

# **Partytura literacka. Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej.**

Andrzej Hejmej

# Andrzej HEJMEJ

Partytura literacka.

Przedmiot badań komparatystyki interdyscyplinarnej

## I. Literatura – muzyka (uwagi metodologiczne)

Różniczne i nader pokomplikowane relacje literatury z muzyką daje się przedstawić niewątpliwie w bardzo różny sposób – zawsze jednak w ściślejszej zależności, najogólniej rzecz biorąc, od postaci badanego przedmiotu i od stanowiska badacza<sup>1</sup>. Elementarną tego konsekwencję w badaniach muzyczno-literackich (a w istocie jedną z oczywistych różnic między badaniami muzykologicznymi a badaniami literackimi) widać doskonale na pierwszy rzut oka. Jeżeli mówienie o przejawach współistnienia tekstu literackiego z tekstem muzycznym – bądź to w formule kompozycji wokalne, bądź to w formule poematu symfonicznego<sup>2</sup> – nie budzi najmniejszych zastrzeżeń, to mówienie o przejawach istnienia kompozycji muzycznej w tekście literackim od razu jest mocno podejrzane, przez ostrożność marginalizowane lub podawane całkowicie w wątpliwość. Posługując się w tym kontekście ogólnie przyjętą typologią badań muzyczno-literackich Stevena

---

<sup>1</sup> Pokazują to doskonale m.in. dwie pierwsze propozycje w serii „Word and Music Studies”: *Word and Music Studies. Defining the Field* (red. W. Bernhart, S.P. Scher, W. Wolf, Amsterdam/Atlanta 1999) oraz *Musico-Poetics in Perspective* (red. J.-L. Cupers, U. Weisstein, Amsterdam/Atlanta 2000).

<sup>2</sup> Uzupełnić by trzeba te dwie elementarne możliwości – używając teoretycznego dyskursu Gérarda Genette’a – kompozycji „ze słowami” (muzyka wokalna) oraz „à propos słów” (np. poemat symfoniczny) o wariant kompozycji muzycznej „ze słowami bez słów” (np. koncepcja „pieśni bez słów” Mendelssohna, *Lieder ohne Worte*). Pierwszym przypadkiem rządzi współistnienie (zasady integralności tekstu muzycznego z tekstem słownym), drugim – aluzja, trzecim – sugestia w tytule: „tematyczna” (tytuł „literacki”) bądź „rematyczna” (sugestie genologiczne, np. „oda”, „sonet”). Zob. G. Genette, *Romances sans paroles*, „Revue des Sciences Humaines” 1987 nr 205, s. 113-120.

## Hejmej Partytura literacka

P. Schera, który w zależności od postaci badanego przedmiotu rozróżnia trzy warianty możliwych związków, a mianowicie: „literatury w muzyce”, „literatury i muzyki” oraz „muzyki w literaturze”<sup>3</sup>, wydaje się początkowo, że nie tylko nie ma żadnej symetrii między tymi zagadnieniami, ale że są to wręcz kwestie skrajnie rozbieżne.

Problem nieprzystawalności przejawów „muzyki w literaturze” względem przejawów „literatury w muzyce”, tzn. fundamentalnej dysproporcji pomiędzy rezultatami wzajemnych odniesień obu sztuk w muzyce a rezultatami wzajemnych odniesień w literaturze, niewiele jeszcze chyba tutaj objaśnia. W muzyce i w literaturze, jak sądzę, zachodzą czasami – co do przedmiotu badania – pewne ścisłe zbieżności, które wcale nie są wynikiem li tylko hermeneutycznej refleksji czy metaforycznych uogólnień (ze strony autora, krytyka literackiego, filozofa kultury itd.). Ale ten problemat, prawdopodobnie najdalej idącego w konsekwencjach związku tekstu literackiego z kompozycją muzyczną w literaturze, przysłania olbrzymia tradycja badań literackich<sup>4</sup>. W sytuacjach, gdy niezbędny wydawałby się kompromis metodologiczny w celu wskazania punktów wspólnych z badaniami muzykologicznymi i osiągnięcia swoistego *optimum* – albo świadomie nie dostrzega się bezpośrednich relacji literatury z muzyką, albo podejmuje się w najlepszym razie zaledwie intuicyjne próby analityczno-interpretacyjne.

Fakt to powszechnie znany, że wokół zagadnienia zachodzących bądź możliwych związków obu sztuk w literaturze narosło wiele rozbieżnych teorii, wywodów i mniej lub bardziej dyskusyjnych opinii w oderwaniu od elementarnych zasad obowiązujących w muzykologii. W jakąkolwiek jednak stronę podążałyby obecnie rozważania literaturoznawcze<sup>5</sup> (zwłaszcza komparatystyczne), nie sposób nie zaakceptować podstawowych reguł gry, które wbrew pozorom pozostają identyczne od dawna. Nie czekając nawet na późniejsze ustalenia semiologii, bez najmniejszych zastrzeżeń daje się przecież przytoczyć współcześnie konkluzję, którą Jules Combarieu formułuje jeszcze pod koniec XIX wieku, w roku 1894:

Pełne przyswojenie muzyki w poezji jest dzisiaj prostą figurą retoryczną, chimera lub niebezpieczną herezją.<sup>6</sup>

W zakresie materiału, jak dobrze wiadomo, nie ma stosownego ekwiwalentu muzyki w literaturze (podobnie jak i literatury w muzyce); zachodzą po stronie litera-

---

<sup>3/</sup> S.P. Scher *Literature and Music*, w: *Interrelations of Literature*, red. J.-P. Barricelli i J. Gibaldi, New York 1982, s. 237.

<sup>4/</sup> Zob. m.in.: I. Piette *Littérature et musique: Contribution à une orientation théorique (1970-1985)*, Namur 1987, s. 3-46; J. Winn *Unsuspected Eloquence: A History of the Relations between Poetry and Music*, New Haven 1981.

<sup>5/</sup> Zob. np. 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.

<sup>6/</sup> J. Combarieu *Les rapports de la musique et de la poésie considérées au point de vue de l'expression*, Paris 1894, s. XXI.

tury albo związki bezpośrednie (współistnienie dwóch różnych tworzyw) albo – najczęściej – związki pośrednie (można tu mówić o muzycznej inspiracji w najszerszym znaczeniu tego słowa, a dalej: o reminiscencjach, aluzjach, sugestiach, cytatach, czyli rozmaitego typu nawiązaniach intertekstualnych). Wszelkie więc rozstrzygnięcia, by powrócić do uogólnienia odniesionego na wstępie do badań muzyczno-literackich, uzależnione zostają, po pierwsze, od obranego przedmiotu badania, po wtóre – i przede wszystkim – od strategii badawczej<sup>7</sup>.

Uściślając interesujący nas przedmiot badania, najprościej powiedzieć, iż idzie o partyturę literacką, a mianowicie taką partyturę muzyczną, którą w pewien sposób implikuje konkretny tekst literacki. W rezultacie zachodzących uwarunkowań intertekstualnych (uwarunkowań strukturalno-genologicznych) okazuje się ona konieczna dla tegoż tekstu jako macierzysty kontekst interpretacyjny. Partytura w muzyce przybiera w zależności od rozwoju historycznego dość różne formy, a w związku z tym – co objaśnia szerzej w sensie kulturowym Françoise Escal – i pojęcie „partytury” może być rozumiane oraz definiowane na wiele rozmaitych sposobów<sup>8</sup>. Wystarczy nam jednak w zupełności najbardziej podstawowa definicja, skoro i tak idzie raczej o aspekt partyturowości danej kompozycji niż o wszelkie detale i subtelności jej muzycznego zapisu. Partytura jako taka (partytura klasyczna) to wertykalne zestawienie partii wokalnych i instrumentalnych zespołowej kompozycji muzycznej, utrwalenie przy użyciu notacji muzycznej konkretnego utworu muzycznego. Partytura literacka z kolei, aby jeszcze inaczej doprecyzować zakres proponowanego pojęcia i uniknąć zbędnych nieporozumień, odnosi się nie do samego tekstu literackiego (precyzyjniej ujmując: do najbardziej chociażby nietypowej i eksperymentalnej konstrukcji literackiej), lecz wyłącznie do jego immanentnego związku z partyturą w dosłownym, muzycznym znaczeniu, do jego związku – ostatecznie – z kompozycją muzyczną. Weźmy od razu dwa tak biegunowo różne przykłady literackie, jak *Aria: Awaria* Stanisława Barańczaka z tomu *Chirurgiczna precyzja*<sup>9</sup> oraz *Zakochana* Kornela Ujejskiego z *Tłumaczeń Szopena*<sup>10</sup> (*notabene*, to pierwszy z opublikowanych utworów cyklu w „Dzienniku Literackim” w roku 1858, wciąż uznawany za jedną z lepszych realizacji poetyckiego zamysłu). Otóż, daje się czytać obydwa teksty poza kontekstem muzycznym, bez uwzględnienia funkcji muzycznych intertekstów, chociaż rzeczywiste źródło kompozycji pierścieniowej (tzw. pierścienia) w obu przypadkach można odstąpić i poddać stosownej interpretacji dopiero w świetle muzycznego intertekstu: w sytuacji Barańczaka – Mozartowskiego *Don Juana* (ściślej: arii Donny Elviry „Ah chi

<sup>7/</sup> W tej perspektywie nawet skrajnie negatywna krytyka Tadeusza Szulca (*Muzyka w dziele literackim*, Warszawa 1937) może być współcześnie – jak dzieje się to zresztą w wielu dotychczasowych polskich studiach powojennych – wartościowym punktem odniesienia i źródłem inspiracji do podjęcia tego rodzaju badań.

<sup>8/</sup> Zob. F. Escal *La partition*, w: *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris 1979, s. 134 i n.

<sup>9/</sup> S. Barańczak *Chirurgiczna precyzja*, Kraków 1998, s. 62-63.

<sup>10/</sup> K. Ujejski *Poezje*, Lipsk 1866, s. 23-25.

## Hejmej Partytura literacka

mi dice mai”), w sytuacji Ujejskiego – struktury Chopinowskiego *Mazurka* op. 7 nr 2.

W ten sposób rozumiana kwestia „partytury literackiej” nie tylko nie została dotąd szerzej opracowana i klarownie przedstawiona w badaniach literaturoznawczych (komparatystycznych czy muzyczno-literackich), ale nawet nie została wstępnie zarysowana<sup>11</sup>. Rzecz to dość zaskakująca z dwóch co najmniej powodów: z jednej strony, bez wątpienia każdy literaturoznawca spotyka się ze zjawiskiem artystycznym, by tak stwierdzić, w mocnej postaci (chodzi o cytaty muzyczne umieszczone w wielu tekstach literackich), z drugiej zaś – nikomu nie może być chyba obcy sam termin „partytura”, który stosunkowo często inkrustuje nowsze badania humanistyczne. Zasadnicza jednak przy tym komplikacja, że ów termin w literaturoznawstwie funkcjonuje najczęściej w kontekstach naddanych, łączy się z nim różnorodne zagadnienia literackie i językowe, wskutek czego zatracą on częściowo lub całkowicie muzyczne, „prymarne” znaczenie. Pierwsze zatem i podstawowe zadanie w tych warunkach sprowadza się do próby zdefiniowania oraz objaśnienia pojęcia „partytury literackiej”, wskazania zakresu jego funkcjonowania (a w prostej konsekwencji – sensowności zastosowania). Stąd też wszelkie proponowane dalej spostrzeżenia mają charakter opisowo-porządkujący, powiedzmy: przedanalizyczny, charakter projektu metodologicznego, i odnoszą się przy okazji do koncepcji współczesnych badań komparatystycznych.

### II. „Partytury” bez nut (przegląd zagadnień)

Fundamentalne zagrożenie w związku z terminem „partytura” w obecnych badaniach literackich – i we współczesnej humanistyce w ogóle – wiąże się, by raz jeszcze powtórzyć, z jego metaforycznymi znaczeniami. Porządkowanie tego pokroju rozlicznych, przypadkowych przywołań terminologicznych wymagałoby wnikliwego, wieloaspektowego opracowania. I chociaż poprzestać trzeba na zasadniczych kontekstach, to nawet tak ogólna perspektywa badania od razu pozwala dojść do wniosku, a poniekąd i elementarnej typologii, iż posługiwanie się terminem w znaczeniu naddanym prowokują trzy różne zachowania, mianowicie: działania artystyczne, działania analityczno-interpretacyjne oraz działania czysto teoretyczne. Nie ulega wątpliwości, że problemy inicjowane trzema różnymi działaniami w zdecydowanej większości nie mają nic wspólnego ani z kwestią partytury (partytury muzycznej), ani partytury literackiej, że – jako rezultat dojścia do głosu retorycznych strategii – dopuszczają zaledwie negatywny wariant badania. Metodologia negatywna, konieczna na wstępie w celu przejrzania istniejącego stanu rzeczy i zakreslenia granic finalnej refleksji, prowadzi w rzeczywistości do

---

<sup>11</sup> Skądinąd niektórzy komparatyści odnoszą się do zagadnienia pośrednio, a mianowicie rozważając znaczenie cytatu muzycznego w tekście literackim. Zob. m.in.: I. Piette, *Utilisation des références et des citations musicales dans la littérature*, s. 51-55; A. Locatelli *Références et citations musicales*, w: *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le „Bildungsroman”*, Tübingen 1998, s. 154-160.

wyeliminowania wszelkich metaforycznych uogólnień, wtórnie modyfikujących pojęcie „partytury”.

**D z i a ł a n i a a r t y s t y c z n e.** Problem z „partyturami” w badaniach literackich rozpoczyna się właściwie już na poziomie artystycznej eksploracji języka, zmetaforyzowanego słownictwa. Aby ujawnić reguły rozszerzania (i niejednokrotnie zarzucania) słownikowej definicji, przywołać by można bez większego trudu wiele korespondujących cytatów – w *Cinq variations sur Francis Ponge* Jacques Réda ukuwa sformułowanie w rodzaju: „fenomenalna partytura świata”<sup>12</sup>. I o ile w tym wypadku konsekwencje użycia terminu są jeszcze znikome, o tyle kwestia dalece się komplikuje w sytuacji na przykład przedmowy Stéphane’a Mallarmégo do *Rzutu kości* (*Un coup de dés*), gdzie objaśniana jest koncepcja zapisu poetyckiego jako „partytury”<sup>13</sup>; innymi słowy, koncepcja partytury tekstu literackiego. Podstawowe niebezpieczeństwo takiej strategii argumentacyjnej polega głównie na tym, że stąd tylko krok do podobnych działań (przypadkowych, zamierzonych lub zgoła nieświadomych), ale w obrębie zupełnie innego dyskursu, na poziomie analityczno-interpretacyjnym.

**D z i a ł a n i a a n a l i t y c z n o - i n t e r p r e t a c y j n e.** Właśnie na etapie interpretacji bądź konkretnego tekstu literackiego, bądź wręcz oceny całej twórczości literackiej danego twórcy pojawia się, co skądinąd zrozumiale, największa pokusa posługiwania się terminem „partytura” w sensie metaforycznym. Thierry Marin, forsując pomysł narracji muzycznej w literaturze, akcentuje istnienie „własnej partytury”<sup>14</sup> w jednym z utworów Samuela Becketta; Albert Schweitzer podsumowuje z kolei twórczość Goethego w następującym wywodzie:

Dzieła jego są symfoniami. Muzyk nie czyta ich, lecz słyszy je, tak jakby przeglądał partyturę orkiestry. Widzi nie słowa, nie litery, lecz rozwijające się i splatające motywy.<sup>15</sup>

W związku ze scenicznymi wreszcie możliwościami języka, warto by przywołać jeszcze przy tej okazji opinię Marii Czernerle o języku dramatycznym Karola Huberta Rostworowskiego („komponował dialogi jak orkiestralną partyturę – i na tym chyba głównie polegał indywidualny charakter jego ekspresjonistycznej stylistyki [...]”<sup>16</sup>) czy też serię wariantów terminologicznych, takich jak: „teatralna

<sup>12/</sup> J. Réda *Cinq variations sur Francis Ponge*, w: *Francis Ponge*, red. J.-M. Gleize, Paris 1986, s. 574.

<sup>13/</sup> S. Mallarmé *Préface* do *Un coup de dés*, w: *Oeuvres complètes*, red. H. Mondor i G. Jean-Aubry, Paris 1979, s. 455. (Przedmowa, o czym należy wspomnieć, nie została dołączona jako integralny element tekstu do polskiego przekładu Macieja Zurowskiego *Rzut kości*, „Poezja” 1975 nr 7/8, s. 66-75). Zob. C.S. Brown *The Musical Analogies in Mallarmé's „Un Coup de dés”*, „Comparative Literature Studies” 1967 nr 1-2, s. 67-79.

<sup>14/</sup> Th. Marin *Pour une narration musicale. „Bing” de Samuel Beckett*. „Poétique” 2000 nr 122, s. 135. Zob. także Th. Marin *Pour un récit musical*, Paris–Budapest–Torino 2002, s. 19 i n.

<sup>15/</sup> A. Schweitzer *Jan Sebastian Bach*, przeł. M. Kurecka i W. Wirpsza, Krakow 1972, s. 344.

<sup>16/</sup> M. Czernerle *O Karolu Hubercie Rostworowskim*, „Dialog” 1960 nr 10, s. 86. W tym kontekście nie bez znaczenia jest i autokomentarz samego Rostworowskiego: „utwór

## Hejmej Partytura literacka

partytura”, „rodzaj muzycznej partytury”, „quasi-muzyczna partytura”<sup>17</sup>, które służą Jackowi Kopcińskiemu do uchwycenia istoty zapisu tekstów Mirona Białoszewskiego.

**Działania teoretyczne.** Podążając dalej obranym tropem, należałoby umieścić na pograniczu działań analityczno-interpretacyjnych i działań teoretycznych rozstrzygnięcia w rodzaju propozycji Rolanda Barthes'a, dla którego: „Przestrzeń tekstu (czytelnego) jest całkowicie porównywalna z muzyczną partyturą (klasyczną)”<sup>18</sup> (koncepcja to wprawdzie czysto teoretyczna, ale wytoczona w kontekście opowiadania Balzaka pt. *Sarrasine*). Niewątpliwie w kręgu tego typu refleksji – wokół swoistych matryc interpretacyjnych – znaleźć wypada miejsce m.in. i dla konkluzji Czesława Miłosza, dotyczącej indywidualnego rysu poezji Jarosława Iwaszkiewicza:

[...] wiersze Jarosława są słowami do muzyki, której partytura nie została napisana, ale jest w pewien sposób obecna. Jest to różne od „muzykalności wiersza” właściwej wielu poetom, bo u niego słowa nie tworzą muzyki, one do niej jedynie odsyłają, często są pomiedzy jednym odezwaniem się orkiestry i drugim.<sup>19</sup>

Podobnie, w moim przekonaniu, rzecz się ma i z próbą określenia mianem „partytury” – poetyckiego zapisu języka mówionego/śpiewanego pieśni Indian Ameryki Północnej<sup>20</sup> (muzyczne konotacje wynikają tam z potrzeby zaznaczenia w zapisie słownym między innymi niuansów intonacji i ciszy, odróżnienia krzyku od szepu etc.).

Interesująca nas sprawa komplikuje się w końcu niepomierne, bo „partytura” okazuje się także efektem działań czysto teoretycznych (przy tym najdalej posuniętych w kierunku metaforyzowania dyskursu): byłby to przypadek uogólnienia Hansa Roberta Jaussa w związku z recepcją dzieła literackiego, które: „Jest raczej jak partytura nastawione na wciąż odnawiający się rezonans lektury wyzwolającej tekst z materii słów i obdarzającej go aktualnym bytem [...]”<sup>21</sup>; byłby to także

---

sceniczny bez aktora można porównać do partytury symfonicznej bez orkiestry. Czytać może ją każdy, kto wykuł harmonię, kontrapunkt i instrumentację, ale naprawdę zrozumieć i odczuć, czyli naprawdę «usłyszeć» jej całość może wyłącznie specjalista, zwany utalentowanym dyrygentem”. K.H. Rostworowski *O kryzysie teatralnym*, „Gazeta Literacka” 1932 nr 7, s. 108.

17/ J. Kopciński *Gramatyka i mistyka. Wprowadzenie w teatralną osobność Mirona Białoszewskiego*, Warszawa 1997, s. 5, 365, 367.

18/ R. Barthes *La partition*, w: *S/Z*, Paris 1970, s. 35 (zob. *S/Z*, przeł. M.P. Markowski, M. Gołębiowska, wstęp M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 64).

19/ Cz. Miłosz *Rok myśliwego*, Paryż 1990, s. 159.

20/ F. Delay, J. Raubaud *Partition rouge: Poèmes et chants des Indiens d'Amérique du Nord*, [Paris] 1988, s. 9 (zob. *Partition*, s. 8-10).

21/ H.R. Jauss *Historia literatury jako wyzwanie rzucone teorii literatury*, przeł. R. Handke, w: *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. III, red. H. Markiewicz, Kraków 1976, s. 109.

## Szkice

przypadek hermeneutyki Paula Ricoeura, wedle wstępnie poczynionych założeń filozofa, iż: „Tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury”<sup>22</sup>.

W tym złożonym, pobieżnie tylko nakreślonym kontekście problemowym odrębną a ważną kwestią pozostaje zjawisko wtórnie preparowanej notacji muzycznej, które – pomimo iż poniekąd pokrewne charakterem – nie może być objęte nazwą partytury literackiej. Chodzi o różnego typu, niejednokrotnie bardzo wyrafinowane propozycje zapisu muzycznego, by tak rzec, na marginesie tekstu literackiego, o muzyczny zapis partii słownych. Proceder ten, dobrze znany z niemieckiej tradycji tzw. „filologii słuchowej”, *Ohrenphilologie* (następcy E. Sieversa i F. Sarana zajmują się nutowym zapisem wszelkich wypowiedzi językowych), u nas zwłaszcza z koncepcji Kazimierza Wóycickiego<sup>23</sup>, nadal utrzymuje się w badaniach literackich. Wspomnieć wystarczy o zapisie rytmiki fragmentu *Pana Tadeusza* przez Joannę Tokarz<sup>24</sup> czy o próbach muzycznego zilustrowania przez Paula Vernois<sup>25</sup> tekstu scenicznego pod tytułem *Conversation-sinfonietta*, w którym Jean Tardieu nie bez powodu nawarstwia muzyczne konotacje. Jakkolwiek jednak oceniać poszczególne podejścia interpretacyjne – tę olbrzymią, pokomplikowaną, tu i ówdzie odżywającą na nowo tradycję badań literackich wykluczyć należy poza sferę proponowanego zagadnienia.

W przyjętej od początku perspektywie badawczej, nawet zredukowaną postać partytury pomieszczoną w *Judaszu z Kariothu*<sup>26</sup> Karola Huberta Rostworowskiego (z racji muzycznej organizacji sceny w pałacu Annasza) trudno byłoby odnieść bezpośrednio do problematyki partytury literackiej. Zarazem nie inaczej trzeba by i traktować artystyczne wysiłki przemyślenia do tekstu literackiego takich notacji muzycznych, które nie są cytatami podjętymi z realnie istniejących utworów muzycznych. Znakomitym tego przykładem w *Białych braciach* Michała Choromańskiego jest muzyczny zapis melodii wiatru (umieszczony w pozycji nietypowego przypisu), powracający pięciokrotnie, w coraz to uzupełnianych wariantach<sup>27</sup>. Szerzej konkludując, zakres zagadnień związanych z partyturą literacką nie ogranicza się ani tym bardziej nie sprowadza do zapisu muzycznego, dotyczy natomiast zawsze tekstu literackiego oraz konkretnej kompozycji muzycznej w funkcji prymarnego kontekstu interpretacyjnego, a zatem tekstu literackiego i jego muzycznego intertekstu.

---

<sup>22/</sup> P. Ricoeur *Wyjaśnianie i rozumienie*, przeł. K. Rosner, w: *Język, tekst, interpretacja*, wybór i wstęp K. Rosner, przeł. P. Graff i K. Rosner, Warszawa 1989, s. 161.

<sup>23/</sup> Zob. K. Wóycicki *Forma dźwiękowa prozy polskiej i wiersza polskiego* [1912], Warszawa 1960, s. 37 i n., 173 i n.

<sup>24/</sup> J. Tokarz *Związki poezji Adama Mickiewicza z muzyką*, „Ruch Literacki” 1992 z. 6, s. 620.

<sup>25/</sup> P. Vernois *La dramaturgie poétique de Jean Tardieu*, Paris 1981, s. 244. Por. J.-L. Cupers *Aldous Huxley et la musique: A la manière de Jean-Sébastien*, Bruxelles 1985, s. 110.

<sup>26/</sup> Zob. K.H. Rostworowski *Judasz z Kariothu*, w: *Pisma*, Kraków 1936, s. 177-178.

<sup>27/</sup> M. Choromański *Biali bracia* [1931], Poznań 1990, s. 60, 62, 64, 70, 83.



### III. Partytura literacka (muzyczny intertekst)

Partytura literacka to nic innego jak partytura na użytek literatury, partytura jako macierzysty kontekst interpretacyjny tekstu literackiego, bądź jeszcze inaczej: partytura o nieco (dalece?) zmodyfikowanej funkcji muzycznego intertekstu w literaturze. Można by stwierdzić zupełnie prosto, że to partytura czyhająca na odbiorcę literackiego, partytura w rękach badacza literatury. Istnieją najogólniej dwie podstawowe, w pewnym sensie biegunowe formuły jej ujawnienia albo też sygnalizowania w tekście literackim: *explicite*, poprzez cytat muzyczny (przykłady takie znajduje się u S. Barańczaka, J. Iwaszkiewicza, M. Kuncewiczowej, R. Rollanda, M. Kundery, G. Compère'a) lub *implicite*, poprzez czy to opis kompozycji muzycznej, czy to inne zabiegi tematyzowania muzyki. Cytat muzyczny w literaturze jest zawsze – z natury rzeczy – ewidentny, toteż nie sprawia kłopotów na wstępnym etapie badania jako emblemat partytury literackiej. O wiele większe trudności powoduje niewątpliwie p a r t y t u r a i m p l i k o w a n a (ustalana w momencie lektury), ponieważ wszystko zależy nie tylko od finezji interpretacji artystycznej, ale od jej dostrzeżenia i właściwego odczytania. Dlatego w tym miejscu od razu warto sformułować ogólniejszą uwagę: jakkolwiek niuanse związane z partyturą literacką określa i poniekąd w takiej lub innej formie odślania propozycja (interpretacja) artystyczna, to jednak ciężar weryfikacji spoczywa ostatecznie na analizie i interpretacji badawczej.

Najpierw dobrze byłoby zebrać kilka elementarnych spostrzeżeń na temat interpretacji artystycznej, ograniczając się wyłącznie do najbardziej klarownych, instryktorywnych przykładów. Otóż pośród działań artystycznych narzuca się przede wszystkim (nietypową konwencją) zagadnienie, jak trzeba by je nazwać, d w u t e k s t u l i t e r a c k i e g o. Mam tu na myśli bezpośrednie współlistnienie tekstu literackiego z tekstem muzycznym jako efekt współpracy poety i kompozytora (np. Karola Huberta Rostworowskiego jako poety i Franciszka-Xawerego Pusłowskiego jako kompozytora, czego rezultatem „produkt zbiorowy” – *Carmen Saeculare. Dożynki. Poezja i muzyka*<sup>28</sup>). Jest to jednak przypadek w literaturze XX w. zupełnie marginalny – o wiele częściej problematykę partytury literackiej sygnalizuje się w najmocniejszym z możliwych wariantów, przez wtrącenie cytatu muzycznego do tekstu literackiego. Idzie na przykład, praktycznie rzecz biorąc, o czterotaktowy cytat z *Koncertu skrzypcowego D-dur op. 77* Brahmsa powracający jak bumerang w *Cudzoziemce* Marii Kuncewiczowej (pierwsze takty *Allegro giocoso, ma non troppo vivace*)<sup>29</sup>; o przywołanie Liszta w opowiadaniu *Mefisto-Walc*<sup>30</sup> i Schumannna w wierszu *Vöglein als Prophet*<sup>31</sup> przez Jarosława Iwaszkiewicza; o muzyczne

<sup>28/</sup> F.-X. Pusłowski i H.-K. Rostworowski *Carmen Saeculare. Dożynki. Poezja i muzyka*, Kraków 1910.

<sup>29/</sup> M. Kuncewiczowa *Cudzoziemka* [1936], Warszawa 1980, s. 106, 177, 179.

<sup>30/</sup> J. Iwaszkiewicz *Opowiadania muzyczne*, Warszawa 1971, s. 147.

<sup>31/</sup> J. Iwaszkiewicz *Vöglein als Prophet*, w: *Śpiewnik włoski. Wiersze*, Warszawa 1974, s. 31.

fragmenty kolejnych pieśni Schubertowskiego cyklu *Winterreise* w *Podróży zimowej* Stanisława Barańczaka (w funkcji motta)<sup>32</sup>; o cytatach muzycznych zaczerpniętych z ostatniego *Kwartetu F-dur* op. 135 Beethovena w powieści Milana Kundery – *Niezdolność bytu*<sup>33</sup>; o fragmentach Bacha w *Janie Krzysztofie* Romain Rollanda (m.in. cytaty z *Fugi e-moll*<sup>34</sup>) etc.

Tego rodzaju cytaty muzyczne poza muzyką, przechodząc już tym samym do kwestii interpretacji badawczej, należałoby określić mianem *cytatu intersemiotycznego*, czyli cytatu przejętego z innej dziedziny sztuki, poddane go zabiegowi rekontekstualizacji<sup>35</sup>. Ów cytat intersemiotyczny, chociaż za każdym razem podobny ze względu na kształt graficzny w planie zagadnień wizualności tekstu, funkcjonuje zasadniczo w tekście literackim na dwa sposoby – bądź antycypacyjnie w stosunku do tekstu (np. w opowiadaniu *Mefisto-Walc* Iwaszkiewicza), bądź konkluzywnie (np. w *Cudzoziemce* Kuncewiczowej). Umieszczony przez Iwaszkiewicza w pozycji motta fragment *Mefisto-Walca* implikuje temat i określony typ schematu fabularnego, staje się lapidarną zapowiedzią demonicznej historii Michała, ujawnia zatem prymarny kontekst interpretacyjny. Nieco inną zaś rolę spełnia parokrotnie przywoływany przez Kuncewiczową czterotakt Brahmsa: paradoksalnie nie ma on już wiele wspólnego z ponawianiem prób wirtuozowskiego przebrnięcia przez dwudźwięki, sygnuje natomiast – jako klucz do sfery emocji – obsesyjny stan Róży, poczucie bezsilności, artystycznego niespełnienia, klęski (to rodzaj toposu literackiego pozostającego w zgodzie z jedną z romantycznych definicji muzyki: dźwięki pojawiają się tam, gdzie kończą się słowa).

Znaczenie cytatu intersemiotycznego w literaturze byłoby z jednej strony „antycypacyjne”, stanowiące sygnał daleko idących uwarunkowań kompozycyjno-genologicznych (użycie w funkcji informacyjnej; można by powiedzieć: jak cytatu w spisie treści w edycjach kompozycji muzycznych), z drugiej – „konkluzywne” (najczęściej w funkcji ekspresywnej), w momencie gdy dany cytat zastępuje częściowo lub w ogóle eliminuje opis literacki. W rezultacie wprowadzonego rozróżnienia łatwo zauważyć, że tylko w wypadku konkluzywnego nacechowania cytatu zachodzi tutaj ścisła i nieprzypadkowa współzależność z opisem dzieła muzycznego, to znaczy zjawisko swoistej zamienności takiego opisu i cytatu muzycznego. Potencjalną „zamiennosc” trzeba jednak interpretować bardzo ostrożnie i obwarować fundamentalnym zastrzeżeniem. Wybór bowiem między dwiema możliwościami nie może być nigdy neutralny, skoro żaden opis (w tym i opis literacki) nie

<sup>32/</sup> S. Barańczak *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*, Poznań 1994.

<sup>33/</sup> M. Kundera *Niezdolność bytu*, przeł. z czeskiego A. Holland, Londyn 1984, s. 23.

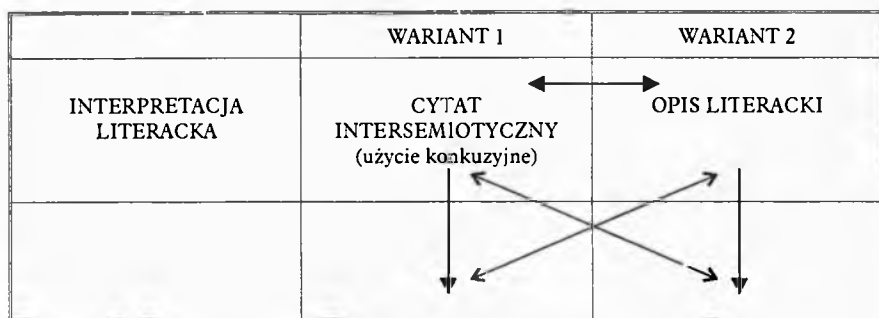
<sup>34/</sup> R. Rolland *Jean-Christophe*, Paris 1966, s. 1122.

<sup>35/</sup> Cytat intersemiotyczny, posiadający w wymiarze wizualnym znamiona cytatu jako takiego, poddaje się pewnym regułom, które obowiązują cytaty słowne. Zachowują tutaj wobec tego ważność ogólne ustalenia na temat cytatu, między innymi i te, które proponuje Antoine Compagnon w błyskotliwym opracowaniu *La seconde main ou le travail de la citation*, [Paris] 1979.

## Hejmej Partytura literacka

jest adekwatny względem kompozycji muzycznej ani w wymiarze partyturowym, ani w wymiarze interpretacji *in actio*. (Skądinąd zwracał niegdyś uwagę na ten fakt w związku z literackim opisem muzyki Konrad Górski, pisząc lakonicznie, iż najlepiej i najprościej byłoby „dawać wstawki nutowe do tekstu literackiego”<sup>36</sup>, czyli na wzór opracowań muzykologicznych.)

Teoretycznie ujmując nader skomplikowaną zależność – albo cytaty intersemiotyczne w funkcji konkluzywnej zastępuje opis kompozycji (w przeciwnym bowiem razie w jego miejsce musiałby wejść opis<sup>37</sup>, pewna tekstowa partia deskryptywna); albo opis dzieła muzycznego eliminuje czy też przysłania cytaty muzyczne<sup>38</sup>. Ilustruje to następujący schemat:



W pierwszym przypadku, a mianowicie istnienia cytatu muzycznego np. u Kuncewiczowej, mamy do czynienia z czymś, co można by nazwać – w sensie rozwiązania semantycznego – opisem bez opisu (wiąże się to jednocześnie i z toposem nieopisywalności muzyki, i chyba przede wszystkim z nieadekwatnością środków językowych w chwili kreślenia emocji). W drugim natomiast przypadku, np. opisu *Kwintetu klarinetowego A-dur* Mozarta (K.V. 581) u Philippe’a Sollersa – spotykamy się z artystycznym świadectwem eliminowania fragmentów partytury (końcowym tego efektem okazuje się partytura implikowana)<sup>39</sup>. Bez najmniejszych obaw wypadałoby stwierdzić, iż takie propozycje artystyczne Michela Butora, jak *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*<sup>40</sup> czy *Les Bagatel-*

<sup>36/</sup> K. Górski *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl” 1952 nr 1-6, s. 91.

<sup>37/</sup> Zob. J.-L. Cupers *Analyses musicales chez Aldous Huxley et l'idéal de la critique d'art*, w: *Mélanges de musicologie*, 1, red. Ph. Mercier, M. de Smet, Louvain 1974, s. 14 i n.

<sup>38/</sup> Zabiegi interpretacyjne tego pokroju – z punktu widzenia interpretatora – podejmuje Jean-Jacques Nattiez w kontekście Prousta. Zob. J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris 1984.

<sup>39/</sup> Ph. Sollers *Le Coeur absolu*, Paris 1987, s. 194-197. Na temat konstrukcji przywołanego opisu Sollersa pisze szerzej w książce *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001, s. 78 i n.

<sup>40/</sup> M. Butor *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, [Paris] 1971. Por. wydanie tekstu Butora w formule literatury intermedialnej,

## Szkice

*les de Thélème*<sup>41</sup> (zdefiniowane w komentarzu odautorskim jako „mały dialog z *Bagatelami* opus 126 Ludwiga van Beethovena”), powstały w rezultacie specyficznego słuchania kompozycji Beethovena i, by tak rzec, palimpsestowego nadpisywania tekstu literackiego nad partyturami. Pozostają z nich ostatecznie w obu tekstach, dla odbiorcy literackiego, zaledwie tylko słowne określenia muzyczne w rodzaju: *presto, andante con moto, allegro* (poniekąd cytaty intersemiotyczne drugiego stopnia), ale są to wystarczająco wyraźne ślady, które naprowadzają na zagadnienie partytury implikowanej.

Zadanie interpretacyjne, w świetle zebranych spostrzeżeń, daje się określić teoretycznie w bardzo prosty sposób: jeżeli pojawia się w tekście literackim cytat intersemiotyczny, wówczas należy spreparować na etapie analizy jego opis (dotrzeć zatem do partytury i – komplementarnie – do wykonania danej kompozycji); jeżeli natomiast pojawia się opis dzieła muzycznego (nawet równie dowolny i karykaturalny, jak w wersji Ujejskiego) – należy podjąć próbę dotarcia do partytury i ewentualnie odnalezienia w niej niuansów istotnych dla tegoż opisu. Rzecz to niezmiernie ciekawa, zazwyczaj o sporych konsekwencjach analityczno-interpretacyjnych, iż opis literacki utworu muzycznego (ujawnionego lub utajnionego, w zależności od koncepcji artystycznej) pozwala niejednokrotnie wskazać interpretatorowi korespondujące z tekstem literackim miejsca w partyturze i – co najważniejsze – obrać odpowiedni trop intertekstualny. Krótko mówiąc, w sytuacji „partytury literackiej” zawsze dociera się od tekstu literackiego do właściwej partytury – czasami poprzez cytat intersemiotyczny, czasami poprzez opis bądź inne formy tematyzowania muzyki.

### IV. Perspektywy badań

Na temat tego niezwykle skomplikowanego fenomenu (zwłaszcza w literaturze XX wieku), umownie – podkreślmy – objętego nazwą „partytura literacka”, należałoby formułować wszelkie uwagi w optyce badań pogranicza sztuk. Nie trzeba wyjaśniać w tych okolicznościach, na ile rozmaitych sposobów oraz z jak różnych perspektyw rozprawia się chociażby tylko dzisiaj i o samej literaturze, i o samej muzyce. Gdy mowa zatem o jakimkolwiek ich jednoczesnym, nawet przygodnym badaniu, jak w sytuacji partytur literackich, nasuwają się zrazu dwie, wzajemnie powiązane kwestie. Pierwsza z nich dotyczy pozycji badacza, druga – jego dyskursu, przejmowanego przezeń, modyfikowanego bądź wręcz tworzonego na własny rachunek. Wpływ intertekstualnej strategii działania na typ ujęcia okazuje się chyba szczególnie ważny w obrębie studiów muzyczno-literackich, gdzie pewne zagadnienia spotkać się mogą nie tyle z wieloma próbami interpretacyjnymi (co

---

z załączonym nagraniem *Wariacji C-dur na temat Diabelliego* op. 120 (Jean-François Heisser). M. Butor *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*, Arles 2001.

<sup>41</sup>/ M. Butor *Les Bagatelles de Thélème*, „Revue des Sciences Humaines” 1987 nr 205, s. 227-231.

## Hejmej Partytura literacka

zupełnie oczywiste), ile z wyjaśnieniami przy użyciu nieco inaczej pojmowanej, a nawet rozbieżnie definiowanej terminologii.

Proponowany ogłód zasygnalizowanych zjawisk literackich określa tutaj prymarnie perspektywa teorii literatury, skądinąd perspektywa, którą równie dobrze daje się zarazem definiować współcześnie jako perspektywę komparatystyki. Ale dodać przy tym trzeba, iż idzie o jedną z gałęzi badań porównawczych, komplementarną w stosunku do komparatystyki „tradycyjnej”, tzw. komparatystykę interdyscyplinarną<sup>42</sup>. Przed tą dziedziną badań, która cieszy się w amerykańskich oraz zachodnioeuropejskich studiach komparatystycznych sporym i wciąż rosnącym zainteresowaniem od co najmniej początku lat 80., a mianowicie od IX Kongresu AILC (Association Internationale de Littérature Comparée), toczącego się w roku 1979 w Innsbrucku wokół tematu: *Literatura i inne sztuki*<sup>43</sup>, stoi w najbliższej przyszłości wiele rozmaitych zadań. Przede wszystkim jednak komparatystyka interdyscyplinarna (tzn. jej część wchodząca w szerszy zakres studiów muzyczno-literackich) powinna dać szereg odpowiedzi na trzy ogólne pytania: 1) jakiego typu filiacje muzyczne charakteryzują konkretne teksty literackie, 2) jak można analizować te bardzo różnorodne przypadki relacji intersemiotycznych w świetle np. kategorii intertekstualności, wreszcie 3) w jaki sposób poszukiwać efektywnie punktów wspólnych między badaniami literackimi a badaniami muzykologicznymi i tworzyć stosowny dyskurs naukowy studiów interdyscyplinarnych (czy – w skrajnych postulatach komparatystycznych, jak Charlesa Bernheimera – studiów znoszących kanon interdyscyplinarności<sup>44</sup>). Te pytania o potencjał artystyczny, analityczno-interpretacyjny oraz metateoretyczny są ostrożne, nie dotyczą możliwości literatury w ogóle, lecz jednostkowych rozstrzygnięć artystycznych, które pozwalają w rzeczywistości formułować tylko komplementarne teorie związków tekstu literackiego z muzyką.

Metodologia komparatystyczna, podsumowując dotychczasowe wnioski, umożliwia podjęcie studiów nad sporną i niezmiernie trudną w całokształcie do przejścia kwestią partytury literackiej. Wstępne warunki badania przedstawiają się klarownie. Dobrze wiadomo, iż nie ma w sensie czysto muzycznym ani „partytura teatralnej” (o czym przekonywał niegdyś logicznym wywodem Zbigniew Raszew-

---

<sup>42/</sup> Zob. m.in. komentarz, którym Francis Claudon otwiera specjalny numer „Revue de Littérature Comparée”, poświęcony wzajemnym relacjom literatury i muzyki. F. Claudon *Littérature et musique*, „Revue de Littérature Comparée” 1987 nr 3, s. 265.

<sup>43/</sup> Należy wyeksponować znaczenie IX Kongresu Komparatystów, ponieważ kwestia literatury i muzyki zajęła w Innsbrucku oddzielne, prawie że równorzędne miejsce z zagadnieniem literatury i sztuk wizualnych (nieco mniej uwagi poświęcono tam także problematyce literatury i filmu oraz metodologii badań komparatystycznych). Zob. *La littérature et les autres arts: Actes du IX<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* [Innsbruck, 20-25 sierpnia 1979], red. Z. Konstantinovic, S.P. Scher, U. Weisstein, Innsbruck 1981 (część II: *Literature and Music*, s. 215-296).

<sup>44/</sup> Zob. *The Bernheimer Report, 1993*, w: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, red. Ch. Bernheimer, Baltimore/London 1995, s. 43 i n.

## Szkice

ski<sup>45</sup> i o czym nie zapomina Rafał Węgrzyniak, pisząc o *Partyturze „Dziadów” Swinarskiego*<sup>46</sup>), ani też „partytury literackiej” przy użyciu materiału językowego (choć sprzeciwiłby się temu zapewne Roland Barthes). Ale istnieje sygnalizowany w paru zbliżeniach fenomen dotyczący m.in. fragmentów notacji muzycznej w utworach literackich, fragmentów w zamierzeniu autorskim ujawnionych bądź utajnionych. Jeżeli posłużyć się przy tej okazji zupełnie innym językiem, greckiej filozofii, i potraktować dzieło muzyczne w kategoriach idei (*eidos*), a zapis konkretnej kompozycji w formie partytury uznać za kopię (*eidolon*), to reminiscencje partytury w tekście literackim rozumieć należałoby jako – kopię kopii (*phantasma*). Rozproszone w literaturze partytury zostają w istocie specyficznie zdekonstruowane, w pewnej mierze zatracają pierwotną postać oraz pierwotny charakter muzycznego funkcjonowania, a wobec tego okazują się partyturami literackimi. W konsekwencji, nie interesują już ani muzyka, ani muzykologa, natomiast jako swoiste interteksty stają się przedmiotem badań muzyczno-literackich, ściślej: badań z zakresu komparatystyki interdyscyplinarnej.

---

<sup>45/</sup> Z. Raszewski *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958 z. 3-4, s. 380-412.

Por. J.L. Styan *Partytura dramatu*, przeł. K. Karkowski, „Pamiętnik Literacki” 1976 z. 3, s. 209-249.

<sup>46/</sup> R. Węgrzyniak *Partytura „Dziadów” Swinarskiego*, „Dialog” 1999 nr 8, s. 159-166.