

Stereotyp(y) muzyki w literaturze*

ABSTRACT. Hejmej Andrzej, *Stereotyp(y) muzyki w literaturze* [Stereotype(s) of music in literature]. „Przestrzenie Teorii” 2, Poznań 2003, Adam Mickiewicz University Press, pp. 35-48, ISBN 83-232-1333-X, ISSN 1644-6763.

The article concerns the question of music in literature, one of the problems of comparative studies, and terms: “non-musicality”, “musicality” as stereotypes in literary studies. In the course of considering these views the following problems are discussed: analogy between literature and music (esthetic point of view), “non-musicality” of literature (as quite controversial category in literary research), musical contexts and intertexts (numerous artistic and analytical-literary strategies), contemporary typology of music in literature (S. P. Scher, E. Wiegandt, F. Arroyas, S. Jeanneret).

W związku z teoretycznie traktowanym zagadnieniem „muzyki w literaturze” i skalą komplikacji historycznych w tle pojawia się natychmiast kluczowe pytanie, co stanowi główny przedmiot naszego zainteresowania: tradycja czy teoria, teoria czy tekst literacki, tekst literacki czy przeświadczenia autora, biografia czy interpretacja... Rzecz to oczywista, iż nie sposób dzisiaj wskazać na wspólny klucz interpretacyjny umożliwiający rozumienie takich pojęć, jak: *mousiké* (u starożytnych Greków oznacza ono muzykę, mowę, poezję i taniec), *correspondance des arts* (romantycznego oraz postromantycznego postulatu syntezy sztuk) i Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*; umożliwiający naraz rozumienie koncepcji poezji oralnej – np. średniowiecznych minnesaengerów i trubadurów – oraz współczesnych twórców poezji sonornej (m.in.: K. Schwittersa, B. Heidsiecka, H. Chopina); praktyk dołączania zapisu muzycznego do tekstów poetyckich, warunkowanych czynnikiem mnemotechniczności, jak u Ronsarda w *Les Amours*, bądź czynnikiem szeroko rozumianej awangardowości w literaturze XX wieku (chodzi o pojawiające się cytaty muzyczne i wyrafinowane strategie intertekstualne). Podobnie trudno i o wspólny klucz interpretacyjny dla powszechnie znanej paraleli: sztuki plastyczne – sztuki rozwijające się w czasie (sztuki wizualne – sztuki temporalne), w koncepcjach na

* Tekst został wygłoszony na XXXI Konferencji Teoretycznoliterackiej (Uniejów, 15–19 września 2002): „Stereotypy w literaturze (i tuż obok)”, zorganizowanej przez Katedrę Teorii Literatury Instytutu Teorii Literatury, Teatru i Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Łódzkiego oraz Pracownię Poetyki Historycznej IBL PAN.

przykład Lessinga¹ (1766) czy naszego Jana Kazimierza Ordyńca² (1828), i paralel, które wytyczają orientacje badań muzyczno-literackich w dwóch ostatnich dekadach (m.in. studia: S. P. Schera, F. Claudona, J.-L. Cupersa, F. Escal, P. Brunela, J.-L. Backès, A. Locatelli). Powyższe zastrzeżenia dotyczyłyby także paradygmatu „wrażliwości muzycznej” większości romantyków, przeświadczeń muzycznych S. Mallarmégo i świadomości wielu współczesnych twórców literatury, będących niejednokrotnie z wykształcenia muzykami (K. H. Rostworowski, J. Iwaszkiewicz, É. Barilier, F. Hernandez), muzykologami (R. Rolland, G. Compère), świetnymi znawcami zagadnień muzycznych (M. Butor, S. Barańczak).

W proponowanym przeglądzie kwestii „muzyki w literaturze”, skazanym z konieczności na operowanie najbardziej ogólnym schematem ujęciowym, w centrum uwagi sytuuje się literacki mechanizm funkcjonalizowania kontekstów muzycznych. Inaczej jeszcze mówiąc i posługując się od razu w tej materii filtrem stereotypu oraz stereotypowości, idzie przede wszystkim o dwa ściśle powiązane ze sobą problemy, a mianowicie o muzyczne nacechowanie tekstu literackiego (rzeczywiste, hipotetyczne, wyimaginowane) oraz, integralnie, o pewnego typu towarzyszący temu dyskurs teoretyczny – po pierwsze: artystyczno-postulatywny, po drugie – kulturowo-interpretacyjny³. Głównym moim zamierzeniem nie jest pokazanie skomplikowanej sieci historycznych zależności między tekstem literackim a teoretycznymi koncepcjami „umuzyczniania” literatury (wymaga to z pewnością odrębnego opracowania książkowego⁴). Byłoby skądinąd pułapką myślową poprzestać tylko na mówieniu o źródłach i funkcjonowaniu w obiegu literaturoznawczym stereotypów dotyczących fenomenu muzyki w literaturze – spróbujmy zatem prześledzić pobieżnie stopniowe odchodzenie od myślenia stereotypami o muzycznej z gruntu naturze literatury. W świadomości współczesnego literaturoznawcy – mimo iż zawsze istnieje ciężenie ku stereotypowym ujęciom – dokonuje się wyraźne przejście od uniwersalnego stereotypu analogii

¹ G. E. Lessing, *Laokoon czyli o granicach malarstwa i poezji*, przeł. H. Zymon-Dębicki, w: *Dziela wybrane*, t. III, Warszawa 1959, s. 10.

² J.K.O. [J. K. Ordyniec], *O związku i powinowactwie sztuk pięknych w ogólności, a mianowicie muzyki i poezji*, „Dziennik Warszawski” 1828, nr 32, s. 216-234.

³ Por. E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 103.

⁴ Podejmowano zresztą tego rodzaju próby parokrotnie, m.in. James A. Winn w książce: *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven 1981.

i od niedefiniowalnego stereotypu muzyczności literatury⁵ do krytycznego punktu widzenia muzycznych kontekstów i muzycznych intertekstów przynależnych danemu tekstowi literackiemu.

I. Stereotyp analogii (estetyka ogólna)

Wydaje się na pierwszy rzut oka, iż wszelkiego rodzaju refleksja nad „muzyką w literaturze” uruchamia zrazu obiegowe myślenie stereotypami, z założenia wstępnego albo pozytywne, albo negatywne. O stopniu wyrazistości muzycznych zagadnień w jakimś okresie literackim decyduje, z jednej strony, ekspansywność cechująca indywidualne wysiłki artystyczne, dyskurs artystyczno-postulatywny; z drugiej, by powtórzyć, reperkusje pozytywnego bądź negatywnego z gruntu myślenia, dyskurs kulturowo-interpretacyjny (istotne okazują się przy tym uwarunkowania filologiczne oraz nie mniej ważne, jak świadczą zwłaszcza tendencje romantyzmu i Młodej Polski, uwarunkowania estetyczno-filozoficzne). Osłabienie z kolei muzycznych tendencji w literaturze ma, jak sądzę, dwa zasadnicze źródła: ontologiczne, gdy neguje się relacje literatury z muzyką z racji odrębności materiałów obydwu dziedzin sztuki (w okresach odżywiania postulatu „czystości sztuk”), lub estetyczne, gdy wskazuje się chociażby na bliższy związek literatury ze sztukami plastycznymi. W ostatnim wypadku można wysuwać żelazny argument genologiczny w postaci istnienia ekfrazy, hypotypozy czy grupy tekstów obejmowanych tradycyjnie nazwą *carmina figurata*, jak też hołdować na przykład starożytnej formule Simonidesa z Keos (z VI wieku przed Chrystusem): „Malarstwo jest milczącą poezją, poezja – mówiącym malarstwem”.

W tak nakreślonym porządku zagadnień dałoby się prawdopodobnie utrzymać tezę, że stereotyp analogii między literaturą a poszczególnymi sztukami jest najbardziej elementarny i że funkcjonuje właściwie w każdych warunkach historycznych⁶. W świadomości określonej epoki zakorzenia się jakiś jego wariant sankcjonowany na szerszą skalę, przy czym główny akcent, jak wolno zakładać, pada zwykle na sztuki plastyczne lub muzykę, na element wizualności lub element brzmieniowości. W tej materii typowy byłby osąd Juliusza Kleinera (trafnie charakte-

⁵ Zob. A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001 (zwłaszcza rozdział II: *Muzyczność – muzyczność dzieła literackiego*, w którym proponuje się przełamanie „stereotypu «muzyczności» jako nieokreślonego bliżej fenomenu w literaturze”, s. 53).

⁶ Zob. np. H. Dubowik, *Literatura – muzyka – plastyka (analogie i kontrasty)*, w: *Szkice z historii i teorii literatury*, red. J. Konieczny, Poznań 1971, s. 3–30.

ryzujący krytykę literacką pierwszych trzech dekad XX wieku i skrajnie muzyczne myślenie o kwestiach czysto literackich K. W. Zawodzińskiego, J. Tennera, W. Borowego czy S. Lacka): „[...] gdy niegdyś błędnie twierdzono, że poezja jest mówiącym malarstwem, malarstwo milczącą poezją – dziś skłonni jesteśmy do nie mniej błędnego twierdzenia, że poezja jest muzyką wyrazów, muzyka – poezją bez słów”⁷. Innymi słowy, poprzez stereotypowe analogie rozsiewane w polu (meta)teorii przywołuje się na przemian jako bliższy literaturze bądź kontekst muzyki, bądź kontekst sztuk plastycznych.

Próbując naszkicować w rezultacie jakąkolwiek typologię relacji i biorąc pod uwagę fakt interferencji czy też napięcia pomiędzy tym, co narzuca dyskurs kulturowo-interpretacyjny, a tym, co proponuje dyskurs artystyczno-postulatywny – należałoby wyodrębnić teoretycznie nade wszystko cztery elementarne możliwości odniesień. Po pierwsze, mamy więc sytuację, w której kontekst muzyczny – nierzadko bardzo dowolnie pojmowany i definiowany – uznaje się w literaturze za prymarny (trudno nie uwzględnić integralnego związku literatury z muzyką w starożytnej Grecji, poddawanego różnym próbom egzegez, m.in. przez F. Nietzschego w *Narodzinach tragedii z ducha muzyki*, nie przywołać – w zupełnie innym kontekście kulturowym – Verlaine’owskiego hasła: „De la musique avant toute chose” z wszelkimi jego późniejszymi reminiscencjami poetyckimi, czy nie zasygnalizować na każdym kroku manifestowanego przez zwolenników poezji sonornej, począwszy od lat 50. XX wieku, immanentnego związku poezji z muzyką⁸); po drugie – sytuację szczególnego eksponowania oraz dominacji kontekstów „plastycznych”, kontekstów „wizualnych”⁹ (ekspansja literackich teorii wizualności w XX stuleciu, eksperymenty artystyczne pod egidą np. *Kaligramów* Apollinaire’a); po trzecie, sytuację jednoczesnego wskazywania analogii muzyczno-plastycznych (przypomnijmy tylko podział Schleiermachera na literaturę „plastyczną”: epikę i dramat, oraz „muzyczną”, tzn. lirykę, bądź podział

⁷ J. Kleiner, *Muzyka w życiu i twórczości Słowackiego*, „Biblioteka Warszawska” 1909, t. II, s. 289. Pomimo jednak sporego zainteresowania i „muzycznej” optyki w ówczesnych badaniach literackich – dominuje stereotypowe myślenie, uniemożliwiające szerszy ogląd zjawisk: „Zagadnienie muzyczności dzieła literackiego – podsumowuje stan refleksji Tadeusz Szulc w roku 1937 – nie doczekało się dotąd pełnej monografii wyczerpującej między innymi także typy «muzyki w literaturze»”. (T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937, s. 35).

⁸ Zob. m.in. B. Heidsieck, *Poésie sonore et musique* [1980], w: tegoż, *Notes convergentes*, Paris 2001, s. 163-176.

⁹ Zob.: P. Egri, *Literature, Painting and Music: An Interdisciplinary Approach to Comparative Literature*, Budapest 1988; S. Wysłouch, *Literatura a sztuki wizualne*, Warszawa 1994; tejsze, *Literatura i semiotyka*, Warszawa 2001 (zwłaszcza rozdziały VI: *O malarstwie literatury* oraz VIII: *Od słowa do ornamentu. Semiotyczne problemy poezji konkretnej*).

I. Matuszewskiego na dwa typy twórców: „typ plastyczny” oraz „typ muzyczny”); po czwarte wreszcie, sytuację negocjowania wszelkich możliwych do pomyślenia analogii literatury z innymi dziedzinami sztuki, w tym i z muzyką (T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937; H. Meschonnic, *Le langage sans la musique*¹⁰).

W najdalej idącym uproszczeniu można powiedzieć, iż perspektywa oglądu zjawisk literackich w sensie historycznym oscyluje między dwoma biegunami – Horacjańskiego *Ut pictura poesis* a parafrazą formułowaną między innymi przez Jana Błońskiego w pytaniu *Ut musica poësis?*¹¹ Przy tej okazji wielokrotnie akcentowano i ogólniejsze reguły: „Literatura – korzysta z dialektycznej matrycy Northrop Frye – wydaje się czymś pośrednim między muzyką a malarstwem: u jednego z jej krańców słowa tworzą rytmy, które zbliżają się do sekwencji dźwięków w muzyce; u drugiego tworzą układy zbliżone do obrazu hieroglificznego lub malarzkiego”¹². W tych okolicznościach, jeśli brać pod uwagę aktualny stan porządkowania interesujących nas problemów (zwłaszcza w polu nowszej komparatystyki), łatwo stwierdzić, że proporcje są stosownie zachowane, że nie ma tu ostrych podziałów czy szerzej oddziaływających tendencji¹³. Stąd też współczesne koncepcje jednoczesnego badania zjawisk różnych dziedzin – i przede wszystkim sytuację współczesnego odbiorcy hybrydycznych form sztuki – najlepiej chyba zwięźza lakoniczna formuła Claude’a Lévi-Straussa w tytule jego książki o zagadnieniach sztuk plastycznych, muzyki i literatury: *Regarder écouter lire* (Paris 1993).

II. Stereotyp (nie)muzyczności literatury

Wyjaśnianie, w jakich warunkach i dlaczego przyzwolone jest mówienie o przejawach „muzyczności literatury” w najbardziej spornym zakresie: prozodii i sfery warstwy brzmieniowej (zostawmy póki co na boku kwestie tematyzowania muzyki oraz struktur muzycznych w literatu-

¹⁰ H. Meschonnic, *Le langage sans la musique*, w: *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*, Lagrasse 1982, s. 117-140.

¹¹ J. Błoński, *Ut musica poësis?*, „Twórczość” 1980, nr 9, s. 110-122.

¹² N. Frye, *Archetypy literatury*, przeł. A. Bejska, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Kraków 1972, s. 313.

¹³ Zob. m.in.: *La littérature et les autres arts: Actes du IX^e Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, red. Z. Konstantinović, S. P. Scher, U. Weisstein, Innsbruck 1981; *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982; *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris 1983; *La littérature et les arts*, t. 1, red. F. Montclair, Centre UNESCO d'études pour l'Education et l'Interculturalité, „Collection Littérature Comparée”, bm. 1997; *Le comparatisme aujourd'hui*, red. S. Ballestra-Puech, J.-M. Moura, Lille 1999.

rze), sprowadza się w istocie nie tyle nawet do szczegółowych analiz tekstów literackich, ile do podjęcia dyskusji z ogromną tradycją estetyczno-filozoficzną oraz z potocznymi sędziami analityczno-interpretacyjnymi. Istnieje tutaj zawsze niebezpieczeństwo ryzyka, które dostrzega w hermeneutycznej perspektywie Paul Ricoeur (na marginesie komentarza do *Poetyki* M. Dufrenne'a): „Podnoszenie muzycznego aspektu słowa poetyckiego kosztem funkcji semantycznej jest niweczeniem poezji jako poezji”¹⁴. W centrum refleksji sytuuje się zatem dyskurs kulturowo-interpretacyjny, zorientowany raczej na ogólne – przyjmowane *a priori* – ustalenia niż na badanie np. kształtu wersyfikacji narzuconej w konkretnym przypadku nawiązaniem muzycznymi¹⁵. Przypomnienie więc o tu i ówdzie odzywających przekonaniach w XIX i XX wieku o muzycznym charakterze literatury nasuwa zrazu problem stereotypowego zachowania badacza, a mianowicie przejmowania przez niego obiegowych opinii o muzyczności literatury i ulegania pokusie używania metaforycznych z gruntu określeń. Wszystko zależy ostatecznie od jego inwencji – w kontekście samej tylko instrumentacji głoskowej pojawiają się uogólnienia w rodzaju: „muzyczność wiersza”, „muzyczność literatury”, „muzyka wiersza”, „muzyka poezji”¹⁶, „«muzikalność» wiersza”, „«melodyjność» języka poetyckiego” etc.¹⁷

Sporną kwestię tzw. muzyczności literatury – w związku z ukształtowaniem brzmieniowym – daje się skądinąd łatwo zlikwidować, eliminując całe zagadnienie poza relacje oddziaływania muzyki na literaturę¹⁸ lub kwestionując jego zasadność. „Termin «muzyczność» (czy «melodia») wiersza – jak twierdzą w jednym z rozdziałów *Teorii literatury* R. Wellek i A. Warren – trzeba odrzucić, gdyż wprowadza w błąd”¹⁹; w innym rozdziale, *Literatura wobec innych sztuk*, pojawia się kluczowy argument

¹⁴ P. Ricoeur, *Le Poétique* (1966), w: tegoż, *Lectures 2. La contrée des philosophes*, Paris 1992, s. 338.

¹⁵ Doskonałym tego przykładem jest próba komparatystyczna Françoise Escal, ujawniająca cechy „muzyczne” m.in. utworów Villona, Ronsarda, Baudelaire'a. F. Escal, *Contrepoints: musique et littérature*, Paris 1990, s. 120-129.

¹⁶ W sensie jednak, by tak rzec, nieeliotowskim, wszakże w znanym eseju Eliot wychodzi poza granice problematyki prozodii i instrumentacji dźwiękowej: „[...] muzyczność utworu poetyckiego to nie kwestia poszczególnych linii wiersza, ale sprawa całości”. T. S. Eliot, *Muzyka poezji*, w: *Szkice krytyczne*, wybrała, przełożyła i wstępem opatrzyła M. Niemojowska, Warszawa 1972, s. 31.

¹⁷ Stąd właśnie bierze się zwyczaj dookreślenia terminu „instrumentacja” – formułą: „muzyczna”. Zob. L. Pszczołowska, *Instrumentacja dźwiękowa*, Wrocław 1977, s. 51.

¹⁸ Zob. np. J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 58.

¹⁹ R. Wellek i A. Warren, *Eufonia, rytm i metrum*, w: *Teoria literatury*, przekład pod red. i z posłowiem M. Żurowskiego, Warszawa 1973, s. 204.

nieistnienia analogii: „«Muzykalność» wiersza, dokładnie zbadana, okazuje się wszakże czymś zupełnie różnym od «melodii» w muzyce”²⁰. Na podobne, negatywne rozstrzygnięcia natrafia się w bardzo odległych kontekstach badawczych; formułuje je subtelnym wywodem Czesław Zgorzelski w szkicu *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*²¹, ale także wiele lat przed nim Kazimierz Wóycicki, pozostający pod bezpośrednim wpływem badaczy niemieckich, zwolenników uprawiania tzw. filologii słuchowej („Różnica między melodią muzyczną i melodią mowy jest bardzo znaczna”²²).

Niewątpliwie bardziej jeszcze dosadne argumenty wytaczają radykalni przeciwnicy muzycznych uwikłań literatury (Maria Podraza-Kwiatkowska powiada przy tej okazji o krystalizowaniu się „antymuzycznego” kierunku badań literackich²³); znane są powszechnie teoretyczno-programowe – dość odosobnione w okresie przedwojennym – sformułowania Tadeusza Peipera, np. we fragmentach *Nowych ust* („Trzy czwarte tego, co dzisiaj jest muzyką w poezji pochodzi z tupotu muzyki ordynarnej”, „[...] tanie sposoby umuzyczniania poezji, te kataryniarskie współdzwięczności, wewnętrzne aliteracje, assonansy, onomatopeje, dobre dla akustyki jarmarcznej”²⁴), czy z artykułu *O dźwięczności i rytmiczności* („[...] ukazuje się moja dążność do usunięcia z poezji złych wpływów muzyki. Wraz z usuwaniem z niej takichże wpływów plastyki [...]”²⁵); znany jest również głos – za Peiperem nieomal traktujący muzykę w poezji jako zbędny „balast” – Tadeusza Różewicza z 1958 roku w tonie manifestu: „Zgódźmy się na to, że «rozwód współczesnej poezji lirycznej z muzyką» jest faktem dokonany. Pragnę jednak, abyście nie myśleli, że odcinając poezji jedno skrzydło, chcę ją zmusić, aby unosiła się przy pomocy drugiego skrzydła, którym jest obraz”²⁶. Itd., itd.

²⁰ R. Wellek i A. Warren, *Literatura wobec innych sztuk*, w: *Teoria literatury*, op. cit., s. 164.

²¹ Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 7-23.

²² K. Wóycicki, *Melodia mowy*, w: idem, *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego*, Warszawa 1960 (1912), s. 36.

²³ Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej i niemuzycznej koncepcji poezji*, „Teksty” 1980, nr 2, s. 90 i n.

²⁴ T. Peiper, *Nowe usta. Odczyt o poezji*, Lwów 1925, s. 41, 43. Por. tegoż, *Tędy*, Warszawa 1930, s. 88.

²⁵ T. Peiper, *O dźwięczności i rytmiczności*, „Pion” 1935, nr 21, s. 3.

²⁶ T. Różewicz, *Dźwięk i obraz w poezji współczesnej* w: tegoż, *Proza*, t. II, Kraków 1990, s. 119. Kwestię „niemuzyczności Różewicza” interesująco przedstawił Andrzej Skrendo w referacie wygłoszonym na konferencji: „Muzyka – Literatura” (Katowice 2000). Zob. A. Skrendo, *Tadeusz Różewicz i granice literatury*, Kraków 2002, s. 249 i n.

Przechodząc zatem od stereotypu analogii (od relacji: literatura – muzyka, literatura – sztuki plastyczne) do stereotypów muzyczności literatury – a w istocie do wariantów i inwariantów jednego stereotypu: (nie) muzyczności literatury – rozróżnić należałoby dwa biegunowe zachowania i nakreślić elementarną siatkę opozycji. Otóż dla zwolenników rozpatrywania związków literatury z muzyką²⁷, a szerzej: dla zwolenników estetyk ogólnych – muzyczne nacechowanie języka i w prostej konsekwencji jakiegokolwiek tekstu literackiego jest sprawą przesądzoną (w książce porządkującej metodologie badań muzyczno-literackich Jean-Louis Cupers otwiera rozdział o aspektach muzycznych języka charakterystycznym zdaniem: „każde słowo jest już muzyką”²⁸); dla przeciwników natomiast, wyznawców estetyki, umownie mówiąc, spod znaku „czystości sztuk”, ten sposób myślenia okazuje się mocno wątpliwy, nazbyt dogmatyczny, w ostateczności nie do zaakceptowania. Ale podział to zaledwie modelowy, w postaci czystej, dzisiaj z pewnością anachroniczny, skoro współcześni badacze „muzyki w literaturze” nie obchodzą się bez serii koniecznych obwarowań („melodyjność czy pieśniowość – podkreśla Michał Głowiński – wyłania się z samych struktur językowych”²⁹) i nader ostrożnych wywodów interpretacyjnych. Aktualne badania relacji literatury z muzyką podejmuje się z pełną świadomością zarówno zasadniczych ograniczeń wynikających z odrębności materiałów dwóch różnych dziedzin sztuki, jak i wielu niebezpieczeństw metodologiczno-terminologicznych³⁰.

²⁷ Problem usytuowania badacza względem muzycznych kontekstów literatury ujawnia w niuansach m.in. zestawienie polskich studiów literaturoznawczych. Zob. *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002.

²⁸ J.-L. Cupers, *Un préalable spécifique: les aspects musicaux du langage*, w: *Euterpe et Harpocrate ou le défi littéraire de la musique: Aspects méthodologiques de l'approche musico-littéraire*, Bruxelles 1988, s. 39, 40. Por. M. Beaufils, *Musique du son, musique du verbe*, Paris 1954, s. 6-33.

²⁹ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, w: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, „Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej” LVI, red. T. Cieślakowska i J. Sławiński, Wrocław 1980, s. 77.

³⁰ Warto odnotować, iż takie stanowisko zajmuje już Tadeusz Makowiecki w książce pt. *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Nie tylko zauważa on problem i sygnalizuje metaforyczne użycie terminu „melodyjność” — „Pierwszym zagadnieniem, które napotykałyśmy przy analizie związków między literaturą a muzyką, jest tzw. «melodyjność» języka poetyckiego” — ale także rozwija skróty myślowy, łącząc z nim trzy zjawiska: „uporządkowania dźwiękowego”, „powtarzania zespołów brzmieniowych” oraz „fraz intonacyjnych”. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, w: tegoż, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955, s. 3 i n.

III. Muzyczne konteksty i interteksty

Każdy stereotyp – z natury rzeczy skrajnie zacierający rzeczywiste proporcje i operujący karykaturalnym zbliżeniem – jest rezultatem świadomej redukcji oraz uruchomienia mechanizmu powielania śladu (tradycyjnie: w danym kręgu kulturowym, w obrębie jakiejś formacji artystycznej, ideowej itd.). W tym świetle, zamierzonych/koniecznych transformacji, można by ulegać pokusie definiowania muzycznych przejawów w konkretnym tekście literackim jako stereotypów tekstowych (lepiej jednak poprzestać na pojęciu konwencji), ponieważ muzyka pojawia się tam w krzywym zwierciadle zapisu słownego. Weźmy nietypowy przykład. Otóż istnieje niewątpliwie w literaturze konwencja prezentacji muzyki jako podróży (zwykle podróży metafizycznej); w ramach takiej konwencji utrzymany jest ekspresywny opis percepcji *Kwintetu klarnetowego A-dur* Mozarta w *Le Coeur absolu* Philippe'a Sollersa³¹, a także neutralna emocjonalnie interpretacja znaczeń form muzycznych w *Księdze śmiechu i zapomnienia* Milana Kundery:

[symfonia] podobna jest do drogi, która prowadzi przez zewnętrzną nieskończoność świata, od rzeczy do rzeczy, coraz dalej i dalej. Wariacje też są drogą, która jednak nie przebiega przez zewnętrzną nieskończoność. Znacie zapewne myśl Pascala, że człowiek żyje między przepaścią nieskończonego wielkiego a przepaścią nieskończonego małego. Droga wariacji prowadzi do tej *drugiej* nieskończoności, do nieskończonej wewnętrznej różnorodności, jaka kryje się w każdej rzeczy.

W wariacjach odkrył więc Beethoven inną przestrzeń i inny kierunek poszukiwań. Jego wariacje są *nowym zaproszeniem do podróży*³².

I u Kundery, i u Sollersa uruchamia się, oczywiście, pewną przestrzeń muzycznych konotacji, ale zarazem ujawnia mimochodem topos nieopisywalności muzyki, właściwe źródło niuansów dyskursu artystyczno-postulatywnego: strategii literackich przemilczeń, retrospekcji, dowolnych fabularyzacji, itp. W wypadku próby werbalnego objęcia fenomenu muzyki od razu dochodzi do głosu literacki stereotyp, pewna ustalona, konwencjonalna forma prezentacji (wspierana dołączonymi do tekstu komentarzami odautorskimi lub rozproszonymi zapiskami, np. muzycznymi uwagami Kundery we fragmentach eseju *Sztuka powieści*³³). Stąd też muzyka funkcjonuje najczęściej w literaturze jako skrót myślowy tego, co niewyraźne i trudne do oddania słowami (takie jest najogólniejsze wytłumaczenie sensu przywoływanych dwudźwięków

³¹ Ph. Sollers, *Le Coeur absolu*, Paris 1987, s. 194 i n.

³² M. Kundera, *Księga śmiechu i zapomnienia*, przeł. P. Godlewski i A. Jagodziński, Warszawa 1993, s. 168.

³³ M. Kundera, *Sztuka powieści. Esej*, przeł. M. Bieńczyk, Warszawa 1998.

Brahmsa w *Cudzoziemce* M. Kuncewiczowej), jako aluzja, metafora, symbol. Przykładem takiego sfunkcjonalizowania kontekstu muzycznego byłby emblematyczny sens muzyki Franza Schuberta u poetów Pokolenia 68, swoista „schubertiada poetycka” z udziałem m.in. Adama Zagajewskiego (*Franz Schubert, konferencja prasowa; Siedemnastoletni*³⁴) i Stanisława Barańczaka (nie tylko autora cyklu poetyckiego pt. *Podróż zimowa*, lecz także autora słów z *Przywracania porządku*: „a my, wolni ludzie, słuchaliśmy płyt z *Winterreise* Schuberta”³⁵).

Porządkowanie przejawów „muzyki w literaturze”, kontekstów i intertekstów muzycznych, zakłada w pierwszym rzędzie wyodrębnienie tego, co rzeczywiście wchodzi w obręb danego tekstu literackiego, od tego, co nie wykracza poza sferę paratekstualności: poza autokomentarz do tegoż tekstu czy muzyczne sugestie zawarte w tytule, poza program bądź manifest poetycki, poza przypuszczenia oraz hipotezy interpretacyjne. Pamiętać należałoby, iż w przypadku każdego odniesienia tekstu literackiego do muzyki, jak zasadnie twierdzi Isabelle Piette: „wynika z tego w rzeczywistości nie analogia, a co najwyżej asymetryczność [podkreśl. – A.H.], charakteryzująca elementy uznawane za wspólne dla języka poetyckiego i dla muzyki”³⁶. Skoro nie ma stosownych odpowiedników zapisu muzycznego w tekście literackim (z wyjątkiem możliwości przywołania cytatu muzycznego), a tym bardziej prezentacji muzyki *in actio*, cały krąg zagadnień muzycznych w literaturze sprowadza się do retorycznej gry autora z odbiorcą, do różnego rodzaju konwencji tekstowych – zabiegów kontekstualizowania i ujawniania intertekstów muzycznych.

Precyzyjniej rzecz ujmując, kwestie tekstowe immanentnie naznaczone kontekstami muzycznymi dotyczą trzech sfer: po pierwsze, jakości naddanego ukształtowania brzmieniowego (nawiązującego charakterem do muzyki, przede wszystkim do muzyki natury), po drugie, rozmaitych form tematyzowania muzyki (szeroko rozumiana tematyzacja, najczęściej muzyki kultury), po trzecie – konstrukcyjności muzycznej (tzn. literackiego interpretowania technik i struktur muzycznych). Pierwszą możliwość dobrze ilustrują przejawy poezji melicznej³⁷

³⁴ A. Zagajewski, *Jechać do Lwowa i inne wiersze*, Londyn 1985, s. 11, 66.

³⁵ S. Barańczak, *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994; tegoż, *Przywracanie porządku*, w: *Atlantyda i inne wiersze z lat 1981–1985*, Londyn 1986, s. 7.

³⁶ Por. I. Piette, *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970–1985)*, Namur 1987, s. 25.

³⁷ Nota bene w związku z badaniem wiersza melicznego o podwójnej treści: „literackiej” i „muzycznej”, Maria Dłuska posłużyła się niegdyś określeniem „poetyka meliczna”. M. Dłuska, *Wiersz meliczny – wiersz ludowy*, w: *Studia i rozprawy*, t. I, Kraków 1970, s. 498.

czy – w zupełnie innym wymiarze – eksperymenty brzmieniowe w poezji sonornej³⁸, której twórcy i zwolennicy chętnie przystają na określanie zapisu tekstowego mianem partytury (znany to, jak skądinąd wiadomo, od co najmniej propozycji Mallarmégo stereotyp utożsamiania tekstu literackiego z partyturą). Bieguny drugiej możliwości, a mianowicie tematyzowania muzyki i nierzadko aktualizowania intertekstów muzycznych, wyznaczają z jednej strony ujęcia właściwe muzykologii i krytyce muzycznej danej epoki (ciekawe są pod tym względem Balzackowskie opisy m.in. *Roberta Diabla* Meyerbeera w *Gambarze*³⁹, opowiadaniu opublikowanym w czasopiśmie muzycznym Schlésingera „La Revue musicale” w 1837 roku), z drugiej natomiast – ujęcia czysto literackie i sposób, w jaki Kornel Ujejski rozumie muzykę Chopina oraz Beethovena, narzucając kolejnym kompozycjom muzycznym – przypadkowy program literacki (interesująco przedstawia się zwłaszcza związek między tekstem *Zakochanej*⁴⁰ a *Mazurkiem a-moll* Chopina z op. 7). Trzecia możliwość, nawiązań kompozycyjno-konstrukcyjnych i w rezultacie forsowania intertekstów muzycznych w najmocniejszej postaci, wiąże się albo ze schematycznością muzyczną, czego przykładem wczesna proza poetycka Jarosława Iwaszkiewicza pt. *Niebo*⁴¹ (uznana przez samego autora za literacką realizację „formy sonatowej”, niemniej jednak parokrotnie prowokująca zupełnie rozbieżne interpretacje⁴²), albo z eksperymentem kompozycyjnym, np. techniką kontrafaktury i palimpsestowym nadpisywaniem tekstu poetyckiego nad oryginalnym tekstem słownym kompozycji muzycznej (tak rzecz wygląda i w przypadku całej *Podróży zimowej* S. Barańczaka, i jego *Arii: awarii z Chirurgicznej precyzji*⁴³, wpisującej się w 3. arię Donny Elviry: „Ah chi mi dice mai” Mozartowskiego *Don Juana*).

³⁸ Reprezentatywne kompendium wiedzy w tym zakresie — ze względu zarówno na ujęcie przeglądowo-historyczne, jak też szczegółową charakterystykę przedstawicieli — stanowi książka H. Chopina, *Poésie sonore internationale*, Paris 1979.

³⁹ H. Balzak, *Gambara*, w: *Nieznane Arcydzieło. Gambara. Poszukiwanie absolutu. Przeklęty syn. Żegnaj*, przeł. J. Rogoziński, *Komedia ludzka*, t. XXII, Warszawa 1964, s. 78-88, 91.

⁴⁰ Utwór został opublikowany najpierw w „Dzienniku Literackim” (1858, nr 3) jako pierwszy z cyklu *Poemata Szopena*, później w wydaniu książkowym (*Poezje*, t. II, Lipsk 1866) z nieco innym tytułem całości cyklu — *Tłumaczenia Szopena*.

⁴¹ J. Iwaszkiewicz, *Niebo*, w: *Pejzaże sentymentalne*, Warszawa 1926, s. 117-125.

⁴² Por. trzy próby interpretacyjne: J. Skarbowski, *Muzyka w poezji Jarosława Iwaszkiewicza*, „Poezja” 1978, nr 4, s. 99-103; J. Opalski, „Sprawiedliwość w pięknie”, czyli o muzyce w twórczości Jarosława Iwaszkiewicza, w: *O twórczości Jarosława Iwaszkiewicza*, red. A. Brodzka, Kraków-Wrocław 1983, s. 200-201; J. Dembińska-Pawelec, *Jak słuchać prozy Jarosława Iwaszkiewicza? O muzyczności „Nieba”*, w: *Skamander*, t. 9: *Twórczość Jarosława Iwaszkiewicza. Interpretacje*, red. I. Opacki i A. Nawarecki, Katowice 1993, s. 7-20.

⁴³ S. Barańczak, *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998, s. 62-63.

IV. Muzyka w literaturze (próby typologii)

Zagadnienie „muzyki w literaturze” – w sposób szczególnie interesujące współczesną komparatystykę (czy też tzw. komparatystykę interdyscyplinarną wedle postulatów podnoszonych coraz częściej przy tej właśnie okazji) – poddawane jest w ostatnim czasie różnorodnym próbom teoretycznych typologii. Podział najprostszy, dwuczęściowy, proponuje Frédérique Arroyas na marginesie rozważań o lekturze muzyczno-literackiej, wyodrębniając poziom znaczenia (muzyka jako temat literacki) oraz poziom formy⁴⁴ (struktury muzyczne w literaturze). W powszechnie przyjętej propozycji trójczłonowego podziału Stevena Paula Schera pojawiają się kategorie: muzyka słów (definiuje naddane, muzyczne ukształtowanie warstwy brzmieniowej tekstu literackiego), struktury i techniki muzyczne oraz muzyka werbalna⁴⁵ (oznacza tematyzowanie muzyki); skądinąd podobne w zarysach, trzyczęściowe rozróżnienie spotykamy u Ewy Wiegandt, która posługuje się nieco inną terminologią („muzyka w literaturze” określa w jej ujęciu tematyzowanie, „muzyka literatury” – za Eliotowskim sformulowaniem „muzyka poezji” – cechy prozodyjne języka, „muzyczność literatury”⁴⁶ natomiast – wychodzenie poza status ontologiczny literatury). Czteroelementową z kolei typologię „muzyki w literaturze” szkicuje między innymi Sylvie Jeanneret, w koncepcji której najważniejszy trop strukturalny dopełniają odniesienia: tematyczne, estetyczne i architektoniczne (np. technika literackiego lejtmotywu)⁴⁷.

Przykłady tego rodzaju porządkowania kwestii można by mnożyć dalej⁴⁸, chociaż zamierzony cel zestawienia, w związku z proponowanymi kolejno kategoryzacjami i różnicami terminologicznymi, powinien być już nadto widoczny. W sytuacji nawet najbardziej pobieżnego przeglądu

⁴⁴ F. Arroyas, *La lecture musico-littéraire. A l'écoute de „Passacaille” de Robert Pinget et de „Fugue” de Roger Laporte*, Montréal 2001, s. 41.

⁴⁵ S. P. Scher, *Literature and Music*, w: *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Baricelli i J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

⁴⁶ E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, op. cit., s. 104.

⁴⁷ S. Jeanneret, *La musique dans l'oeuvre romanesque d'Étienne Barilier. Ver une poétique de la modernité*, Genève 1998, s. 20-23 i n. Por. S. Jeanneret, *Quelques éléments de méthode: la recherche musico-littéraire*, w: *L'art du roman. L'art dans le roman*, red. T. Hunkeler, S. Jeanneret, M. Rizek, Bern–Berlin–Bruxelles–Frankfurt am Main–New York–Oxford–Wien 2000, s. 78 i n.

⁴⁸ Por. propozycje m.in.: F. Escal, *Contrepoints: musique et littérature*, op. cit. (część I: *La musique comme imaginaire de la littérature*, s. 13-182); I. Piette, *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique*, op. cit. (rozdz. III: *Analyse plus détaillée d'un domaine: la musique dans la littérature*, s. 47-90).

okazuje się, iż podstawowy dzisiaj problem z kontekstami muzyki i intertekstami muzycznymi w literaturze wynika nie tylko z faktu, że mamy do czynienia z różnymi artystycznie formami hybrydycznymi (w zależności od epok literackich, charakteru preferowanych poetyk, itp.), ale też dlatego, że są one rozumiane i objaśniane w bardzo różny sposób. W zasadzie dzieje się tak zarówno, by tak rzec, „od wewnątrz”, począwszy od indywidualnych przekonań, a skończywszy na programach pewnych grup poetyckich czy formacji artystycznych, jak i – w szerszej, zewnętrznej perspektywie – poprzez warianty recepcji oraz reinterpretacji.⁴⁹ Dyskurs artystyczno-postulatywny stanowi w tym układzie wyjściowe źródło informacji (zapisy w sferze paratekstualności, propozycje interpretacji, odautorskie komentarze pozatekstowe), dyskurs kulturowo-interpretacyjny – eliminujący nieprawdziwe sugestie autorskie lub, przeciwnie, poddający się artystycznym mistyfikacjom – decyduje finalnie o tropach interpretacyjnych, zachowuje ślady poszukiwań właściwej interpretacji. Innymi słowy, wokół interesującego nas tekstu literackiego zachodzi polaryzacja dwóch wzajemnie uzupełniających się albo znoszących dyskursów teoretycznych, których zadaniem jest ujawnienie (bądź krytyczne zweryfikowanie) istnienia muzycznego kontekstu lub muzycznego intertekstu.

Ostatecznie konkludując: zagadnienie „muzyki w literaturze” komplikuje się niepomierne w sferze dyskursu kulturowo-interpretacyjnego, w sferze metateorii i metainterpretacji, gdy refleksja obejmuje zasięgiem niuanse optyki badawczej. Wystarczy tylko wziąć pod uwagę możliwości komparatystycznego zorientowania (według J.-L. Cupersa wchodzi tu w grę cztery warianty badawcze: „biograficzny”, „tradycyjny muzyczno-literacki”, „analogiczny” i „architektoniczny”⁵⁰), bądź parametr kalibru studiów (J.-J. Chartin, katalogując odmienne ujęcia relacji literatury z muzyką, przywołuje siedem typów dyskursu⁵¹). Skalę związanych z tym trudności sygnalizują dzisiaj coraz częściej komparatyści; podejmowane przez nich wysiłki, zwłaszcza interpretacyjne, świadczą jednoznacznie, iż odchodzi się od bezkrytycznego forsowania muzycznych analogii i kontekstów w literaturze za rozlicznymi postulatami artystycznymi (także za obiegowymi, czysto hipotetycznymi interpretacjami badawczymi). Komplementarne refleksje podążają w dwóch kierunkach, po pierwsze

⁴⁹ Ten złożony problem interferujących optyk badawczych staje się kluczowy np. w rozstrzygnięciu ewentualnych związków z muzyką różnych koncepcji *poésie pure*. Zob. W. Marx, *Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme*, „Poétique” 2002, nr 131, s. 357-367.

⁵⁰ J.-L. Cupers, *Approches musicales de Charles Dickens. Etudes comparatives et comparatisme musico-littéraire*, w: *Littérature et musique*, red. R. Célis, Bruxelles 1982, s. 23-47.

w stronę indywidualnych prób analityczno-interpretacyjnych, po drugie – w stronę teoretycznego porządkowania przejawów „muzyki w literaturze”. Niezależnie jednak od strategii badawczej, przełamywanie stereotypu „muzyczności literatury” jako bliżej nieokreślonego fenomenu literackiego staje się pierwszym, wstępnym etapem krytycznych badań.

⁵¹ J.-J. Chartin, *Littérature et musique*, w: *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France. Aspects et problèmes*, Paris 1983, s. 112-113.