

Andrzej Hejmej, MUZYCZNOŚĆ DZIEŁA LITERACKIEGO. (Wyd. 2, poprawione). Wrocław 2002. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, ss. 250, 10 nlb. „Monografie Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej”. Rada Wydawnicza: Henryk Samsonowicz, Janusz Sławiński, Lech Szczucki, Marek Ziółkowski.

Książka Andrzeja Hejmeja jest najpoważniejszą i najobszerniejszą w polskiej literaturze przedmiotu próbą całościowego objęcia refleksją badawczą zagadnień określanych niezbyt precyzyjnym mianem muzycznych uwikłań i odniesień dzieła literackiego¹. Praca ma charakter przede wszystkim teoretyczno-metodologiczny; zamieszczone w niej przykłady, interesujące i zgoła niebanalne w doborze, analizowane na wielu stronicach dogłębnie i wszechstronnie, mają ukazać różne modele i warianty zjawiska nazwanego przez autora „muzycznością dzieła literackiego” i zawsze zmierzają do konkluzji uogólniających. Dojrzałość propozycji Hejmeja wyraża się jednak w wielkiej ostrożności i powściągliwości w zakresie ujęć syntetycznych i generalizujących – badacz programowo unika rozwiązań brawurowych, wieńczonych sędami kategorycznymi i rozstrzygającymi. Oddala też pokusę wywodu lekko choćby zmetaforyzowanego: jego narracja jest maksymalnie zdyscyplinowana, gęsta intelektualnie, poddana ascetycznemu rygorowi ścisłości naukowej, może niekiedy nadto już (by nie powiedzieć – manierycznie) hermetyczna, jakby nieczuła na urodę słowa, zmuszająca przeto czytelnika do żmudnego dekodowania wpisanych w nią sensów. Można by w tym – zapewne nie bez racji – dopatrywać się niedostatku umiejętności pisarskich autora. Jednak za takim ukształtowaniem języka wypowiedzi kryje się – wolno podejrzewać – chęć radykalnego odcięcia się od niedobrej tradycji impresyjnego, nieświadomego siebie mówienia o filiacjach literacko-muzycznych, znamiennej dla polskiej nauki o literaturze zwłaszcza (choć nie tylko) w dobie Dwudziestolecia międzywojennego.

Relacje między dwiema posługującymi się z gruntu odrębnym tworzywem dziedzinami sztuki: literaturą i muzyką, autor sytuuje w domenie nowocześnie pojętej komparatyki interdyscyplinarnej (intersemiotycznej). Hejmej ma wyjątkowe dane umożliwiające mu podjęcie poważnej refleksji naukowej w tej materii. Doskonale odczytany w dawniejszych i nowszych pracach badaczy amerykańskich i zachodnioeuropejskich, szczególnie francuskich (pomieszczona na końcu książki sążnista bibliografia posłuży zapewne nie-

¹ Najwartościowsze prace z tego zakresu, powstałe w ostatnim 50-leciu, przedrukowuje antologia *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych* (Red. A. Hejmej. Kraków 2002).

jednemu czytelnikowi jako cenne źródło informacji), łączy kompetencje muzykologiczne z perfekcyjnym warsztatem analityczno-interpretacyjnym z zakresu poetyki.

Istotnym punktem krytycznego odniesienia dla sformułowanej przez autora koncepcji badawczej jest książka Tadeusza Szulca *Muzyka w dziele literackim* (Warszawa 1937). Ta ważna i jak na swój czas nowatorska propozycja wyrosła z tradycji metodologicznej neopozytywizmu (K. Twardowski, T. Kotarbiński, K. Ajdukiewicz, A. Tarski) i formowała się w polu inspiracji teoretycznych tzw. polonistycznej grupy warszawskiej (K. Siedlecki, D. Hopensztand, K. Budzyk, S. Żółkiewski), skupiającej uwagę na systemowych właściwościach dzieła literackiego. Zadanie swoje pojmował Szulc jako konieczne oczyszczenie terenu, zachwaszczonego sądami mglistymi, skrajnie subiektywnymi, przeto nieweryfikowalnymi naukowo – wyrażającymi przypadkowe skojarzenia oraz wytwory fantazji badaczy i nie mówiącymi zgoła nic o samym przedmiocie artystycznym. Utrzymywał, że logicznie fałszywe przeświadczenie o analogiach strukturalnych i możliwościach syntezy obu rzekomo bliźniaczych sztuk jest jedynie sugestywnym złudzeniem poznawczym. Wyrosło ono z ducha filozofii i estetyki romantycznej, głównie niemieckiej, poszukującej w muzyce odbicia idei nieskończoności i odblasków absolutu. Muzyka – wedle romantyków – sugerując to, co z istoty swej niewyraźne, stanowiła najdoskonalszy wzorzec dla poezji. Te niebezpieczne urojenia – utrzymuje Szulc – oparte na nierozpoznanym odrębności i nieprzewidywalnych ograniczeniach tworzywa różnych rodzajów sztuki, zaważyły ujemnie na późniejszej refleksji krytycznej aspirującej do naukowości (rytm i tzw. melodię wiersza czy prozy uznaje autor za elementy *stricte* literackie; za nieuprawnione uważa twierdzenia o mniemanej „muzycznej budowie” dzieła literackiego). Konkluzja pozytywna, wyłaniająca się z dokonanego przez Szulca przewartościowania całej dotychczasowej tradycji badawczej, jest skromna w swoim zakresie i zarazem bardzo konkretna: „Może być ona – muzyka – jedynie tylko p r z e d m i o t e m wchodzącym w zakres rzeczywistości dzieła literackiego, którą to dzieło tworzy właściwym sobie literackim materiałem i dyrektywami”². Zatem: jedynym niekwestionowanym przejawem „muzyczności” literatury jest tematyzacja muzyki w utworze literackim. Na marginesie warto zaznaczyć, że podobne rozstrzygnięcie sformułują autorzy nieco późniejszej, słynnej *ongiś* w kręgu amerykańskim i anglosaskim *Teorii literatury* – René Wellek i Austin Warren³.

Skrajność redukcjonistycznego ujęcia Szulca wywołała dość ożywione polemiki zaraz po ogłoszeniu książki, wszakże jej znaczenie okazało się z perspektywy czasu doniosłe. Uświadomiła ona potencjalnym badaczom, że poruszają się po polu zaminowanym, że jego granice są nieostre i że ich dyskurs musi być poddany surowemu rygorowi precyzji oraz odpowiedzialności terminologicznej – że swobodne przenoszenie pojęć z dziedziny wiedzy o muzyce do nauki o literaturze jest metodologicznie niedopuszczalne. Z nurtu dyskusji z Szulcem zrodziła się oryginalna propozycja Tadeusza Makowieckiego, ostrożnie broniącego istnienia związków między obiema sztukami i możliwości ich zobiektywizowanego poznania⁴. Także Hejmejowi negatywistycznie zorientowana rozprawa bodaj najpoważniejszego poprzednika (poświęcił jej jeden z rozdziałów swojej książki) dostarczyła impulsu do podjęcia próby interdyscyplinarnej eksploracji pogranicza muzyczno-literackiego.

Może zrazu wydać się zaskakujące i wręcz paradoksalne, że Hejmej podtrzymuje w swej książce – wyeksponowane mocno już w tytule – pojęcie „muzyczności” dzieła literackiego. Jest bowiem w pełni świadom, jak nieostra to kategoria, jak wiele różnorodnych i rozbieżnych konotacji uruchamia, jak względna jest więc jej przydatność operacyj-

² T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim*. Warszawa 1937, s. 87.

³ R. Wellek, A. Warren, *Teoria literatury*. Przekład pod red. i z postłowiem M. Żurawskiego. Warszawa [1970], s. 164–166 (oryginał ukazał się w r. 1948).

⁴ T. Makowiecki, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*. Toruń 1955. Rozdział wstępny, pt. *Poezja a muzyka*, został przedrukowany w antologii *Muzyka w literaturze*.

na. A jednak nad wymienionymi mankamentami i niebezpieczeństwami góruje – zdaniem autora – „potencjalna wartość teoretyczna” terminu (s. 14). W punkcie wyjścia dyskursu badawczego Hejmeja leży nader istotne założenie, że nie ma jednej muzyczności, nie ma też muzyczności w ogóle (czyli muzyczności jako takiej). Zaproponowane w pracy ujęcie teoretyczne, nie aspirujące bynajmniej do miana pełnej, zamkniętej i wyczerpującej całości, jest zmodyfikowaną adaptacją schematu stworzonego przed ćwierćwieczem przez Stevena Paula Schera (ściślej: jego części, nazwanej przez amerykańskiego komparatystę „muzyką w literaturze”). Hejmej rozróżnia trzy poziomy tekstowe, na których konstytuować się może owa muzyczność, i definiuje zarazem trzy rodzaje muzyczności: I – to ukształtowana celowo i sfunkcjonalizowana artystycznie warstwa brzmieniowa utworu, ogarniająca sferę instrumentacji dźwiękowej i prozodię; II – to poziom tematyzowania muzyki, realizowany zwłaszcza (acz nie tylko) poprzez deskrypcję; III – to próba wprowadzenia do tkanki utworu literackiego zasad konstrukcji i technik przejętych z dzieła muzycznego. Badacz zaznacza, że wymienione trzy typy muzyczności niejednokrotnie współwystępują w konkretnym utworze literackim i – bywa – są ze sobą najściślej sprzężone, jednak w polu jego uwagi plasuje się głównie muzyczność III (nazwana „muzycznym tekstem literackim”) oraz, po części, związana z nią muzyczność II. Muzyczność I pojawia się w rozważaniach autora zaledwie incydentalnie, jako współelement poddawanych analizie utworów, Hejmeja interesują bowiem nade wszystko skomplikowane strategie retoryczne, pozwalające na literacką adaptację elementów dzieła muzycznego. Dodajmy – strategie retoryczne jednostkowe i niepowtarzalne, gdyż badacz jest doskonale świadom, że zarówno całościowe przeszczepianie reguł konstrukcyjnych z muzyki do literatury, jak też formalna, ścisła transpozycja muzycznej struktury w ramach konkretnego utworu literackiego to zadania z gruntu niemożliwe do realizacji – ze względu na odrębne uwarunkowania ontologiczne obu sztuk. Zatem „rozwiązaniem staje się pojedyncza, indywidualna interpretacja literacka muzycznego schematu” (s. 66), czasem z woli pisarza uwyraźnionego poprzez sygnały tekstowe i metatekstowe, czasem zaś ledwie potencjalnie utajonego w utworze (wówczas interpretacja nosi charakter nieuchronnie hipotetyczny).

Toteż analityczne egzegezy różnych wariantów realizacji „muzycznego tekstu literackiego” skupiają uwagę autora i wypełniają przeważającą część prezentowanej książki. Sygnalizowaliśmy już na wstępie, iż omawiane przez Hejmeja przykłady, nader finezyjnie dobrane z literatur: francuskiej, włoskiej, niemieckiej i polskiej, interpretowane pomysłowo, dociekliwie i wielostronnie, dostarczają materiału umożliwiającego sformułowanie uogólniających konkluzji teoretycznych. Jednakże zaznaczymy od razu, że autor bierze pod lupę właśnie przypadki bardzo szczególne, artystycznie niepowtarzalne, sytuujące się w sferze – niekiedy nawet ekstremalnego – eksperymentu literackiego czy muzyczno-literackiego. Fakt ten w istotny sposób zawęzić musi potencjalne pole odniesienia owych generalizacji.

Najprostszy rodzaj tematyzowania muzyki, czyli możliwość jej deskrypcji w prozie narracyjnej, analizuje badacz – opierając się w tej partii rozważań na dawniejszych ustaleniach ogólnych Konrada Górskiego i, przede wszystkim, Michała Głowińskiego⁵ – na podstawie fragmentu powieści *Le Coeur absolu* Philippe’a Sollersa (głośnego ongiś pisarza związanego z grupą Tel Quel). Ten interesujący przykład łączy w sobie dwie biegunowo różne możliwości werbalizacji utworu muzycznego, określone przez Hejmeja jako model interdyscyplinarny i model poetycki. Pierwszy – bardzo rzadki w literaturze – to zobiektywizowany, nastawiony na informację opis muzykologiczny, operujący specjalistyczną terminologią, odsłaniający immanentną morfologię dzieła ściśle zapisaną w partyturze. W powieści Sollersa ten paraliteracki, *quasi*-akademicki wykład, poprzedzający koncertowe

⁵ K. G ó r s k i, *Muzyka w opisie literackim*. „Życie i Myśl” 1952, nr 1/6. – M. G ł o w i ń s k i, *Muzyka w powieści*. „Teksty” 1980, nr 2. Przedruk obu prac w antologii *Muzyka w literaturze*.

wykonanie *Kwintetu klarnetowego A-dur* K. V. 581 Mozarta, będący swoistym substytutem słownym notacji muzycznej, wygłasza instrumentalista – główny wykonawca, uzasadniając w ten sposób „efekt realności” (termin Barthes’a) takiej wypowiedzi, której charakter zgoła niechętnie bywa tolerowany przez dzieło literackie. Jak bowiem celnie sformułował to Głowiński: „Mowa powieści jest ze swej natury mową laika”⁶.

Drugi model – poetycki – eksponuje przewagę funkcji ekspresywnej, jest subiektywnym opisem aktu percepcji (słuchania utworu muzycznego). Hejmej subtelnie i precyzyjnie rozwarstwia językowo-stylistyczne wyznaczniki budowanej przez Sollersa sytuacji odbioru, gdy punkt uwagi przesuwana się z opisu przedmiotu na opis perspektywy jego oglądu: intensywne wprowadzanie wielokropka, mającego wyrażać symultaniczność zapisu werbalnego w stosunku do realizacji tekstu muzycznego (zdania zwięźzione kropką pojawiają się dopiero po zakończeniu koncertu); pauzy semantyczne (paralelne do pauz muzycznych); rozchwiane relacje syntagmatycznych na rzecz wyeksponowania związków paradygmatycznych. Środki te sprawiają, że opis, czyniąc wrażenie impulsywnego i poniekąd chaotycznego, kreuje „dynamiczny efekt realności” (s. 90) – *quasi*-muzyczny nastrój momentalności i niejako bezczasowości, w jakimś sensie współbieżny z naturą kompozycji Mozarta. W ten sposób „opis percepcji symuluje opis dzieła muzycznego, usiłuje wtargnąć w przestrzeń jego wielowymiarowego sensu symultaniczną grą »objaśniania« sposobu słuchania” (s. 90). Adekwatny przekład intersmiotyczny jest bowiem niewykonalny w materiale językowym.

To samo istotne zastrzeżenie dotyczy możliwości dokładnego przeszczepienia do utworu literackiego zasad organizujących formę muzyczną. Nie oznacza to jednak, że każde usiłowanie podjęte w tej dziedzinie skazane jest tym samym na porażkę artystyczną. Hejmej analizuje dwie próby poetyckie stworzenia literackiej fugi, a więc konstrukcji cechującej się w muzyce wyjątkowo skomplikowanym i bezwzględny rygiem intelektualno-formalnym, opartej na kontrapunkcie i polifonii: *Preludium i fugi (Preludio e Fughe, 1928–1929)* Umberta Saby oraz *Fuga śmierci (Todesfuge, 1945)* Paula Celana. Nieprzezwyčajna trudność to kwestia niemożności stworzenia w linearnym materiale językowym satysfakcjonującego ekwiwalentu tego, co należałoby określić jako wertykalny wymiar konstrukcyjności fugi muzycznej, czyli – oddania efektu symultaniczności misternie splecionych ze sobą głosów.

Cykl Saby, swym ukierunkowanym odbiór tytułem nawiązujący do kompozycji Johanna Sebastiana Bacha, zbudowany z inicjalnego preludium i 12 coraz bogatszych strukturalnie fug, proponuje rozwiązanie dość niewymyślne artystycznie. Poeta stosuje segmentację typograficzną w różnicowaniu jakoby samodzielnych i dialogujących ze sobą „głosów” (w przypadku fug dwutematowych jest to współlistnienie antykwy i kursywy, w przypadku trójgłosowych – pojawiają się cyfry arabskie ze znakiem zamknięcia nawiasu), które *de facto* okazują się tylko przeplatającymi się wątkami, jak sam z rezygnacją powiada – „skłóconymi daremnie” (*Preludium*).

Nieporównanie ambitniejszą i bardziej złożoną estetycznie próbą jest *Fuga śmierci* Celana, poddana przez poetę *quasi*-muzycznej segmentacji. Dwa znaczone majuskułą tematy literackie (pierwszy ma niemalże stałą, dość ubogą postać strukturalno-leksykalną – symbolizuje bezsilność skazanych na „czarne mleko” i niebyt; drugi, bogaty w czasowniki, podlega licznym przekształceniom i implikuje nieludzką wszechwładzę), podporządkowując sobie mnogie motywy podrzędne i ich warianty, w sposób rozpoznawalny powracają wielokrotnie w tekście, którego spójność wzmocniona zostaje wyrazistą organizacją metryczną. Wykładnię swą Hejmej wspomaga przytoczeniem oryginału niemieckiego z uwyraźnionym w druku (poprzez wytłuszczenie) pierwszym tematem oraz schematem konstrukcyjnym utworu jako literackiej fugi.

Wszystko to wszakże nie zmienia faktu, że w słynnym wierszu Celana, będącym zaiste niezwykłym eksperymentem poetyckim, mamy do czynienia jedynie z literacką na-

⁶ G ł o w i ń s k i, *op. cit.* Cyt. za: *Muzyka w literaturze*, s. 291.

miastką konstrukcji znamionującej fugę muzyczną. „Ostatecznie przecież mówienie o fudze/fugach w literaturze możliwe staje się pod warunkiem, że obaj [tj. autor i odbiorca] zgadzają się, z krytyczną świadomością stanu rzeczy, na grę wzajemnego uwodzenia przez tekst literacki” (s. 123). Dlatego też komentatora, poruszającego się po tym efemerycznym obszarze i orzekającego w materiałach nader ulotnych, obowiązywać musi klauzula zaostrożonej powściągliwości. Trafna i metodologicznie przydatna wydaje się przeto – użyta ongiś przez Głowińskiego, sceptycznie oceniającego możliwości przeniesienia strukturalnych reguł gatunku muzycznego w obręb literatury – ostrożna formuła: „aluzje konstrukcyjne do form muzycznych”⁷. Często bowiem, czego Hejmej jest doskonale świadom, wskazywane zarówno przez literaturoznawców, jak też muzykologów analogie w tym względzie bywają domniemane lub zgoła fałszywe, poetom i pisarzom zaś zdarza się używać nazw form muzycznych metaforycznie i niefrasobliwie, bez żadnych konsekwencji gatunkowych.

Kolejny analizowany w książce przykład „muzycznego tekstu literackiego” to *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta* (1994) Stanisława Barańczaka. Rozważania o tym cyklu poetyckim chciałoby się określić mianem imponującego popisu sztuki interpretacyjnej Hejmeja. Tomik Barańczaka traktuje badacz jako skrajnie wysublimowany eksperyment muzyczno-literacki i genologiczny: „odniesienie intersemiotyczne funduje w tym wypadku podstawowy mechanizm tekstotwórczy” (s. 124–125), każde bowiem ogniwo całości, poprzedzone incipitem nutowym, jest zarazem tekstem literackim i wirtualnym tekstem wokalnym. Tę złożoną dwoistość prześlepiali wcześniejsi, dość zresztą liczni, komentatorzy tomiku, koncentrujący się niemal wyłącznie na jego semantyce poetyckiej.

Hejmej ukazuje w analitycznym zbliżeniu ostatni człon *Podróży zimowej* (XXIV. *Stojąc przed witryną, w jej lustrzanym tle...*, cyt. na s. 129), uznając go za reprezentatywny dla uwarunkowań konstrukcyjnych całego zbioru. Integralnie związany z finalną pieśnią (*Der Leiermann*) z *Winterreise* Schuberta (cykl 24 pieśni do wierszy Wilhelma Müllera), odrywa się zarazem i semantycznie, i formalnie od tekstu poety niemieckiego, „choć funkcjonuje wobec niego w zamierzonej, wieloaspektowej opozycji” (s. 129). Badacz stara się rozszyfrować ten intersemiotyczny palimpsest, precyzyjnie odsłaniając jego kolejne warstwy. Barańczak buduje swój tekst na fundamencie kompozycji Schuberta – tempo i dynamika jej linii melodycznej narzucają mu wybór metrum poetyckiego (na każdy dźwięk przypada jedna sylaba), porządek delimitacji wersów i konieczność zastosowania rymów męskich w klauzulach (gdyż każda fraza pieśni kończy się nutą akcentowaną; nadto: przemyślna relacja rymów pracuje na efekt lustrzanego odbicia), wprowadza też – w odniesieniu do reprzy – modulację typograficzną (kursywa, której użycie w całym cyklu jest zresztą znacznie bardziej złożone). Niejako więc poszukuje w materii językowej symetrycznego ekwiwalentu tekstu muzycznego. Uruchamia zarazem finezyjną grę aluzji brzmieniowych i semantycznych do wiersza Müllera (tak dzieje się też w innych ogniwach cyklu, np.: „*mein Herz*” – „na śmierć”, „*a śmierć*” <XIII>, „*Krähe*” – „krecha” <XV>, „*Haus*” – „haust” <II>, „*Schnee, du*” – „śniegu” <VI>, „*Grab*” – „mrok” <IX>, cyt. na s. 155–156), dokonując jednocześnie znamienych przesunięć znaczeniowych. Obląkany lirnik Müllera prowadzi zdesperowanego młodzieńca w otchłań śmierci, podmiot liryczny Barańczaka to daleki od nihilistycznej rozpacz współczesny ironista, który z dystansem spogląda na desakralizujący się i jałowięjący duchowo świat. W konsekwencji więc *Podróż zimowa*, będąc podwójną (Barańczak–Schubert, Barańczak–Müller) „stylizacją intersemiotyczną” (s. 165), „poprzez przewyciężanie pierwotnej, muzycznej artykulacji, której specyfikę określają rytm sylabiczny tekstu muzycznego oraz jakość Schubertowskiej linii melodycznej”, staje się wirtualnym tekstem wokalnym (melodie Schuberta można śpiewać do zgodnych z nimi, ale tylko w warstwie brzmieniowej, utworów Barańczaka) i „przeradza się w autonomiczny tekst literacki” (s. 158), którego semantyka jest nader odległa od emocji i sensów ewokowanych przez obydwu romantyków

⁷ *Ibidem*, s. 288.

niemieckich. Cykl Barańczaka „deadaptuje się” zatem ostatecznie i z obszaru kompozycji muzycznej (staje jakby obok niej), i z pola konotacyjnego zakreślonego przez pierwowzór literacki (sytuuje się wobec niego w opozycji; jedynie piąte ogniwo *Podróży zimowej*: wiersz *U wrót, gdzie chłodna studnia...*, jest przekładem *Lipy* (*Der Lindenbaum*) Müllera). „Wirtualny tekst wokalny, mocno paradoksalnie, może być tylko tekstem literackim, chociaż jednocześnie – jako muzyczny tekst literacki – nie ztraca intersemiotycznego zakorzenienia” (s. 162) – pointuje swe wywody autor.

Przy okazji warto zasygnalizować interesujący i niebłahy problem, który zaledwie epizodycznie zaprzęta uwagę Hejmeja, gdyż leży na dalekich obrzeżach jego dociekań. Co dzieje się z tekstem poetyckim, gdy staje się on współelementem pieśni artystycznej? Co decyduje o wyborze właśnie tego, a nie innego utworu? Czy wartości semantyczne poezji mają dla kompozytora istotne znaczenie, czy też liczy się nade wszystko walor brzmieniowy wiersza? W jaki sposób i jak dalece struktura muzyczna, zawłaszczając tekst literacki, może zdekonstruować jego macierzysty kształt? Asumptu do tego rodzaju rozważań dostarczyć mogą dzieje umuzyczniania dwóch niezrównanych arcydzieł poetyckiej sugestywności i zwięzłości: *Über allen Gipfeln ist Ruh* i *Polaty się lzy...* Przesławny wiersz Goethego, który zafascynował wyobraźnię kompozytorską m.in. Schuberta, Schumanna, Loewego, Liszta i Ivesa, traci swą maksymalnie zwartą strukturę słowną za sprawą – wymuszonych przez konstrukcję muzyczną, w każdym przypadku inną – amplifikujących powtórzeń wersów i ich części. Podobnie poczyną sobie Paderewski z lirykiem łożańskim, unicestwiając jego gnomiczną semantykę poetycką; w pieśni pt. *Nad wodą wielką i czystą* wprowadza nawet arbitralną zmianę w tekście Mickiewicza. Można by więc zasadnie domniemywać, że istnieje jakieś niepisane przyzwolenie na to, by utwór poetycki, wprężnięty w relacje intersemiotyczne, tracił swoją immanentną integralność.

Graniczny i odosobniony przypadek współistnienia tekstu dramatycznego z tekstem muzycznym analizuje Hejmej na przykładzie nowatorsko skonstruowanej sceny 2 aktu IV *Judasza z Kariothu* (1913) Karola Huberta Rostworowskiego. Pisarz, mający za sobą profesjonalne studia muzyczne i doświadczenia kompozytorskie, w odbywającej się w pałacu Annasza scenie kłótni Faryzeuszy z Saduceuszami posłużył się oryginalnym chwytym symultanicznego poprowadzenia wielu głosów (ich liczba dochodzi ostatecznie do 11) i uzyskał efekt polifonii. „Kłótnię należy ćwiczyć pod batutą”⁸ – postulował, opatrując tekst dramatu precyzyjnie programującą rytmikę sporu partyturą (wprowadził ją po raz pierwszy do wydania z r. 1936). Pojęcie partytury, używane w pracach teatrologicznych jako metafora i w sumie mało przydatne teoretycznie, ma w tym przypadku konkretną konotację muzyczną, gdyż projekcja teatralna tekstu porównywalna jest z odczytaniem partytury *sensu stricto*. W roli dyrygenta widział Rostworowski nie tyle potencjalnego czytelnika, co – przede wszystkim – reżysera, gdyż interakcja potraktowanych eksperymentalnie elementów językowych i muzycznie zorganizowanego rytmu skonkretyzować się może tylko w realizacji scenicznej *Judasza*.

Podczas spektaklu, inaczej niż w trakcie lektury tekstu, narastająca i zróżnicowana pod względem tempa rytmika sceny osadza poszczególne, symultanicznie zestrojone wypowiedzi (Rostworowski łączy je w druku znakiem akolady) niejako w obszarze pozawerbalnym, gdyż zaciera się i gubi ich sens, tłumiony tokiem metrycznym (innym dla każdej postaci). „Słowa giną”⁹. W efekcie tworzy się percypowane przez widza-słuchacza asemantyczne *parlando*, ograniczone do warstwy brzmień słownych. Hejmej widzi w tym prekursorską zapowiedź późniejszych technik, stosowanych przez teatr absurdu (jako *exemplum* podobnego sposobu muzycznej organizacji materiału językowego przywołuje utwór Jeana Tardieu *Conversation-sinfonietta*).

⁸ K. H. Rostworowski, *Wybór dramatów*. Oprac. J. Popiel. Wrocław 1992, s. 235. BN I 281.

⁹ *Ibidem*.

Muzyczność sceny klótni z *Judasza z Kariothu* obejmuje wyłącznie sferę polirytmizacji, natomiast intersemiotyczny charakter tego fragmentu tekstu zaistnieć może, jak wspominaliśmy, tylko w przestrzeni teatralnej. Dopisując kolejną głosę na marginesie pobudzających i finezyjnych dociekań Hejmeja, warto podnieść zagadnienie kapitałnej wagi, do dzisiaj leżące odłogiem w polskiej nauce o literaturze: chodzi o wpływ libretta operowego na poetykę tekstu dramatycznego. Kwestia ta staje się istotna zwłaszcza w dobie romantyzmu i Młodej Polski, gdy wyobraźnia dramatyczno-teatralna poetów stymulowana była konkretnymi impulsami idącymi m.in. z ówczesnych scen operowych. Nie ulega wątpliwości, że w zakresie organizacji zdarzeń, w sposobie modelowania postaci i – szczególnie – w kształtowaniu wypowiedzi niejedyn dramat romantyczny zdradza filiacje strukturalne z operowym librettem (twórczość bodaj najwybitniejszego dramaturga romantyzmu europejskiego, Juliusza Słowackiego, dostarcza w tym względzie niemało przykładów¹⁰). W epoce Młodej Polski, gdy przemożnym (choć bynajmniej nie wyłącznym) wzorcem konstrukcyjnym staje się oparty na idei *Gesamtkunstwerk* dramat muzyczny Richarda Wagnera, zjawisko to zyskuje jeszcze na intensywności (Wyspiański, Miciński, Żuławski).

Ostatni analizowany w książce przykład sytuuje się w domenie ekstremalnie wyrafinowanego konceptyzmu muzyczno-literackiego: jest nim „*Hérodiade*” de Stéphane Mallarmé (1944) Paula Hindemitha. Ta czysto instrumentalna kompozycja, określona przez twórcę jako „*récitation orchestrale*”, gra (użyjmy – adekwatnego do sytuacji – oksymoronu) nieobecna obecnością tekstu francuskiego symbolisty podczas realizacji muzycznej utworu. Potencjalni instrumentalniści, znając umieszczony przed zapisem nutowym fragment sceny dramatycznej Mallarmégo *Hérodiade* (dialog Mamki i Herodiady – postaci nie mającej tu zresztą nic wspólnego ze swoją biblijno-historyczną imienniczką), otrzymują w partyturze (Hejmej poddaje ją drobiazgowej egzegezie) tylko rozproszone sygnały graficzne (kluczowe segmenty wersów wpisane nad pięcioliniami), które – jakkolwiek nieme podczas wykonania, czyli nieistniejące substancjalnie – mają konotować i ukierunkowywać sposób interpretacji utworu Hindemitha. Jest to więc subtelny, bardzo szczególny *casus* immanentnej programowości muzyki, gdy utajony w partyturze, poddany dekonstrukcji tekst sugeruje pozamuzyczne znaczenia kompozycji, będącej pozasłownym ekwiwalentem poezji (dodajmy – niezwykle wszak hermetycznej). „*Hérodiade*” de Stéphane Mallarmé wchodzi w ambitną grę intersemiotyczną z pre-tekstem literackim i głęboko wnika w jego złożone *universum* semantyczne. Dzieje się tak za sprawą wysublimowanych rozwiązań dźwiękowo-fakturalnych zastosowanych przez kompozytora (np. semantyczne sfunkcjonalizowanie interwału oktawy oraz konsonansów, które budują akustyczny efekt lustrzanego odbicia, symbolizującego kontemplację zarówno piękna, jak i nierozłącznie związanej z nim śmierci). „Gest Hindemitha jest tutaj nadto czytelny i tworzy liczne argumenty do mówienia o możliwościach (wtórnego) usemantycznienia muzyki” (s. 217).

Cenna i bogata poznawczo, dobrze sproblematyzowana, jakkolwiek niełatwa w lekturze książka Andrzeja Hejmeja, której zawartość staraliśmy się możliwie dokładnie zreferować, budzi też pewien niedosyt. Na niektóre nadal niedoinwestowane badawczo obszary wskazywaliśmy już wcześniej. Teraz zasygnalizujemy inne nurty tematyczne, bez wątpienia warte refleksji. Wolno było oczekiwać, że w pracy aspirującej do miana projektu zarysu całościowego problematyki muzyczno-literackiej typ muzyczności, który autor określił jako I, znajdzie choćby tylko skrótowe, ale odpowiadające współczesnym standardom teoretyczno-metodologicznym ujęcie (również analityczne), w tej dziedzinie bowiem pokutuje ciągle jeszcze niemało nieporozumień czy – mówiąc językiem Szulca – złudzeń. Tutaj też zapewne powinna się była pojawić ogólniejsza konkluzja na temat roli struktur wersyfikacyjnych w budowaniu efektu muzyczności utworu literackiego. Dalej:

¹⁰ Pionierski, acz pozbawiony koniecznej świadomości teoretyczno-metodologicznej, rekonesans w tym zakresie podjęła przed laty A. Okońska (*Wpływ opery na dramaty Słowackiego*. „Muzyka” 1960, nr 4; 1961, nry 1–2; 1962, nr 2).

bez trudu można odgadnąć, dlaczego autor usunął z pola widzenia przypadki imitowania poprzez środki poetyckie konkretnych kompozycji muzycznych (w rodzaju *Tłumaczeń Szopena* Kornela Ujejskiego). Ich strategię retoryczno-konstrukcyjną uznał zapewne – i słusznie – za mało wyrafinowaną, a same próby za nieudane artystycznie. Jednakże nie znaczy to wcale, że uśłowienia te nie są warte zobiektywizowanego i kompetentnego opisu, którego (jak dotychczas) nikt zadowalająco nie wykonał. Kwestia kolejna: dyskretnym milczeniem zbywa Hejmej żywione przez niektórych (i to wcale nie ostatnich) badaczy dyskusyjne i naukowo wielce ryzykowne przeświadczenie, iż muzyczność poezji polegać by miała na zacieraniu konturów znaczeniowych wiersza i na wprowadzaniu do niego techniki asocjacyjnej. Nie do zignorowania jednak wydają się, deklarowane przez samych pisarzy (Proust, Mann, Gide, a zwłaszcza Iwaszkiewicz) jako „muzyczne”, indywidualne rozwiązania w dziedzinie organizacji faktury powieściowej, gdy zastosowana w jej obrębie technika leitmotywu, powtarzania, wariacyjnego przetwarzania i kontrastowania motywów, wątków oraz postaci upodabnia się – typologicznie, rzecz jasna, nie zaś ontologicznie – do zasad kształtowania dzieła muzycznego realizowanych w praktyce kompozytorskiej¹¹. Być może, przynajmniej niektóre z ledwie tu dotkniętych zagadnień staną się tematem przyszłych studiów Andrzeja Hejmeja. Jego inspirującą i ambitną książkę uznać bowiem należy za pomyslny zwiastun rozpoczęcia w polskiej humanistyce poważnych i nowoczesnych badań komparatystyczno-interdyscyplinarnych nad osobliwymi, mocno powikłanymi, ale właśnie dlatego fascynującymi relacjami, które łączą literaturę i muzykę – nie zaś za badań tych podsumowanie.

Marek Kwapiszewski

¹¹ W tych kategoriach przekonywająco analizuje *Ślawę i chwałę* P. K o z a k w niepublikowanej pracy magisterskiej pt. *O muzyce i „muzyczności” w „Ślawie i chwale” Jarosława Iwaszkiewicza*, napisanej w 2004 r. pod kierunkiem prof. Marii Woźniakiewicz-Dziadosz w Zakładzie Teorii Literatury Instytutu Filologii Polskiej UMCS w Lublinie.