

## Tekst dzieła literackiego jako partytura

ABSTRACT. Martuszewska Anna, *Tekst dzieła literackiego jako partytura* [The text of a literary work as a score]. „Przestrzenie Teorii” 5, Poznań 2005, Adam Mickiewicz University Press, pp. 39-52. ISBN 83-232-1605-3. ISSN 1644-6763.

The point of departure for the author of this article is a brief presentation of Bolesław Prus' unpublished notes on the subject of relations of music and literature, stimulating the latter's interest in this subject. Then the author presents an interpretation of a musical score by Roman Ingarden and later juxtaposes similarities and differences between the score of a work of music with the graphic notation of the text of a literary work (what is most important here is the potential existence of sound in the graphic notation). The article ends with a suggestion that the possibility of comparing results from the kinship or even kinship of both arts.

### 1. Preludium

Problematyka związków muzyki z literaturą bardzo dobitnie rzuciła mi się w oczy, gdy pracowałam nad notatkami Bolesława Prusa dotyczącymi kompozycji. Spotykamy tam bowiem – zwłaszcza w późnych i najpóźniejszych notatnikach pisarza – dość rozmaite pomysły kompozycyjne, niektóre ciekawe i oryginalne. M.in. w 1902 r. autor *Faraona* dochodzi do stwierdzeń na temat bliskości obu tych dziedzin, szczególnie kompozycyjnej:

*Muzyka i literatura.*

*Taktowi w muzyce odpowiada jednakowa liczba sylab w mowie [...].*

*Rytm = grupa wyrazów zakończona jakimś, który silniej lub dłużej wymawiamy. [...]*

*Kto wie, czy bieg uczuć w opisie nie odpowiada biegowi nut w muzyce? Tym sposobem szkieletem opisu byłaby melodia<sup>1</sup>.*

Stąd już bardzo niedaleko do pojawienia się u Prusa określeń „klawiatura kompozycyjna”<sup>2</sup> i „symfonia opisowa”. To ostatnie jest użyte bardzo szeroko, w odniesieniu do zmian, „jakim ulegać może każde zja-

<sup>1</sup> B. Prus, *Kompozycja*, rękopis Bibl. Publ. M. Stoł. Warszawy sygn. 146 II, ksią-zeczka V (1902), s. 80-81. Cytaty z notatek Prusa podaję kursywą, by zasygnalizować brak przeznaczenia ich do druku przez pisarza. Podkreślenia i wielkie litery zostawiam tak, jak są użyte w oryginale notatek, gdzie wiążą się z przypisywanym przez pisarza znaczeniom niektórych pojęć, ortografią modernizuję, a interpunkcję tylko wówczas, gdy mogłaby przeszkadzać zrozumiałości.

<sup>2</sup> Tamże, s. 85.

wisko materialne czy duchowe, dźwięk, światło czy miłość, dusza, optymizm, zdrowie itp.”<sup>3</sup>. W charakterystyce tak pojętej „symfonii” spotykamy takie terminy, jak: barwa, wysokość, natężenie, trwanie (miary, takty), przerwy, harmonia, melodia, rytm. Zaraz potem zaś kategoria symfonii zostaje też bezpośrednio zastosowana do literatury, a konkretnie do powieści i noweli<sup>4</sup>.

Swoistą kontynuacją tych ujęć jest zaś rozwinięcie problematyki dotyczącej przebiegu tworzenia:

*Sztuka pisania (b. ważne)*

a) Zjawisko czy przedmiot rozbić na elementa duchowe.

b) Jeden wziąć za szkielet i przeprowadzić przez fazy.

c) W każdej fazie do głównego elementu dodawać inne, *harmonijne*.

d) Tym sposobem utworzy się *melodia* [...].

e) W jednym utworze może być kilka *melodii* płaczących się<sup>5</sup>.

Kiedy indziej zaś pisarz – posługując się właśnie także analogią między muzyką a literaturą – dochodzi do koncepcji, którą moglibyśmy nazwać załączkiem Ingardenowskiej teorii miejsc niedookreślenia. Pisząc bowiem o „ważności” cech przedstawianych zjawisk, przeciwstawia „miejsca zapełnione” (lub „miejsca wypukłe”), „miejscom pustym (lub „miejscom wklęsłym”), a przy okazji posługuje się też terminologią związaną z muzyką. Miejsca „puste” („pod którymi musi być czarność albo jakieś wielkie wspólne tło”)<sup>6</sup> jak najbardziej bowiem wiąże z rolą ciszy w muzyce (miejscom „pełnym” odpowiada natomiast, jego zdaniem, dźwięk). Konkluzją staje się sformułowanie: *„Miejsca puste i cisze służą do uwydatnienia części”*<sup>7</sup>.

Uogólnieniem analogii między tworzeniem muzyki a literatury – niemalże prowadzących do odkrycia (warto zwrócić uwagę na sformułowanie mówiące o obecności w dziele literackim kilku melodii, „płaczących się”) zjawiska polifoniczności dzieła literackiego – są pojawiające się w notatnikach Prusa z 1903 r. stwierdzenia na temat pokrewieństw między literaturą a innymi sztukami – poza muzyką są jeszcze wymieniane malarstwo i rzeźba oraz architektura – czyli tego, co często bywa ujmowane jako korespondencja sztuk:

<sup>3</sup> Tamże, s. 148.

<sup>4</sup> Tamże, s. 150.

<sup>5</sup> Tamże, s. 135.

<sup>6</sup> Tamże, s. 97.

<sup>7</sup> Tamże. Dalszy ciąg tej konkluzji nie jest już taki jednoznaczny: „Pustka wewsząd lub długa cisza = *całości* [niezbyt jasne, o jaką całość pisarzowi chodzi – A.M.]. *Miejsca wypukłe są częściami, tak samo miejsca pełne*” (tamże).

### Bieg opisu (B. ważne!)

przedstawić można jak nuty, na kilku liniach [...<sup>8</sup>].

Zamiast faktów – zdania, a w każdym 1, 2, 3...wyrazy należące do różnych pięter duszy, z czego tworzy się niby melodia i harmonia.

Drugą grupę linii stanowił Dziedziny [...<sup>9</sup>]

Pierwsza grupa linii tworzy jeden klucz (basowy?), druga – wiolinowy (?).

W ogóle w kompozycji literackiej odbić się muszą prawa najogólniejsze wszystkich sztuk.

Malarstwo i rzeźba w opisie osób, rzeczy, miejsca...

Architektura w planie ogólnym, w Formie.

Muzyka w Budowie Wewnętrznej v. biegu opisu<sup>10</sup>.

Wszystkie te stwierdzenia sygnalizują oczywiście tylko dostrzeżenie przez Prusa pewnych analogii między dziełem literackim a muzyką, powodujących niekiedy według niego możliwość i sensowność zapisu budowy wewnętrznej tegoż dzieła za pomocą środków służących zapisowi muzyki (pięciolinia), chociaż nie za pomocą nut, niemniej jednak są chyba – moim zdaniem – interesujące nie tylko ze względu na osobę swego autora, bądź co bądź najlepszego polskiego prozaika XIX w. Pojawiająca się w tych pomysłach sprawa zapisu kieruje bowiem naszą uwagę m.in. w stronę problematyki analogii między partyturą muzyczną a zapisem tekstu dzieła literackiego.

## 2. Partytura muzyczna w ujęciu Romana Ingardena

W dwudziestowiecznych badaniach literackich pojawia się niekiedy słowo „partytura” na określenie zapisu tekstu dzieła literackiego czy też nawet samego dzieła, zestawianego z muzyką na zasadzie analogii. Rzadko i przeważnie niemal bez umotywowania obecności tego terminu<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> W opuszczonym tekście znajduje się propozycja kilku „skal”, mających jakby odpowiadać pięciolinii, ale zjawiska znajdujące się na tych „skalach” Prus podzielił według dość nieprecyzyjnych kryteriów (są to: 1. Ja, Indyw.[idualność], 2. Idee, 3. Twórczość, 4. Ślady, 5. Współdzw.[ięczność], 6. Biern.[ik], 7. Organy), co sprawiło, że ich zakresy się na siebie nakładają, a podziały wydają się nieostre.

<sup>9</sup> W opuszczonym miejscu znajduje się 7 linii, oznaczonych kolejno: Ja, Duch pow[szechny], Człow.[iek], Natura, Społecz.[eństwo], Utwory, Wyroby.

<sup>10</sup> B. Prus, *Kompozycja*, rękopis Bibl. Publ. M. Stoł. Warszawy sygn. 146 II, książeczka VI (1903), s. 117-118. Znaki zapytania przy przywołaniu nazw kluczy muzycznych pojawiają się u Prusa.

<sup>11</sup> Jako przykład tego rodzaju postępowania można podać ujęcie R. Barthes'a: „Przestrzeń tekstu (czytelnego) jest całkowicie porównywalna z muzyczną partyturą (klasyczną). Podział syntagmy (jej rozwijającej się struktury) odpowiada układowi dźwięków w taktach [...]. Semy, cytaty kulturowe i symbole wibrują, wybuchają, narzucają się niczym instrumenty perkusyjne, do których zbliża ich silne brzmienie i nieciągłość. Z kolei

O wiele częściej zaś w stosunku do dzieła teatralnego<sup>12</sup>, gdzie – jak się zdaje – użycie tego określenia, bynajmniej nie identyfikowanego tu (jakby się było można spodziewać) z didaskaliaми ani nawet tylko z bezpośrednim zapisem, jest uzasadniane przeznaczeniem utworu do „realizacji”, czyli „wykonania” go na scenie, chodzi więc faktycznie o partyturę teatralną, a nie o partyturę dramatu. Etymologiczne znaczenie słowa „partytura” (pochodzącego w języku polskim z włoskiego *partitura*) raczej jednak odsyła nas do podziału utworu na części i uporządkowania biegu tych części, a nie tylko do sprawy jego wykonania. Użycie go wobec zapisu dzieła literackiego sygnalizuje zaś – moim zdaniem – założenie istnienia jakiegoś pokrewieństwa czy przynajmniej powinowactwa między dziełem literackim a utworem muzycznym.

Pokrewieństwo to wydaje się także zakładać Roman Ingarden, który charakterystycznie odmiennie ujmuje – przypomnijmy ten fakt, akcentując też, że chodzi w tym wypadku o brzmienie, a nie o muzyczność – konkretyzację różnych warstw dzieła literackiego. O ile bowiem w wypadku warstwy znaczeniowej, przedmiotów przedstawionych i wyglądown schematycznych zadowala się on konkretyzacją o charakterze wyobrażeniowym („myślowo-intencjonalną”), o tyle za właściwą, tj. poprawną kon-

---

następstwo zagadek, ich zawieszona wyjaśnienie, opóźnione rozwiązanie przypomina śpiew [...]; rozwój zagadki przypomina rozwój fugi [...] (R. Barthes, *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, *Wstęp* M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 64). Nieco inaczej i w sposób, który wydaje mi się do przyjęcia, choć nie zawiera uściślenia słowa „partytura”, ujmuje to H.R. Jauss, stwierdzający, iż dzieło literackie nie jest ani przedmiotem samym w sobie, ani też objawiającym swą ponadczasową naturę pomnikiem, lecz „jest raczej jak partytura nastawiona na wciąż ponawiany rezonans odczytania, które wyzwala tekst z materii słownej i nadaje mu aktualne istnienie [...]” (H.R. Jauss, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, posłowie K. Bartoszyński, Warszawa 1999, s. 143-144). Zupełnie odmienna od tych ujęć i od moich rozważań w tym artykule jest natomiast stworzona przez A. Hejmeja koncepcja partytury literackiej, czyli takiej partytury muzycznej [sic!], „którą w pewien sposób implikuje tekst literacki” (A. Hejmej, *Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej*, „Teksty Drugie” 2003, z. 4, s. 36), będąca – według mnie – szczególnym przykładem zastosowania omówionych tu przeze mnie później analogii.

<sup>12</sup> Zob. m.in.: R. Węgrzyniak, *Partytura „Dziadów” Swinarskiego*, „Dialog” 1999, nr 8. Zob. też: Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3-4; J.L. Styan, *Partytura dramatu*, przeł. Z. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3. Warto szczególnie zwrócić uwagę na tę ostatnią koncepcję, gdyż Styan „wskazówek” na temat „wykonalnego wzorca roli” każe szukać aktorowi w dialogu, pisząc m.in. „Dialog powinno się odczytywać i słyszeć jako partyturę dramatu” (J.L. Styan, op. cit., s. 212). Kiedy zaś Styan szczegółowo ukazuje, jak można znaleźć w dialogu „sceniczne znaczenia”, dodaje do tekstu dialogicznego całą narrację i tworzy opowieści, które – oderwane od kontekstu – wyglądałyby jak proza narracyjna. Dodajmy, że Styanowi nie chodzi tylko i wyłącznie o realizację sceniczną dramatu, gdyż sądzi on, że istota przedstawienia (czy filmu) polega na ożywieniu „wrażeń naszej wyobraźni” (tamże, s. 235).

kretyzację warstwy brzmieniowej – zwłaszcza gdy przysługują jej „estetycznie walentne” jakości lub/i spełnia ona w utworze ważkie funkcje konstrukcyjne (np. funkcję „wyrażania stanu psychicznego podmiotu mówiącego”<sup>13</sup>) – uważa jedynie wygłoszenie dzieła. Wówczas co prawda tylko ta warstwa „ucieleśnia się w jakościach określonych i spostrzeżeniowo samoobecnym czytelnikowi (*resp.* słuchaczowi), wszystkie zaś pozostałe warstwy, względnie elementy i zjawiska w nich występujące, pozostają nadal tworamii czysto intencjonalnymi [...]”<sup>14</sup>, co prowadzi „do pewnych przesunięć w polifonii jakości wartościowych całego dzieła”<sup>15</sup>. Niemniej jednak właśnie tylko tego rodzaju konkretyzacja może być według autora książki *O dziele literackim* „prawdziwą” realizacją dzieła, tj. urzeczywistnieniem ideału wyznaczonego intencjonalnie przez twórczą wolę autora<sup>16</sup>.

Zajmując się bezpośrednio sposobem istnienia dzieła muzycznego i relacji między nim a partyturą, Ingarden natomiast stwierdza:

W tym samym stopniu jednak, jak znak jest różny od przedmiotu przezeń oznaczonego, jest i partytura czymś różnym od dzieła muzycznego, które jest przez nią wyznaczone. Związek bytowy między dziełem a partyturą polega jedynie na przyporządkowaniu, i to wytworzonym wyłącznie umownie. Nie jest ono też pod każdym względem jedno- jednoznaczne: to samo dzieło może być „zapisane” w różnych systemach nutowych, po wtóre zaś dzieło nie jest pod każdym względem w swych własnościach jednoznacznie określone przez partyturę (nuty)<sup>17</sup>.

W dalszym ciągu swych rozważań Ingarden dochodzi do porównania między relacją partytury dzieła muzycznego wobec tegoż dzieła a relacją między dwuwarstwą językową w dziele literackim wobec jego całości. Można było się spodziewać pojawiającej się tu konkluzji:

W przeciwieństwie do dzieła literackiego, w którym uorganizowany język w swej dwuwarstwowej budowie wchodzi w skład dzieła, tak że dzieło nie może być w ogóle percypowane bez swej dwuwarstwy językowej, stosunek dzieła muzycznego do partytury jest znacznie bardziej luźny i odległy. [...] partytura pozostaje całkowicie poza jego obrębem<sup>18</sup>.

<sup>13</sup> R. Ingarden, *Z teorii dzieła literackiego*, w zbiorze: *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1967, s. 48

<sup>14</sup> Tamże, s. 48-49. Zarówno tu, jak później podkreślenia niektórych pojęć w tekstach Ingardena za pomocą spacji są dziełem ich autora.

<sup>15</sup> Tamże, s. 49.

<sup>16</sup> Tamże, s. 48.

<sup>17</sup> R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, w tegoż: *Studia z estetyki*, t. 2, Warszawa 1958, s. 192.

<sup>18</sup> Tamże, s. 192-193.

Interesujące jest, czemu Ingarden zestawiał tu partyturę nie z zapisem tekstu dzieła literackiego, lecz z jego dwuwarstwą językową. Spowodowane to zostało zapewne przypisywaniem przez niego owemu zapisowi roli bardzo nikłej. W swej koncepcji budowy i istnienia dzieła literackiego z jednej bowiem strony przykłada on wiele uwagi do brzmienia słowa i kolejnych całości tworzących warstwę brzmień, z drugiej zaś – nie przypisuje niemal żadnego znaczenia zapisowi tegoż słowa, będącemu w jego ujęciu tylko „pośrednim przedmiotowym fundamentem istnienia dzieła”, „regulującym sygnałem” informującym czytelnika, „które brzmienia słów powinien on ukonkretnić w rzeczywistym wykonaniu”, czy wreszcie „fizycznym fundamentem” tekstu (drugim jego fizycznym fundamentem jest, zdaniem Ingardena, utrwalenie go „za pomocą innego fizycznego środka możliwej reprodukcji, np. na magnetofonie”)¹⁹. Niemniej jednak właśnie te cytowane wyżej sformułowania – odcinające, jakby się zdawało, dzieło muzyczne od literackiego dość radykalnie – stanowią punkt wyjścia do dalszych rozważań, pozwalają bowiem zauważyć, że na poziomie podstawowym można muzyczną partyturę porównywać tylko z graficznym zapisem tekstu dzieła literackiego.

### 3. Analogie i różnice między partyturą utworu muzycznego<sup>20</sup> a graficznym zapisem tekstu dzieła literackiego

Nie ulega jednak dla mnie najmniejszej wątpliwości, że istnieje cały szereg analogii między partyturą muzyczną a graficznym zapisem tekstu dzieła literackiego. Spróbuję je wyliczyć:

1. Choć dzieło literackie ma na wszystkich poziomach charakter znakowy, a dzieło muzyczne raczej nie (jest to jedna ze spraw bardziej dyskusyjnych, lecz osobiście przychyliam się do koncepcji asemantyczności dzieła muzycznego), zarówno partytura, jak i zapis graficzny dzieła literackiego mają charakter znakowy. Wskazują więc na coś mogącego istnieć poza nimi, niekiedy istniejącego wcześniej<sup>21</sup>, wyznaczają też – nie do końca jednoznacznie – kształt

<sup>19</sup> R. Ingarden, *O dziele literackim. Badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury*, przeł. M. Turowicz, Warszawa 1960, s. 451; tenże, *O poznawaniu dzieła literackiego*, przeł. D. Gierulanka, Warszawa 1976, s. 21.

<sup>20</sup> Pojęcia „partytura” używam tu szeroko, na określenie wszelkiego rodzaju graficznego zapisu dzieła muzycznego.

<sup>21</sup> Tekst literacki może bowiem istnieć w postaci oralnej, a tekst muzyczny – jako wykonanie wokalne czy instrumentalne, oba mogą być też zapisane w sposób elektromagnetyczny jeszcze przed zapisem graficznym (po tym zapisie oczywiście także).



jego istnienia późniejszego (tj. różnego rodzaju konkretyzacje, w tym m.in. realizację instrumentalną czy/i wokalną).

2. Zarówno partytura, jak zapis graficzny dzieła literackiego pozwalają na wyobrażenie sobie przez odbiorcę z jednej strony przebiegu – i ewentualnego wykonania utworu muzycznego, z drugiej zaś brzmienia dzieła literackiego i potencjalnych wyglądów wszelkich elementów jego świata przedstawionego.
3. Partytura jest tak samo różna od wykonania utworu na niej zapisanego, jak dzieło literackie – w konkretyzacji zachodzącej w wyobraźni odbiorcy czy podczas odczytania na głos – jest różne od swego zapisu graficznego<sup>22</sup>. W obu bowiem wypadkach mają odmienny status ontologiczny. Partytura i zapis graficzny utworu literackiego istnieją realnie, ale graficznie czy planimetrycznie, jako znaki atramentu czy innego środka do pisania na tle papieru (plastiku, materiału etc.), czyli z przeznaczeniem do odbioru przede wszystkim wzrokowego; wykonanie dzieła muzycznego istnieje w postaci brzmień, podobnie – postać oralna dzieła literackiego (w tym odczytanie go na głos); istniejący tylko potencjalnie odbiór czysto wyobraźniowy, zwłaszcza dzieła literackiego, może zaś powołać do życia wyobrażenia wszelkiego typu. Zapis/partytura nie przesądzają przy tym o jedno- jednoznacznym rozumieniu utworu i dopuszczają nieskończenie wiele jego konkretyzacji (oczywiście zawsze powstaje pytanie – na ile równouprawnionych).
4. Zarówno partytura, jak zapis graficzny tekstu dzieła literackiego, mając charakter linearny, wyznaczają pewien porządek konkretyzacji (przypomnijmy, że odbiór i dzieła literackiego, i muzycznego ma charakter procesualny), chociaż w nowszej sztuce nie zawsze czynią to do końca jednoznacznie.
5. Zarówno partytura, jak zapis graficzny dzieła literackiego sygnalizują (sugerują) możliwość konkretyzacji za pomocą dźwięków, inaczej mówiąc – „przewidują” możliwość realizacji dźwiękowej. W wypadku dzieła literackiego owa realizacja (do której obecnie dochodzi stosunkowo rzadko) w zasadzie nie ma oczywiście charakteru tonalnego i muzycznego, aczkolwiek wyjątkowo może ją także posiadać w wypadkach szczególnego połączenia tekstu z mu-

<sup>22</sup> Zajmując się sprawą „zapisu” (graficznego) dzieła muzycznego i zachodzącymi w historii muzyki przemianami w pojmowaniu jego kształtu i roli, Carl Dahlhaus stwierdza: „Stosunek między zapisem i akustycznym urzeczywistnieniem można [...] opisać jako dialektykę utrwalania i emancypacji. Im bardziej wszechstronny i pedantyczny stawał się zapis muzyki, tym mocniej podkreślano niezależność wykonawcy (C. Dahlhaus, H.H. Eggenbrecht, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, wstęp M. Bristiger, Warszawa 1992, s. 172).

zyką w wyobraźni i/lub pamięci odbiorcy (przypomnijmy sobie zeknięcie się podczas lektury utworu literackiego z zapisem dobrze nam znanej pieśni, jak np. *Ty pójdziesz górą...* w *Nad Niemnem*; pojawienie się słów wystarczy w tym wypadku do wyobrażenia sobie melodii czy jej wykonania, tj. zaśpiewania; analogicznie zapis nutowy jakiejś dobrze znanej muzykowi piosenki może mu pozwolić na przywołanie jej tekstu).

6. Zarówno partytura, jak zapis graficzny dzieła literackiego sygnalizują (sugerują) pożądany rytm dźwiękowego wykonania, jak również długość poszczególnych brzmień (współczesny europejski zapis muzyki posługuje się w tym wypadku nutami o określonej, choćby relatywnie, długości trwania; zapis graficzny słowa czy zdania sygnalizuje ich intersubiektywny czas wymowy).

7. Zarówno partytura, jak zapis graficzny dzieła literackiego posiadają określone cechy graficzne. Są więc znakami o charakterze ikonicznym, niekiedy przybierającymi również kształty artystyczne lub cechującymi się reprezentatywnością, które mogą funkcjonować w połączeniu z treścią opartego na nich dzieła<sup>23</sup>, jak również osobno. W wypadku partytury muzycznej to połączenie w zasadzie nie zachodzi<sup>24</sup>, w wypadku utworu literackiego typu „wiersz obrazek”<sup>25</sup> – jest czasem spotykaną zabawą literacką (tekst wiersza tworzy wówczas bezpośrednio obraz przedmiotu, o którym w nim mowa; oczywiście teoretycznie jest jednak również możliwe, że tworzy obraz całkiem innego przedmiotu).

Istnieją też z pewnością różnice między zapisem graficznym dzieła literackiego a partyturą.

<sup>23</sup> „Wiele muzyki – stwierdza Th. W. Adorno – ciąży [„w ostatnim czasie” tj. w latach po II wojnie światowej] w swoim zapisie ku grafice. Przy czym zapis nie tylko upodabnia się do autonomicznych postaci graficznych, ale jego graficzna istota uzyskuje niejaką samodzielność w stosunku do tego, co komponowane; najwyraźniej może w dziełach Włocha, Sylvana Bussottiego, który, zanim poszedł do muzyki, był grafikiem” (Th. W. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, przeł. K. Krzemień-Ojak, wybr. i opatrz. wstępem K. Sauerland, Warszawa 1990, s. 29). Por.: hasło *Bussotti Sylvano* w zbiorze: *Encyklopedia muzyczna PWM*, t. 1. *ab. Część biograficzna*, red. E. Dziębowska, Kraków 1979, s. 472-473. Por. też: E. Karkoschka, *Das Schriftbild der neuen Musik*, Celle 1966.

<sup>24</sup> Do wyjątków więc należy posługiwanie się np. nutami kolęd czy fragmentami partytur Pendereckiego jako motywami dekoracyjnymi widowisk, mało jednak mające wspólnego z dźwiękowym kształtem utworów (zwłaszcza w wypadku Pendereckiego, gdyż melodię znanej kolędy większość Polaków może sobie wyobrazić i ewentualnie zaśpiewać na podstawie jej tytułu czy słów).

<sup>25</sup> Wiele przykładów „wierszy-obrazków”, których tekst tworzy graficzny obraz przedstawionego zjawiska (np. wiersz o picu wina jest ułożony w kształt kielicha), znajdziemy w *Pegazie dęba* J. Tuwima (Warszawa 1950), a także w książce P. Rypsona, *Obraz słowa. Historia poezji wizualnej*, Warszawa 1989.



1. Partytura utworu muzycznego nastawiona jest na precyzyjne oddanie potencjalnego dźwięku w jego różnych rejestrach, podaje więc bezpośrednio – jak każde pismo nutowe, którego początki, nawiasem mówiąc, wywodzą się z pisma alfabetycznego<sup>26</sup> – wysokość tonu i jego wartość rytmiczną, tj. czas trwania dźwięku, a także (w tym wypadku przeważnie za pomocą pisma alfabetycznego, oddającego polecenia językowe, np. w rodzaju: *furioso*) natężenie dźwięku, jego dynamikę, wreszcie – pewne elementy jego interpretacji, w dodatku – odrębnie dla różnych typów instrumentów czy głosów. Tych wszystkich wskazówek nie zawiera oczywiście zapis graficzny tekstu literackiego (przynajmniej bezpośrednio), ale warto zauważyć, jak często pojawiają się w nim sygnały dotyczące sposobu mówienia bohaterów, a także – jak dalece pozwala on (tj. zwłaszcza rozmieszczenie w nim samogłosek i związanych z nimi akcentów<sup>27</sup>) wysnuć wnioski na temat swej potencjalnej strony dźwiękowej. Oczywiście, w zapisie graficznym niektóre aspekty dźwiękowe są bardziej bezpośrednio wyeksponowane, inne mniej, np. do tych pierwszych należy zwielokrotnienie samogłosek celem sugestii jękania się postaci czy zawodzenia, użycie wykrzykników, znaków zapytania lub wielokropków w celu zaznaczenia tonu emocjonalnego wypowiedzi etc. etc.

2. Nie ulega wątpliwości, że zapis graficzny utworu literackiego pozwala także na utworzenie w procesie konkretyzacji różnych wyobrażeń plastycznych zjawisk przedstawionych za pomocą języka, czego nie znajdziemy w partyturze *sensu stricto*<sup>28</sup> (chyba żebyśmy zaliczyli do niej tytuł utworu w rodzaju *Obrazków z wystawy Modesta Musorgskiego*), nie mówiąc już o wyobrażeniach typu zapachowego czy smakowego, także potencjalnie możliwych podczas odbioru zapisu słowa.

3. Kolejna różnica – teoretycznie znacznie mniej istotna, ale odgrywająca przecież ważną rolę w faktycznej konkretyzacji – jest wyznaczona przez zasięg umiejętności czytania pisma (w tej chwili powszechnej) i notacji muzycznej (będącej obecnie przywilejem tylko osób kształconych muzycznie, stanowiących nikły procent odbiorców muzyki). Zjawisko to przyczynia się do stosunkowej rzadkości wyłącznie wyobrażeniowego odbioru muzyki na zasadzie czytania

<sup>26</sup> Por. *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, Warszawa 1960, s. 589-591.

<sup>27</sup> Tę możliwość, ale w postaci o wiele bardziej nieokreślonej (samogłoski istnieją tu potencjalnie, wyznaczają je spółgłoski), w pewnym stopniu dają także alfabety, w których brak samogłosek (np. egipskie hieroglify i alfabet hebrajski).

<sup>28</sup> Jeśli nawet przyjmijemy tezę o obrazowości muzyki, którą programowo lansowali moderniści, musimy pamiętać, że nie dotyczy ona całej muzyki.

partytury, ograniczonego praktycznie do grona specjalistów. Ono też zapewne sprawia, że przeciętnemu odbiorcy giną niektóre analogie między muzyką a literaturą – tej drugiej wydaje się przysługiwać wyłącznie wyłączenie graficzne istnienie, tej pierwszej – wyłącznie dźwiękowe.

#### 4. Powinowactwa (pokrewieństwa?) między literaturą a muzyką

Przedstawione powyżej analogie między zapisem graficznym tekstu dzieła literackiego a partyturą utworu muzycznego (takich „miejsc wspólnych” wydaje się przy tym być znacznie więcej niż różnic) mogą prowadzić do dalszych rozważań. Po pierwsze – na temat roli zapisu graficznego i brzmień w budowie dzieła literackiego. Zgadza się z Henrykiem Markiewiczem, iż: „[Ingarden] w ogóle zdaje się nie doceniać roli czynnika graficznego, a przeceniać rolę brzmieniowego” i że: „w zapisie dzieła literackiego mogą się znaleźć pewne momenty «semantycznie obciążone», a brzmieniowo nieprzekazywalne, jak na przykład zastosowanie dużych i małych liter, stylizacyjne odstępstwa od obowiązującej ortografii, cudzysłowy, spacje i kursywy [...], nie mówiąc już o takich sztuczka-  
kach, jak akrostychy czy *carmina figurata*”<sup>29</sup> – sądzę jednak, że należałoby jeszcze precyzyjniej dookreślić zależności obu tych sposobów istnienia dzieła literackiego, a także zastanowić się, czy należące do nich znaki są w pełni równorzędne. Nie ulega bowiem dla mnie wątpliwości, że znaki graficzne stanowią pewnego rodzaju utrwalenie tekstu dzieła literackiego i że potencjalnie istnieją w nich znaki brzmieniowe, tj. brzmienie wyrazów, natomiast optymalnym utrwaleniem tych ostatnich jest nie zapis pisemny, lecz elektromagnetyczny. Ten ostatni zaś – w porównaniu z zapisem graficznym utworu – wydaje się zaś być już utrwaleniem przede wszystkim jednej z postaci jego konkretyzacji, brzmieniowej. Można przy tym zauważyć także pewną niewspółmierność obu tych sposobów zapisu, przejawiającą się m.in. w tym, że zapis dźwiękowy wydaje się w mniejszym stopniu wyznaczać postać zapisu graficznego (np. prawie nigdy nie sugeruje istnienia wiersza-obrazka). Warto także wspomnieć, że niektóre postacie zapisu elektromagnetycznego zawierają – bardzo rzadko jednak wykorzystywaną – możliwość jednoczesnego zapisu dźwięku i obrazu (np. taśma video).

<sup>29</sup> H. Markiewicz, *Roman Ingarden o dziele literackim*, „Estetyka”, t. II, 1961, cyt. za tegoż: *Przekroje i zbliżenia. Rozprawy i szkice historycznoliterackie*, Warszawa 1967, s. 308.

Druga sprawa związana z sięgającym budowy utworów istnieniem tak licznych analogii między partyturą dzieła muzycznego a zapisem graficznym utworu literackiego to podejrzenie, że nie jest ono tak bardzo przypadkowe, tj. że jest ono spowodowane przynajmniej powinowactwem, a może nawet pokrewieństwem obu tych sztuk, wynikłym być może również z ich historii, u której podstaw znajdują się różne śpiewy typu obrzędowego. Jeżeli bowiem interesują mnie związki między literaturą a muzyką, to nie na zasadzie wyrażania przez nie niekiedy tej samej tematyki czy jej wzajemnego przetwarzania, opisu tematów czy utworów muzycznych w literaturze i dzieł muzycznych powstałych jako swoista ilustracja tematów literackich, lecz sprawy istniejące znacznie głębiej, bo sięgające poziomu ontologii. Z wyróżnionych przez Andrzeja Hejmeja problemów związanych z badaniem muzyczności dzieła literackiego<sup>30</sup> najbliższe jest mi więc zainteresowanie się wszelkimi przejawami związanymi ze sferą instrumentacji dźwiękowej i prozodii, czyli to, co badacz ten nazywa pierwszym rodzajem muzyczności<sup>31</sup>, aczkolwiek traktuję te zagadnienia na poziomie teorii budowy dzieła literackiego.

Do tej pory mówiłam tylko o potencjalnym istnieniu dźwięków sugerowanym przez zapis graficzny dzieła literackiego (przypomnijmy, że utwór literacki istniejący oralnie te dźwięki realizuje), a nie o jego muzyczności. Dźwięki są jednak przecież także tworzywem muzyki. Inaczej mówiąc – dźwięki uporządkowane, organizowane w czasie.

Definicja muzyki nastęrcza – ze względu na zróżnicowanie tego zjawiska, będące przecież również, przypomnijmy, cechą literatury – olbrzymie trudności. Lektura książki Carla Dahlhausa i Hansa Heinricha Eggerbrechta *Co to jest muzyka?*<sup>32</sup> doskonale owe trudności ukazuje, pozwalając też na wysnucie pewnych wniosków. Otóż – właściwie istnieją głównie dwie grupy definicji tego zjawiska. Pierwsza z nich, wywodząca się poprzez Platona od Pitagorasa i bardziej związana z obiektywizmem aksjologicznym, przede wszystkim brała pod uwagę harmonię, tj. „architektonikę” harmoniczno-tonalnego układu i/lub „logikę” rozwoju

<sup>30</sup> Problemy te stanowią przedmiot kilku bardzo wnikliwych prac Andrzeja Hejmeja, z *Muzycznością dzieła literackiego* (Wrocław 2002) na czele.

<sup>31</sup> A. Hejmej, op. cit., s. 52-53. Mogę też się zgodzić ze zdaniem Hejmeja: „Z perspektywy semiologii nie daje się mówić o żadnej adekwatnej odpowiedniości między systemem językowym a systemem muzycznym ze względu przede wszystkim, by użyć stosownego języka, na brak znaków transsystemowych” (A. Hejmej, op. cit., s. 7); nie do końca jednak jest dla mnie do przyjęcia teza, iż „nad całością związków muzyczno-literackich ciąży nieuchronnie radykalna odrębność materiałów obu dziedzin sztuki” (tamże), gdyż ta ostatnia cechuje też relacje literatura/plastyka, literatura/film etc. etc., które badając, nie czyni się tak radykalnych zastrzeżeń.

<sup>32</sup> C. Dahlhaus, H.H. Eggenbrecht, op. cit.

motywicznego<sup>33</sup>, druga, związana przede wszystkim z aksjologicznym subiektywizmem – emocje. Autorzy przywoływanej książki bardziej co prawda są skłonni do połączenia obu tych grup i stwierdzają pod koniec rozdziału *Pojęcie muzyki i tradycja europejska*:

[...] muzyka w europejskim sensie to zmatematyzowana emocja lub zemocjonalizowana *mathesis*<sup>34</sup>.

Jeżeli jednak potraktujemy obecność emocji w definicji muzyki – podobnie zresztą jak emotywizm jako wyróżnik literackości – jako czynnik wnoszący do tej definicji zjawiska związane z procesem odbioru, a nie z istotą samego przedmiotu (choć oczywiście w nim mający swe źródło), stanie się jasne, że muzyka od przypadkowego układu dźwięków (a także od mniej przypadkowych, ale nastawionych na pełnienie innych niż estetyczne funkcji, czyli np. sygnałów dźwiękowych czy mowy) różni się przede wszystkim właśnie ową *mathesis*. Czyli – inaczej mówiąc – mamy w niej do czynienia z celowym uporządkowaniem (możemy je nazwać naduporządkowaniem) dźwięków w czasie<sup>35</sup> po to, by budziły emocje i spełniały funkcje estetyczne.

Otóż tekst literacki – już nie w znaczeniu tylko jego zapisu graficznego, lecz w sensie układu znaków i ich znaczeń<sup>36</sup> – może zawierać pewne naduporządkowanie dźwiękowe (w zapisie istniejące potencjalnie, unaczynające się w konkretyzacji, także wyobrazeniowej). Zajmuje się nim szczegółowo poetyka opisowa, omawiając zarówno rolę fonicznej strony języka, jak różne rodzaje tzw. instrumentacji głoskowej<sup>37</sup>. Najbardziej rzucają się w oczy między tymi zjawiskami rozmaite eholalie, czyli „powtarzanie jednakowych lub podobnych układów głoskowych”<sup>38</sup>. Czy na-

<sup>33</sup> Por. tamże, s. 51-52. Autorzy książki podają te cechy, omawiając pojęcie muzyki w kontekście rozwoju sonaty.

<sup>34</sup> Tamże, s. 42.

<sup>35</sup> Rolę czasu w muzyce i w procesie jej odbioru zauważają autorzy książki *Co to jest muzyka?* w jej końcowych partiach, przypisując mu jednak także rangę jednego z podstawowych elementów kształtujących tę dziedzinę sztuki (por. C. Dahlhaus, H.H. Eggebrecht, op. cit., rozdz. IX: *Muzyka i czas*).

<sup>36</sup> Odwołuję się tu do tego ujęcia dzieła literackiego, które sformułował H. Markiewicz: „Dzieło literackie w sensie wąskim, czyli tekst literacki – to swoisty sekwencyjny [...] układ językowych znaków brzmieniowych lub napisowych oraz związanych z nimi schematów znaczeniowych wyrazów i zdań (H. Markiewicz, *Główne problemy wiedzy o literaturze*, w tegoż: *Prace wybrane*, red. S. Balbus, t. 3, Kraków 1996, s. 82).

<sup>37</sup> Por. S. Skwarczyńska, *Aspekt foniczny wypowiedzenia a stylistyka; Rytmiczacja w organizacji retorycznej wypowiedzenia; Ogólne zagadnienia organizacji wersyfikacyjnej; Rzut oka na problem wersyfikacyjnej współdźwięczności (asonans i rym)*. Wszystko w tejże: *Wstęp do nauki o literaturze*, t. 2, Warszawa 1954.

<sup>38</sup> *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. 3, Wrocław 1998, s. 119.

zwiemy je muzyką? Na ogół chyba nie, tym bardziej, że ów potencjalny lub faktyczny (w wykonaniu głosowym) układ brzmień nie ma charakteru tonalnego. Ale w dobie istnienia muzyki atonalnej? Może jednak?...

Podobnie jak w literaturze naduporządkowanie zachodzi na kilku poziomach, tj. przede wszystkim na stylistycznym<sup>39</sup>, a następnie na kompozycyjnym (dotyczącym już większych całości), dzieło muzyczne także cechuje się naduporządkowaniem dźwięków na poziomie podstawowym (akordy, harmonia) i wyższym, kompozycyjnym. Nie znaczy to jednak, by musiały zachodzić ściśle analogie między owymi dwoma typami uporządkowania.

Zarówno bowiem instrumentacja głoskowa w dziele literackim<sup>40</sup>, jak pojawiający się w nim rytm, a wreszcie – kompozycja tegoż dzieła<sup>41</sup> mogą bowiem – mniej lub bardziej udatnie – odwoływać się i do muzyki wokalnej, i do instrumentalnej, tj. do konkretnych dzieł muzycznych i do muzyki *sensu largo* obu tych odmian, usiłując kreować utwór mający także walory dźwiękowe, nie tylko naśladowcze (w stosunku do konkretnego utworu muzycznego), lecz i samodzielne. Zawsze jednak – chociaż dźwiękowa strona dzieła literackiego potencjalnie jest zawarta w każdym jego zapisie graficznym – muzyczność tegoż dzieła jest czymś wyjątkowym, będącym efektem celowego działania autora w tym kierunku, przeważnie – choć całkiem nie obligatoryjnie – związanym z tematem utworu.

Wszystkie te ostatnie konkluzje w jakiś sposób są wynikiem rozważań nad graficznym sposobem zapisu dzieła literackiego jako partytura.

<sup>39</sup> Zjawisko związków muzyki ze słowem podkreśla bardzo mocno i analizuje w kontekście muzyki wokalnej Michał Bristiger, uzasadniający włączenie danych fonetycznych do teorii muzyki, szczególnie też wykazujący wartości dźwiękowe różnych fonemów językowych i poszukujący możliwości symbolicznej reprezentacji różnych kategorii językowych przez muzykę (M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Warszawa 1986). Jestem bardzo daleka od tego, by kwestionować podstawowe tezy tego badacza, choć sądzę, że – przynajmniej w pewnych warstwach swej książki – wydaje się on nietrafnie czynić znak równości między każdym brzmieniem słowa a muzyką i przeceńnić możliwości symbolicznego oddania semantyki języka przez muzykę. Sądzę też, że sprawy związków muzyki ze słowem – a pośrednio – z literaturą bynajmniej nie można ograniczyć tylko do muzyki wokalnej.

<sup>40</sup> Jej rolę podkreśla cały szereg badaczy, z polskich szczególnie interesująco ujmują ją Czesław Zgorzelski, wyrażający jednak sporo wątpliwości, czy „sam fakt różnego stopnia analogii zachodzącej między muzyką a poezją w zakresie organizacji dźwięków uprawnia już do mówienia o «muzyczności» utworów, w których stopień ten jest wysoki” (Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, w zbiorze: *Prace ofiarowane Henrykowi Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków-Wrocław 1984, s. 11.

<sup>41</sup> Odwoływanie się prozy powieściowej XX w. do muzyki na poziomie kompozycji analizowała swego czasu Ewa Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, w zbiorze: *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślukowska i J. Sławiński, Wrocław 1980.

Wymagały one ponownego przemyślenia roli tego zapisu nie tyle jako „pośredniego przedmiotowego fundamentu istnienia dzieła” (Ingarden), ile jako kształtu wizualnego jednej z postaci znaków, na których jest oparte całe dzieło<sup>42</sup>. Analogie między tym zapisem a partyturą muzyczną – też mającą charakter graficzny i znakowy – są chyba niepodważalne, natomiast traktowanie ujętego *sensu largo* tekstu dzieła literackiego (czyli wszystkich tworzących je znaków i ich znaczeń, niezależnie od sposobu ich zapisu) jako partytury wydaje się jednak pewnego rodzaju nadużyciem. Tekst literacki może bowiem przybrać także postać brzmieniową, wyznaczając wówczas co prawda również wszelkie „wyższe” warstwy utworu (tj. sferę wyższych układów znaczeniowych w ujęciu Markiewicza<sup>43</sup> czy wielkich figur semantycznych w ujęciu Sławińskiego<sup>44</sup>), ale analogie między tym zjawiskiem a partyturą wydają się sięgać już zbyt daleko, tym bardziej że nie jest – o ile mi wiadomo – przesądzona sprawa warstwowej budowy dzieła muzycznego.

---

<sup>42</sup> Czyli w sporze między Ingardenem a Markiewiczem na temat roli zapisu aprobuję stanowisko tego drugiego.

<sup>43</sup> Por. H. Markiewicz, *Sposób istnienia i budowa dzieła literackiego*, w teżej: *Główne problemy wiedzy o literaturze*, I wyd., Kraków 1965.

<sup>44</sup> J. Sławiński, *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. Pierwodruk w zbiorze: *W kręgu zagadnień teorii powieści*, red. J. Sławiński, Wrocław 1967.