszy jest dla mnie zwłaszcza ten drugi, który wiąże się z odczytywaniem poszczególnych tekstów literackich. Hejmej – za po-

mocą opracowanej przez siebie metody, którą nazwałbym wielowymiarową, bo wypracowaną skrupulatnie na podstawie wielu różnych stanowisk teoretycznych, a także za pomocą świetnie wypracowanego na podstawie prac innych badaczy koherentnego i wyrazistego metajęzyka – odczytuje na nowo i reinterpreteruje powszechnie znane teksty literackie i muzyczne. Każda z tych interpretacji jest zaskakująca, gruntownie przemyślana i rzuca nowe spojrzenie na muzyczność dzieła literackiego.

W warstwie teoretycznej rozprawy udało się Hejmejowi wypracować szereg pojęć operacyjnych, całą złożoną i dobrze usystematyzowaną siatkę pojęciową (myślę tu zwłaszcza o omówionych przeze mnie wcześniej „trzech muzycznościach”, a także o fragmentach dotyczących opisu dzieła muzycznego), która wnosi wiele pożytecznych rozwiązań do badań komparatystycznych, a także – co zasługuje na szczególne podkreślenie – do teorii interpretacji.

Adam DZIADEK