

ANDRZEJ HEJMEJ
(Uniwersytet Jagielloński)

TEKST-PARTYTURA MICHELA BUTORA

„DIALOGUE AVEC 33 VARIATIONS DE LUDWIG VAN BEETHOVEN
SUR UNE VALSE DE DIABELLI”

Idea tekstu jako partytury prowadzi do nowej
koncepcji literatury. [BI 267]¹

„Intertekstualność zgeneralizowana”

Michel Butor, począwszy od przygody związanej z *nouveau roman* w latach pięćdziesiątych XX wieku, staje się z biegiem czasu coraz bardziej hermetycznym pisarzem, coraz mocniej akcentuje intertekstualne uwikłania swoich zapisów (co raz częściej także wprawia literaturoznawców w stan zakłopotania). Konsekwencje jego wyborów autorskich oceniane są dzisiaj rozmaicie. Jean Starobinski – jako krytyk nietypowych realizacji Butora – jest w pełni przekonany, że o ich niepowtarzalnym rysie decyduje obrona praktyka lektury, wszak większość książek Francuza okazuje się rezultatem lekturowego przetwarzania². Lucien Dällenbach, zastanawiając się nad pisarstwem i odrębnością twórcy, ucieka się zrazu do pytania retorycznego: czy aby nie chodzi o „najbardziej bachtinowskiego z dzisiejszych pisarzy?”³ Daniel Moutote pisze nawet o nowym projekcie pisarstwa,

¹ Skrótom BI odsyłam do: M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L'écriture en transformations*. Paris 1993. Ponadto stosuję inne skróty: B = D., J.-J. Bousseur, *Musicalités de Michel Butor*. „Oeuvres & Critiques” 1985, nr 10, specjalny: *Michel Butor. Regards critiques sur son oeuvre*. – BD = M. Butor, *Dialogue avec 33 variations de Ludvig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. Paris 1971. – D = B. Didier, *Michel Butor et les variations de Diabelli*. W: *Butor. Aproches de Michel Butor*. „Colloque de Cerisy”. Du 24 juin au 1^{er} juillet 1973. Dir. G. Raillard. Paris 1974. – MB = *Les Métamorphoses: Butor*. Entretien de M. Calle avec M. Butor, J.-F. Lyotard, B. Didier, J. Starobinski. Grenoble–Québec 1991. – R = F. Rigal, *Butor: la pensée-musique*. Paris 2004. – V = J.-C. Vareille, *Butor ou l'intertextualité: roman populaire, surréalisme, André Gide, Nouveau Roman*. Red. R. Theis, H. T. Siepe. Frankfurt am Main – Bern – New York – Paris 1986. Liczby po skrótach oznaczają stronicę. Wszystkie podkreślenia pochodzą od autora artykułu.

² Zob. *Quant à l'oeuvre Butor*. Entretien M. Calle-Gruber avec M. Butor, J. Starobinski et J.-F. Lyotard. „Revue des Sciences Humaines” 1991, nr 221, s. 228.

³ Oczywiście, tak postawione przez L. Dällenbacha, jednego z teoretyków intertekstualności, pytanie trzeba by odnieść przede wszystkim do intertekstualnych uwarunkowań zapisów Butora. L. Dällenbach, *Une Écriture dialogique?* W zb.: *La Création selon Michel Butor: réseaux –*

radykałnie różniącym się od koncepcji spotykanych wcześniej (np. Valéry'ego, Gide'a czy Prousta), i nie waha się wręcz mówić o fenomenie Butora jako o „kopernikańskiej rewolucji”⁴ we współczesnej literaturze francuskiej. Mimo jednak oczywistych rozbieżności wszelkie sformułowane sądy w związku z Butorem mają, co łatwo zauważyć, wspólny fundament – koncentrują się w sposób szczególny na procesie lektury autora (ściślej: lektury-pisania, interpretacji autorskiej), akcentują nade wszystko uwarunkowania intertekstualne zapisów.

Skalę praktyk intertekstualnych w twórczości Butora dobrze pokazują, jak sądzę, jego eksperymenty interpretacyjne związane z muzyką Beethovena. Obok najważniejszego w tym wypadku *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*⁵, trzeba by tutaj mieć na względzie również inne utwory „beethovenowskie” pisarza, a mianowicie *Les Révolutions des calendriers*⁶ czy *Les Bagatelles de Thélème*⁷ (tekst opatrzony podtytułem *Petit dialogue avec les „Bagatelles” opus 126 de Ludwig van Beethoven*). Przynoszą one finalnie tak zaskakujące rezultaty artystyczne, że można je uznawać – zgodnie z sugestiami wielu butorologów – nie tylko za nową formę działania (przypadek intertekstualności, intermedialności), ale i za nową, inną postać literatury. Powstające realizacje przełamują dotychczasowe przyzwyczajenia czytelnika, jak przekonywająco twierdzi Jean-Claude Vareille: „Z Butorem wchodzimy w świat nieustępliwego, wszechobecnego, nieuniknionego cytatu, w świat intertekstualności zgeneralizowanej [*l'intertextualité généralisée*]” (V 277). Interpretator skomplikowanych propozycji porusza się w przestrzeni swoistego labiryntu intertekstualności – jako współtwórca czy aktywny uczestnik w procesie powstawania dzieła. Inaczej mówiąc, zostaje skazany na trudną lekturę i pograniczną estetykę, którą Jacques La Mothe w szerokim kontekście kulturowym określa mianem „e s t e t y k i i n n o ś c i”⁸.

Labirynt intertekstualności komplikuje się zwłaszcza w przypadku łańcuchowej inspiracji, gdy powstaje szereg hybrydycznych konstrukcji i, finalnie, specyficzny splot tekstowy. Zapisy układają się wówczas w niepowtarzalne, powiązane z określonymi wydarzeniami sekwencje, jak pokazuje to historia wokół Beethovenowskich *33 Wariacji C-dur na temat walca Diabellego* op. 120, dziejąca się w okresie ponad 30 lat. Gdy 17 IX 1970 Butor po raz pierwszy interpretuje publicznie późną kompozycję Beethovena w Liège – wraz z pianistką Marcelle Mercenier w zaproporowanej przez siebie konwencji „concert-conférence” – trudno przewidzieć jakiegokolwiek dalsze konsekwencje „koncertu-wykładu”, wydarzenia uznanego przez nie-

frontières – écart. Éd. M. Calle-Gruber. Paris 1991, s. 212. Zob. też tego autora: *Mosaïques. Un objet esthétique à rebondissements*. Paris 2001, s. 152, 171.

⁴ D. Moutote, *Maîtres Livres de notre temps. Postérité du „Livre” de Mallarmé*. Paris 1988, s. 244, rozdz. 11: *Michel Butor et l'expansion du „Livre”*.

⁵ Tekst ukazał się po 1971 r. jeszcze dwukrotnie: w wersji intermedialnej (*Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli. Le Château du sourd*. Arles 2001) oraz w: M. Butor, *Oeuvres complètes*. Éd. M. Calle-Gruber. T. 3: *Répertoire II*. Paris 2006.

⁶ M. Butor, *Les Révolutions des calendriers*. „Trou” 1981, nr 2 (także w: *Répertoire V*. Paris 1982, s. 147–170).

⁷ M. Butor, *Les Bagatelles de Thélème. Petit dialogue avec les „Bagatelles” opus 126 de Ludwig van Beethoven*. „Revue des Sciences Humaines” 1987, nr 205.

⁸ J. La Mothe, *Butor en perspective*. Paris 2002, s. 217 n. Podkreśl. A. H.

których uczestników za skandal⁹. Tymczasem w niespełna rok później pisarz wydaje w prestiżowym wydawnictwie Gallimard (w serii „Le Chemin”) nietypową książkę *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. W roku 1980 dochodzi do jego spotkania z Jeanem-François Heisserem, pianistą, z którym wielokrotnie będzie prezentować publicznie – tym razem w konwencji „concert-lecture” – tekst własnego „dialogu”¹⁰. W 1999 Heisser realizuje nagranie *33 Wariacji na temat walca Diabellego*, dołączając do takich interpretatorów Beethovenowskiej kompozycji, jak Światosław Richter czy Claudio Arrau, a to współczesne nagranie Beethovena staje się źródłem nowego pomysłu interpretacyjnego Butora, mianowicie napisania tekstu *Le Château du sourd*. Wreszcie całą historię zwięźcza wspólne przedsięwzięcie wydawnicze, podsumowujące dotychczasową jego współpracę z pianistą – w 2001 r. ukazują się w oficynie „Actes Sud” jako integralna całość dwa wspomniane utwory (*Dialogue* oraz *Le Château du sourd*) z dołączonym na CD nagraniem Heissera¹¹.

Podobne próby tekstowych (re)konstrukcji u Butora, prowokowane m.in. interpretacją muzyki, nie są zapewne przejawem czystego eksperymentowania, jakiegoś „eksperymentu dla eksperymentu”. Niekonwencjonalne realizacje literackie pisarza traktować należałoby dzisiaj nie tyle jako ekwilibrystyczne rozwiązania formalne i eksperymentalne zderzanie inności dyskursów (np. literatury i muzyki), ile – nade wszystko – jako jedną z wykładni filozofii relatywności w XX wieku, a także jako pokusę docierania intertekstualnym tropem do „archetypu tworzenia” (B 79). W takim świetle nie jest rzeczą zaskakującą, iż w momencie ukazania się książki Julii Kristevej *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse* (1969), zawierającej rozprawę *Le Mot, le dialogue et le roman*, gdzie pojawia się pojęcie intertekstualności i definicja tekstu jako mozaiki cytatów¹², Butor objaśnia własne rozumienie cytatu, wysuwając argumenty typowe dla ówczesnego kręgu twórców skupionych wokół paryskiego pisma „Tel Quel”:

Nie istnieje dzieło indywidualne. Dzieło jakiegoś człowieka jest rodzajem węzła, który zawiązuje się wewnątrz tworzywa kulturowego. [...] jest ono z a w s z e dziełem zbiorowym. To właśnie z tego powodu interesuję się problemem cytatu¹³.

⁹ M. Butor (*Curriculum vitae*. Entretiens avec A. Clavel. Paris 1996, s. 196), pisząc po latach o pierwszej publicznej realizacji *Dialogue*, która zakładała nie tylko interwencje w trakcie wykonywania *Wariacji*, ale i powtórzenia pewnych fragmentów kompozycji Beethovena, wspomina o „małym skandalu”. Zob. też tego autora: *Musique et écriture*. „Revue des Deux Mondes” 2001, nr 1, s. 68.

¹⁰ Wspólna realizacja miała miejsce ostatnio m.in. 21 X 2006, podczas międzynarodowej konferencji *Michel Butor: déménagements de la littérature*, zorganizowanej w Bibliothèque Nationale de France.

¹¹ Warto tu nadmienić, iż Butor od początku nosił się z zamiarem opublikowania w Niemczech *Dialogue* wraz z dołączonym do niego nagraniem Beethovena, o czym wspomina m.in. w liście do G. Perrosa, z 4 X 1970. Zob. M. Butor, G. Perros, *Correspondance 1955–1978*. Éd. F. Lhomeau. Introduction A. Coelho. Nantes 1996, s. 368–369.

¹² J. Kristeva, *Le Mot, le dialogue et le roman*. W: *Séméiotikè. Recherches pour une sémanalyse*. Paris 1969, s. 146. Zob. też pierwodruk: J. Kristeva, *Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman*. „Critique” 33 (1967), nr 239, s. 440–441. W polskim przekładzie termin „intertextualité” przetłumaczony został jako „intertekstowość”. Zob. J. Kristeva, *Słowo, dialog i powieść*. Przeł. W. Grajewski. W: *Bachtin. Dialog – język – literatura*. Red. E. Czapplewicz, E. Kasperski. Warszawa 1983, s. 396.

¹³ Komentarz M. Butora otwierający numer specjalny czasopisma „L’Arc” (1969, nr 39: *Butor*, s. 2).

Echa takich przekonań Butora nietrudno dostrzec w jego twórczości z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych: w *Illustrations I* (1964) odnajduje się liczne odniesienia intertekstualne, m.in. do Szekspira, Goethego czy Dantego; w *Intervalle* (1973) prowadzony jest dialog z *Mizantropem* Moliera, *Podróżą na Wschód* i *Sylwią* Nerval'a czy z *Rzutem kości* Mallarmégo; w interesującym nas *Dialogue avec 33 variations*, oprócz odniesień literackich (do Szekspira, Baudelaire'a, Nerval'a), istnieją odniesienia pozaliterackie czy to do muzyki Mozarta, czy to, zwłaszcza, do muzyki Beethovena; w operze *Votre Faust* (1960–1968) przywłaszczony zostają cytaty... z rozmaitych *Faustów*¹⁴. Realizacje graniczne są rezultatem wielokrotnego wykorzystywania własnych zapisów, zabiegi – jak próbuje się je nazywać – „autokontaminacji” (V 279). Przykładem byłby *Paysage de répons* (samodzielnie opublikowany w „Les Lettres Françaises” w r. 1967), który w połączeniu z innym tekstem Butora, pt. *Dialogues des règnes*, tworzy nową całość w *Illustrations II*¹⁵ (1969), użyty zaś raz jeszcze staje się fragmentem zbioru poetyckiego *Travaux d'approche. Eocène, Miocène, Pliocène* (1972)¹⁶. Analogiczna poniekąd sytuacja ma miejsce i w przypadku *Dialogue avec 33 variations*, skoro materiałem dla wersji książkowej stał się tekst mówiony pierwotnie podczas „koncertu-wykładu”, zorganizowanego w ramach „Nuits de septembre” w Liège.

Metoda pracy Butora przypomina, jak widać, zachowanie i działania postmodernistycznego bricoleura, który świadomie (re)konstruuje zapis, posługując się istniejącym, gotowym materiałem – tekstami, fragmentami, cytatai, autocytatami. Wszystko dzieje się w myśl poststrukturalistycznego (w jakiejś mierze późnostrukturalistycznego) założenia, iż teksty powstają wyłącznie z tekstów, a zatem „écrire” nie może przybierać innej postaci jak tylko „réécrire”. Fundamentalną rolę odgrywa tutaj gest wchłonięcia czy ostentacyjnego zawładnięcia istniejących uprzednio elementów rzeczywistości. W szerokiej perspektywie kulturowej idzie tym samym o pewien sposób pojmowania świata, w perspektywie natomiast praktyk tekstualnych – o „amplifikację”¹⁷ (rozumianą jako tworzenie się tekstu z istniejącego materiału), o „i n t e r t e k s t u a l n o ść z g e n e r a l i z o w a n ą”. Charakteryzująca Butora intertekstualność w ostatecznym rozrachunku okazuje się kluczowa dla interpretatora z trzech ważnych powodów: po pierwsze, sygnalizuje problem wszechobecnych w jego tekstach cytatów, po drugie, definiuje dyskurs stanowiący splot rozmaitych informacji i języków, po trzecie, określa „tekst/rzeczywistość” (w obu bowiem wypadkach, tzn. i tekstu, i rzeczywistości, znajduje zastosowanie kulturowy model sedymentacji, akcentowany w różnych nurtach hermeneutyki, zob. V 282).

Dyskurs muzyczny Butora

Intertekstualne koncepcje Butora łączą się bezpośrednio, jak sądzę, z jego muzycznymi fascynacjami oraz indywidualnymi wyobrażeniami na temat muzy-

¹⁴ Zob. J.-Y. Bosseur, *Critique, invention et découverte dans „Votre Faust”*. W: Butor. *Approches de Michel Butor*, s. 322–323, 324.

¹⁵ M. Butor, *Illustrations II*. Paris 1969 (*Dialogues des règnes*, s. 40–79; *Paysage de répons*, s. 80–181).

¹⁶ M. Butor, *Travaux d'approche. Eocène, Miocène, Pliocène*. Paris 1972, s. 85–129.

¹⁷ Zob. A. Compagnon, *La Seconde main ou le travail de la citation*. Paris 1979, s. 91.

ki. Problem zależności myślenia intertekstualnego i myślenia muzycznego nie został dotąd wyraźnie sformułowany, mimo iż intertekstualne oraz muzyczne zainteresowania autora *Dialogue* stawały się odrębnym przedmiotem refleksji wielu butorologów. Uwagę interpretatorów, zarówno literaturoznawców, jak i niektórych muzykologów, przyciągała zwłaszcza kwestia „Butor i muzyka”¹⁸. Zasluga w tym niewątpliwie samego pisarza, który właściwie od początków swojej twórczości przekonany jest o możliwości konfrontowania zagadnień literackich z zagadnieniami muzycznymi. Np. w mocno polemicznym – wobec tradycji objaśniania muzyki wedle formuł asemantyczności – eseju *La Musique, art réaliste* (1960) podkreśla wielką wartość porównywania form muzycznych z formami powieściowymi; wszak to właśnie muzyka, jego zdaniem, jako sztuka realistyczna stanowi przestrzeń (Butor-filozof pisze wręcz o „jaskini”), z której czerpie się pomysły literackie i z której pochodzi *instrumentarium* nowej literatury¹⁹. (Rozumienie fenomenu muzyki okazuje się tutaj skrajnie indywidualne: Butor – wbrew stanowisku wielu krytyków muzycznych – utrzymuje, że muzyka jest językiem²⁰, że każda jej postać to forma „sztuki realistycznej”, która mówi coś o świecie realnym.) W eseju *L’Espace du roman* (1964) z kolei wprost dowodzi, iż niektóre zjawiska *stricte* muzyczne mają określone odpowiedniki literackie. Przesądza się sporną kwestię.

Począwszy od pewnego poziomu myślenia niepodobna nie spostrzec, że większość problemów muzycznych ma swoje odpowiedniki w porządku powieściowym i że struktury muzyczne znajdują zastosowanie w powieści²¹.

Trzy dekady po opublikowaniu obydwu przywołanych tekstów przekonuje autor także w *Improvisations sur Michel Butor* o szczególnej potrzebie każdego pisarza, a mianowicie o interesowaniu się zarówno muzyką, jak też malarstwem. Formułowane tam wnioski są nader klarowne – elementy dzieła muzycznego w jakiś sposób korespondują z elementami tekstu literackiego (zob. BI 249).

W rzeczywistości specyficzne myślenie o literaturze w kategoriach muzycz-

¹⁸ Zob. m.in. *Dossier: Michel Butor et la musique*. Éd. D., J.-Y. Bosseur. „Musique en Jeu” 1971, nr 4 (H. Pousseur, *Écoute d’un dialogue*. – D., J.-Y. Bosseur, *Collaboration Butor/Pousseur*). – *Butor. Approches de Michel Butor* (teksty pomieszczone w rozdz. 10: *Butor et la musique*. – Didier, *Michel Butor et les variations Diabelli*. – R. Koering, *Une Information: être musicien et collaborer avec Butor*. – J.-Y. Bosseur, *Critique, invention et découverte dans „Votre Faust”*). – J. Waelti-Walters, *The Architectural and Musical Influences of Michel Butor’s „Description de San Marco”*. „Revue de Littérature Comparée” 1979, nr 1. – A. Bossut Ticchioni, *Structures littéraires et structures musicales dans „Portrait de l’artiste en Jeune singe”*. „Annali dell’Istituto Universitario Orientale”. Sezione Romanza 1981, nr 1. – D., J.-Y. Bosseur, *Musicalités de Michel Butor*. – *Les Métamorphoses: Butor*. – P. Brunel, „L’Emploi du temps”. *Le texte et le labyrinthe*. Paris 1995 (zwłaszcza cz.: *Une Écriture musicale*). – Rigal, *Butor: la pensée-musique*. – L. Girardo, *Michel Butor, le dialogue avec les arts*. Villeneuve d’Ascq 2006. – P. Brunel, *Écrivains compositeurs*. W zb.: *Fascinations musicales. Musique, littérature et philosophie*. Éd. C. Dumoulié. Paris 2006, s. 217–222.

¹⁹ M. Butor, *La Musique, art réaliste*. „Esprit” 1960, nr 1, s. 141.

²⁰ *Ibidem*, s. 146.

²¹ M. Butor, *Przestrzeń powieści*. W: *Powieść jako poszukiwanie. Wybór esejów*. Przeł. J. Guze. Warszawa 1971, s. 39 (pierwodruk: M. Butor, *L’Espace du roman*. „Les Nouvelles Littéraires” nr 1753 (1961), s. 1, 8). Zob. też M. Butor, *L’Espace du roman*. W: *Répertoire II*. Paris 1964, s. 42.

nych wpływa u Butora, z jednej strony, na kształt i konotacyjne nacechowanie dyskursu artystycznego, z drugiej – na nie mniej ważny dyskurs teoretyczny (czy eseistyczny), który świadczy skądinąd najlepiej o znajomości problemów muzycznych²². Dopełniają się one wzajemnie i tworzą szeroko rozumiany „dyskurs muzyczny” pisarza: przykładami pierwszego – dyskursu artystycznego – byłyby m.in. takie zapisy, jak rozbudowany *Dialogue avec 33 variations* (w wersji książkowej z r. 1971 oraz w wersji intermedialnej z r. 2001), *Portrait de l'artiste en jeune singe. Capriccio* (1967), tekst radiofoniczny *6 810 000 litres d'eau par seconde* (1965), otwierający perspektywę badań porównawczych literatury i muzyki (zob. R 91), *Description de San Marco* (1963), utwór dedykowany Igorowi Strawińskiemu na jego osiemdziesiąte urodziny, określane przez krytykę mianem „partytury literackiej”, czy wczesny, krótki tekst poetycki Butora, inspirowany muzyką jazzową Charliego Parkera²³. Przykładami drugiego typu dyskursu, który w przekonaniu dzisiejszych krytyków otwiera „nowe perspektywy estetyczne” (B 85) – byłby przede wszystkim przywołany esej *La Musique, art réaliste*, a także: *Les Oeuvres d'art imaginaires chez Proust; L'Opéra c'est-à-dire le théâtre; Mallarmé selon Boulez; La Littérature, l'oreille et l'oeil*²⁴ czy *Littérature et musique* (jeden z rozdziałów *Improvisations sur Michel Butor*). Warto dodać na marginesie, że obok tych dwóch głównych, komplementarnych dyskursów innym rezultatem muzycznych zainteresowań Butora jest współpraca z różnymi kompozytorami, np. z Henrim Pousseurem, która przyniosła owoc w postaci opery *Votre Faust*.

Mając na uwadze obydwie wymienione formy dyskursu muzycznego musimy za istotny uznać fakt, iż propozycje teoretyczne wyrastają z praktyki artystycznej (i zarazem znajdują w niej określony wyraz). Niewątpliwie już w pierwszych powieściach spod znaku *nouveau roman* – mianowicie w *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957) – pojawiają się nawiązania do struktur muzycznych, wielokrotnie wskazywane w autokomentarzach²⁵. Objasnianie tego rodzaju nawiązań, ich legitymizowanie w szerszej perspektywie estetycznej, to jeden z głównych powodów zaangażowania się w działalność eseistyczną. Rzecz można ująć jeszcze inaczej: zbieżność dwóch dyskursów u Michela Butora nie jest nigdy przypadkowa, zwłaszcza jeśli zapisy powstają w tym samym okre-

²² Początki przygody M. Butora z muzyką sięgają jego dzieciństwa i okresu 10-letniej nauki gry na skrzypcach – zob. *Les Mots et les musiques de Michel Butor*. Entretiens avec J. Réda et F. Marmande. „Jazz Magazine” 1978, nr 269, s. 28; *Les Mots et les musiques de Michel Butor*. Entretiens avec J. Réda. W: M. Butor, *Entretiens. Quarante ans de vie littéraire*. T. 2: 1969–1978. Éd. H. Desoubreaux. Introduction A. Coelho. Nantes 1999, s. 320; *Curriculum vitae*, s. 21). W późniejszym okresie pisarz pogłębia przede wszystkim doświadczenie słuchacza – jako miłośnik jazzu, adorator twórczości I. Strawińskiego, uczestnik m.in. koncertów „Domaine musical”.

²³ M. Butor, *Palerme*. „L'Arc” 1959, nr 6, s. 78.

²⁴ M. Butor: *Les Oeuvres d'art imaginaires chez Proust*. W: *Essais sur les Modernes*. Paris 1960 (także w *Répertoire II*; zob. fragmenty eseju tłumaczone na język polski: *Septet Vinteuila*. Przeł. W. Błosińska. W: *Proust w oczach krytyki światowej*. Wybór, przedmowa, red. J. Błosińska. Warszawa 1970; *L'Opéra c'est-à-dire le théâtre*. „L'Arc” 1965, nr 27 (także w *Répertoire III*. Paris 1968); *Mallarmé selon Boulez*. W: *Répertoire II* (wersja polska: *Mallarmé według Bouleza*. Przeł. J. Lisowski. „Res Facta” 1967, nr 1); *La Littérature, l'oreille et l'oeil*. W: *L'Endurance de la pensée. Pour saluer Jean Beaufret*. Paris 1968 (także w *Répertoire III*).

²⁵ Zob. np. M. Butor, *Influences de formes musicales sur quelques oeuvres*. „Musique en Jeu” 1971, nr 4, s. 63–70; MB 40.

się. Gdy w r. 1971 ukazuje się *Dialogue avec 33 variations*, autor sugeruje w tekście zamieszczonym w „Musique en Jeu” (1971, nr 4), iż mówienie o wpływie muzyki na jego realizację tekstowe powinno rodzić refleksje nie tylko na temat wielkich kompozytorów przeszłości, lecz także na temat muzyki folklorystycznej, egzotycznej i nade wszystko muzyki jazzowej²⁶. Dwie dekady później zresztą, zastanawiając się nad źródłami własnych fascynacji muzyką i ich znaczeniem w literaturze, sprowadza swoje muzyczne zainteresowania do jazzu, muzyki klasycznej (Bach, późny Beethoven), szkoły wiedeńskiej (Webern, Schönberg), jak również do muzyki niektórych współczesnych mu kompozytorów (takich jak Strawiński, Boulez, Pousseur, zob. MB 36–37).

Sposób autorskiego porządkowania inspiracji i określania preferencji muzycznych wydaje mi się tu szczególnie ważny głównie z tej przyczyny, iż akcentuje to, co najbardziej chyba interesuje pisarza – t e c h n i k ę i m p r o w i z a c j i (w ogólności chodzi o problem przetwarzania, rekonstruowania, wariacyjności itp.). Nie bez powodu Jacques Réda nazywa autora *Improvisations sur Flaubert* (1984) oraz *Improvisations sur Rimbaud. Essai* (1989) „improvizatorem słownym”²⁷. Sądzę, że w tym właśnie kontekście warto umieścić pomysł realizowany w *Dialogue avec 33 variations*, pomysł, który Butor przybliżył nader precyzyjnie w momencie pojawienia się książki: „W gruncie rzeczy poszukuję coraz usilniej, zarówno dla siebie, jak i dla moich odbiorców, uporządkowań, w obrębie których byłaby możliwość improwizowania”²⁸. Otóż jedną z istotnych konsekwencji zderzenia dwóch dyskursów muzycznych, dyskursu artystycznego i dyskursu teoretycznego czy eseistycznego, okazuje się w przypadku *Dialogue* sposobność skonfrontowania Beethovenowskiej konwencji wariacji z konwencją jazzowego improwizowania, improwizacji zaś jako takiej – z formułą dialogową w przestrzeni zapisu słownego.

Partytura (literacka)

Skrajnym rezultatem myślenia o muzycznych inspiracjach i muzyczności (zob. m.in.: B 79–90, R 187) Butora jest niejednokrotnie wyrażany przez literaturoznawców oraz muzykologów pogląd, iż formy zapisu spotykane u pisarza można odnieść do specyfiki partytury muzycznej. W przekonaniu Florence Rigal, której opinia nie odbiega od komentarzy autora *Dialogue*: „*Patience*, podobnie jak *6 810 000 litres d’eau par seconde* czy *Réseau aérien* na przykład jawi się jako partytura muzyki serialnej” (R 244)²⁹. Dominique Bosseur i Jean-Yves Bosseur (kompozytor) również nie mają żadnych wątpliwości co do tego, że większość tekstów składających się na 4 tomy *Illustrations* (1964–1976) – jeśli wziąć pod uwagę warunki odbioru, a także istnienie rozmaitych możliwości interpretacyjnych – „wygląda jak partytury” (B 82) i że pewne utwory

²⁶ Butor, *Influences de formes musicales sur quelques oeuvres*, s. 65.

²⁷ Michel Butor: *jusq’au grand orchestre*. Entretiens avec J. Réda et F. Marmande. „Jazz Magazine” 1978, nr 270, s. 37. Zob. też *Les Mots et les musiques de Michel Butor*, s. 331.

²⁸ Butor, *Influences de formes musicales sur quelques oeuvres*, s. 65.

²⁹ Podobny komentarz, odnośnie do powstawania *Réseau aérien* i *6 810 000 litres d’eau par seconde*, znajdziemy u Butora (*Michel Butor: jusq’au grand orchestre*, s. 37) – „pracowałem trochę jak kompozytor i natknąłem się na problemy partytury [...]”. Zob. też *Les Mots et les musiques de Michel Butor*, s. 331.

Butora mogą w istocie być uznane za partytury muzyczne (zob. B 90). Oczywiście, polemika z przywołanymi tezami byłaby tu bezcelowa, skoro sygnalizowany trop interpretacyjny podsuwa swoim czytelnikom i interpretatorom przy różnych okazjach sam Butor. Jak bowiem utrzymuje, pisarz staje przed podobnymi problemami co kompozytor – zwłaszcza wówczas, gdy zaczyna zajmować się zjawiskami dźwiękowymi i formami ich wizualizacji³⁰. W takich okolicznościach pojęcie „partytura” czy określenie „m u z y k a tekstu” nie mogą stanowić dla niego czystej metafory, mimo iż próbuje przekonywać o tym Henri Meschonnic³¹. Tekst traktowany przez Butora jako partytura oznacza w gruncie rzeczy optowanie zarówno za muzycznym charakterem języka³² (a to sprawa wyraźnie zaakcentowana już w eseju *La Musique, art réaliste*), jak też – w podstawowej mierze – za nową koncepcją literatury, ufundowanej na regułach muzycznych.

Praktyka zestawiania, a nawet utożsamiania tekstu literackiego z partyturą muzyczną (utrwalana w ciągu XX w. różnymi teoriami i sędziami literaturoznawczymi) zapoczątkowana została w nowoczesnej literaturze przede wszystkim prekursorską realizacją Stéphane’a Mallarmégo *Un Coup de Dés jamais n’abolira le Hasard*. Tak zresztą rozumiana jest przez Butora³³, który w eseju *Le Livre comme objet* dostrzega daleko idące w konsekwencjach analogie między materialnością strony tekstu a muzycznym zapisem partyturowym. Komentując układ graficzny oraz uwarunkowania typograficzne nowatorskiego utworu Mallarmégo, który ukazał się w majowym numerze pisma „Cosmopolis” w r. 1897, później zaś – w zmienionej formie – w serii „Nouvelle Revue Française” w 1914 roku³⁴, dochodzi pisarz do czterech głównych wniosków. Po pierwsze, różnice natężenia wypowiedzi (czyli kwestie związane w muzyce z dynamiką, z oznaczeniami partyturowymi w rodzaju *piano*, *forte* itp.) oddawane są w *Rzucie kości* poprzez różnice stopnia pisma (wielkość czcionek); po drugie, wolna przestrzeń między akapitami czy strofami – tzw. światło tekstu – symbolizuje ciszę; po trzecie, można mówić, w przekonaniu Butora, o literackim ekwiwalencie wysokości dźwięku oraz intonacji, ponieważ górną część stronicy daje się wiązać z wysokim rejestrem, dolną zaś – z rejestrem niskim; po czwarte, wielkość czcionek odnosi się w jakiś arbitralny sposób do tembru i głosu³⁵. Wnikliwa analiza eksperymentalnego zapisu Mallarmégo doprowadzi ostatecznie autora *Dialogue* nie tylko do sformułowania konkluzji: „Klasycznym przykładem partytury literackiej jest późny

³⁰ Zob. m.in.: BI 266; *Musique et littérature*. Entretiens T. Belleguic, A. Desbizet avec M. Butor. „Revue Frontenac Review” 1991, nr 8, s. 79.

³¹ H. Meschonnic, *Critique du rythme*. Paris 1982, s. 125.

³² Butor, *La Musique, art réaliste*, s. 148–149.

³³ Wielokrotnie pisano o znaczeniu koncepcji S. Mallarmégo w twórczości Butora. Zob. m.in.: A. Helbo, *Michel Butor, vers une littérature du signe*. Paris 1975, s. 37–38. – V 285 n. – Moutote, *op. cit.*, rozdz. 11: *Michel Butor et l’expansion du „Livre”*.

³⁴ Obydwe wersje francuskie wraz z polskimi przekładami T. Różyckiego opublikowane zostały w tomie S. Mallarmégo *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*. Wprowadzenie M. P. Markowski. Kraków 2005).

³⁵ Zob. M. Butor, *Le Livre comme objet*. W: *Répertoire II*, s. 118–119 (pierwodruk: „Critique” 1962, nr 186). Problem typografii pojawia się również w zamieszczonym w *Répertoire II* eseju *Sur la page* (w: jw.). Obydwa teksty komentuje K. Bazarnik w artykule „Książka jako przedmiot” *Michela Butora, czyli o literaturze przed liberaturą* (w zb.: *Od Joyce’a do liberatury*. Red. K. Bazarnik. Kraków 2002).

utwór Mallarmégo *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard*”³⁶, ale też do forsowania własnego projektu tekstu jako partytury.

W zapisie Butora, podobnie jak u Mallarmégo, niezmiernie ważną rolę spełnia materialność stronicy, czy – jak chce to metaforycznie nazywać Rigal – „teatr strony” (R 122). Tworzone układy graficzne w jednym i w drugim wypadku pozwalają osiągać (przy założeniu, iż dźwięk daje się wizualizować) pewną multiplikację głosów i, w ostatecznej konsekwencji, ujawniać określoną wizję świata. Akcentując wszakże w tym miejscu ewidentne podobieństwa (warunkowane użyciem materiału językowego), należałoby zarazem wskazać istotną różnicę między obydwoma retorycznymi koncepcjami „tekstu jako partytury” – Butor ujmuje ją lakonicznie jako przekraczanie w niektórych swoich tekstach „partytury» w sensie mallarmeńskiego” (BI 270). Chodziłoby tu zapewne o powstawanie takich utworów, w przypadku których doświadczenie czysto literackie okazuje się niewystarczające i trzeba odwołać się do pozaliterackich inspiracji i wzorców, sięgnąć po konwencje i struktury muzyczne. Rezultatem takiego właśnie zachowania jest *Dialogue avec 33 variations*, a mianowicie tekst palimpsestowo współlistniejący z kompozycją Beethovena, wpisany *expressis verbis* – z racji pojawiających się w nim słownych określeń muzycznych – w konkretną partyturę muzyczną.

Warunki działania pisarza i reguły literackiego „wszczepiania” pokazuje od razu nawet najbardziej pobieżne odniesienie zapisu Butora do *33 Wariacji na temat walca Diabelliego*. Od momentu zestawienia dwóch propozycji dostrzega się rzecz o sporych konsekwencjach interpretacyjnych – fakt, iż Butor pracuje nad *Dialogue*, mając cały czas w zasięgu ręki partyturę Beethovena. (Świadczą o tym zresztą informacje zawarte w korespondencji; np. w liście do Georges’a Perrosa z 11 VIII 1970 Butor pisze o partyturze Beethovenowskich *Wariacji*, którą właśnie otrzymał od Pousseura³⁷.) Innymi słowy, idzie tutaj o szczególną postać relacji intertekstualnej, fenomen tekstu-partytury³⁸. Uwzględnienie muzycznych uwikłań genologicznych sprawia, że próby literaturoznawczego odnoszenia utworu Butora do kompozycji Beethovena okazują się nie tylko sposobnością wyrażenia czysto literackiej konwencji i nietypowego zapisu graficznego (metaforycznie rozumianego „tekstu jako partytury”). Otóż owe próby prowadzą przede wszystkim do ujawnienia i wyeksponowania kwestii partytury implikowanej, czyli do ujawnienia komplikacji związanych z efektem *bricolage*’owego, muzyczno-literackiego modelu tworzenia. Skoro w polu literatury zachodzi (bez)pośrednie współlistnienie tekstu słownego z tekstem muzycznym, *Dialogue avec 33 variations* można objąć bez nadużyć, jak sądzę, kontaminacyjną formułą: d w u t e k s t l i t e r a c k o - m u z y c z n y. Utwór ten – w wyniku istniejących uwarunkowań intertekstualnych – stanowi w istocie nową formę intertekstualności, którą najprościej byłoby nazywać intertekstualnością intersemiotyczną.

W sytuacji intermedialnego dialogu, zawiązującego się między tekstem Buto-

³⁶ M. Butor, *La Partition*. BI 266.

³⁷ Butor, Perros, *op. cit.*, s. 362. Fakt, że Butor zwraca się do Pousseura (w liście z 2 VIII 1970) o możliwie najszybsze przesłanie partytury kompozycji Beethovena, świadczy najlepiej, iż stanowi ona dla pisarza punkt wyjścia prac nad *Dialogue*. Zob. Pousseur, *op. cit.*, s. 73.

³⁸ Zob. R 29. Zob. też T. Belleguic, A. Desbizet, *L'Écriture butorienne et le texte-partition: une écoute de „Brassée d'Avril”*. W: *La Création selon Michel Butor: réseaux – frontières – écart*.

ra a kompozycją Beethovena, odbiorca na własny rachunek organizuje palimpsestowy konstrukt, poniekąd kontynuuje proces twórczy. Kształt intertekstualnych zależności powoduje, iż lektura czy też odbiór *Dialogue* ma charakter idiosynkratyczny. Chodzi przy tym o sposób działania odbiorcy radykalnie inny od sposobów konstruowania tekstu przez zwolenników literaturoznawczego neopragmatyzmu (w wariacie proponowanym chociażby przez Stanleya Fisha³⁹). Interpretacja, w przypadku której akcentuje się znaczenie partytury implikowanej, sprowokowana zostaje nie dyspozycją i zamierzeniami wyłącznie interpretatora (regułami absolutyzowania – jak powiedziałby Umberto Eco – *intentio lectoris*), lecz jest warunkowana *bricolage*'owym działaniem, obranym przez samego autora.

Dialog Butora z Beethovenem

W momencie próby interpretacji *Dialogue avec 33 variations* pojawia się od razu zasadniczy problem w polu genologii. Tekst Butora bowiem wedle przyjętych w literaturoznawstwie kategorii genologicznych jest nieklasyfikowalny; ma postać hybrydycznego zapisu, który okazuje się interpretacją artystyczną – na sposób literacki – muzycznej formy wariacji. Co prawda, przypomina on w wielu miejscach opracowanie muzykologiczne, ale wcale nie został pomyślany w całości jako analiza muzyczna (nie interesuje wobec tego dzisiejszych muzykologów, zob. MB 39). Nie wchodzi także w grę żadna próba mówienia o słownym „przekładzie» muzyki” (D 285)⁴⁰ czy „transpozycji sztuk”⁴¹. Wątpliwości, jakie mogłyby się tutaj nasuwać interpretatorowi w związku z ewentualnym „przekładem”, łatwo byłoby rozwiązać w kontekście fragmentu eseju *La Musique, art réaliste*, gdzie Michel Butor jednoznacznie przekreśla możliwość przekładania muzyki na słowa („przekład dosłowny jest zawsze niemożliwy”⁴²).

Należy raczej sądzić, iż *Dialogue* jako mozaika tekstowa (można by wykorzystać tu stosowną formułę Luciena Dällenbacha „tekst-mozaika”⁴³) funkcjonuje wedle zamierzeń autora w sposób *a n a l o g i c z n y* do kompozycji Beethovena, stanowiąc literacką kontrpropozycję dla utworu muzycznego. W punkcie wyjścia, jak zapewnia Butor, chodziło o konfrontację *in actio* jego komentarzy z muzyką (stąd też całość rozpoczyna zdanie w czasie teraźniejszym, relacjonujące bieg wydarzeń: „*On joue la valse de Diabelli: 0) Vivace*”, BD 9). Konfrontację tego rodzaju, co nietrudno przewidzieć, musiała poprzedzić – na etapie wstępnych przygotowań – pogłębiona analiza utworu Beethovena w sensie zarówno muzykolo-

³⁹ Mam na myśli teoretyczne założenia amerykańskiego literaturoznawcy i przywileje „wspólnot interpretacyjnych”: „Interpretacja nie jest sztuką objaśniania [*construing*], lecz konstruowania [*constructing*]. Interpretatorzy nie odczytują [*decode*] wierszy, oni je tworzą” (S. Fish, *Jak rozpoznać wiersz, gdy się go widzi?* Przeł. A. Grzebiński. W zb.: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Przeł. K. Abriszewski [i in.]. Red. A. Szahaj. Kraków 2002, s. 86).

⁴⁰ Zob. też J. Stenzl, *Le Dialogue de Michel Butor avec les „Variations Diabelli” de Beethoven*. W zb.: *Les Écrivains face à la critique*. Red. D. Barthélemy. „Les Actes du V^e Colloque Interdisciplinaire. Université de Fribourg 1983”. Fribourg 1990, s. 66, 71.

⁴¹ Jak sądzi jednak A. R. Pugh (*Butor on Beethoven, or The Limits of Formalism*. „The International Fiction Review” 1976, t. 3, nr 1, s. 65), *Dialogue avec 33 variations* jest „wyjątkową próbą połączenia muzycznej egzegezy z transpozycją sztuk”.

⁴² Butor, *La Musique, art réaliste*, s. 140.

⁴³ Dällenbach, *Mosaïques*, s. 46.

gicznym, jak też kulturowym. W jakim stopniu realizacja zamierzeń wymagała niekonwencjonalnego działania, świadczy nawiązana przez Michela Butora współpraca z kompozytorem Henrim Pousseurem (skądinąd inspiratorem całego przedsięwzięcia⁴⁴) i obustronna korespondencja, służąca przedyskutowaniu literackich pomysłów interpretacyjnych. Ale mimo nawet takich okoliczności powstawania *Dialogue avec 33 variations* dochodzi się zrazu do spostrzeżeń, które są mocno zaskakujące i prowadzą do paradoksalnych pytań: dlaczego Butor wybiera negatywną strategię działania? Dlaczego jego tekst odsyła – dosadnie określa to Stenzl – do „mało istotnych detali”⁴⁵ kompozycji Beethovena? Niewątpliwie, możliwych odpowiedzi na te pytania, propozycji argumentacji i hipotez interpretacyjnych jest bardzo wiele. Dalsze uwagi chciałbym jednak ograniczyć do problemów związanych z istnieniem cytatów intersemiotycznych oraz z literackim rozumieniem kategorii wariacji.

W przypadku nietypowego projektu, jak się wydaje, pisarzowi idzie nie tylko o przybliżenie faktów biografii Beethovena, o samą historię powstania i próbę muzykologicznej analizy jednego z najważniejszych, przy tym najbardziej złożonych pod względem formalnym utworów kompozytora. Owszem, pojawia się w tekście wiele elementów faktograficznych i czytelnik ma sposobność poznania w perspektywie socjologii muzyki szczegółów, które dotyczą Beethovenowskiego *opus magnum*. Dowiemy się więc z *Dialogue*, że wydawca muzyki, Anton Diabelli, proponuje w r. 1821 współczesnym mu kompozytorom – wśród których znajdują się m.in. Hummel, Czerny, Schubert, Liszt, Beethoven – napisanie wariacji na temat jego 32-taktowego walca, że Beethoven początkowo jest zupełnie niezainteresowany pomysłem i że niespodziewanie zmienia zdanie około r. 1822, czyli w chwili, gdy istnieją już utwory Schuberta i 10-letniego Liszta, że *33 Wariacje na temat walca Diabellego* op. 120 powstają w szczególnie ważnym momencie życia Beethovena, a mianowicie w czasie komponowania ostatnich sonat fortepianowych, przygotowań do *IX Symfonii d-moll* op. 125, a także planów wydania całości dorobku kompozytorskiego⁴⁶. Niemniej kompozycja Beethovenowska – stanowiąca syntezę muzycznego *universum* twórcy i szczyt techniki wariacyjnej⁴⁷ – interesuje Michela Butora przede wszystkim ze względu na rozwiązania, jakie daje forma wariacji.

Fascynację wariacją jako formą otwartą, której istotę w przestrzeni rozmaitych sztuk określa zwłaszcza proces ewolucyjny, widać równie dobrze u Beethovena, jak i u Butora. Jednego pociąga konwencja czysto muzyczna, dyskurs mu-

⁴⁴ *Dialogue* powstał pod wpływem sugestii i „na zamówienie” Pousseura, który zaproponował Butorowi wygłoszenie wykładu o Beethovenowskich *Wariacjach na temat walca Diabellego* w ramach „Nuits de septembre” w Liège. Historię powstania utworu Butora przybliży belgijski kompozytor w artykule *Écoute d'un dialogue*. Zob. też komentarze Butora (MB 39–40; *Musique et écriture*, s. 67–68).

⁴⁵ Stenzl, *op. cit.*, s. 67.

⁴⁶ Zob. BD 10–11 (*Intervention I*), 12–15 (*Glose*), 62–63 (*Intervention IV*). Niektóre informacje odbiegają zresztą od dzisiejszego stanu wiedzy (w rzeczywistości Diabelli podsuwa swój pomysł kompozytorom w r. 1819, *Wariacje* Beethovena zaś powstają w latach 1819–1823), bo też Butor świadomie wykorzystuje daty, które podał pierwszy biograf Beethovena, A. Schindler.

⁴⁷ Zob. np. W. Kinderman: *Beethoven's „Diabelli Variations”*. Oxford – New York 1987; *The Evolution and Structure of Beethoven's „Diabelli Variations”*. „Journal of the American Musicological Society” 1982, nr 2.

zyczny epoki (w rezultacie walc Diabellego o idealnie klasycznym temacie traktowany jest przez pisarza jako esencja ówczesnej rzeczywistości, *Wariacje Diabellego* natomiast – jako „autobiografia” kompozytora, BD 137), drugiego – mocno retoryczna konwencja literacka wyprowadzona z konwencji muzycznej. W trakcie ustalania reguł owej konwencji literackiej, reguł, które decydują o oryginalności *Dialogue avec 33 variations*, zwraca się od samego początku uwagę na formę wariacji – nie tylko jako dyskursu umożliwiającego pewien typ refleksji w obrębie kultury współczesnej, ale i jako techniki zapisu słownego (mającej związek z szeroko pojmowaną improwizacją). Precyzyjnie mówiąc, idzie o wzajemną reinterpretację struktur, ponieważ w wersji książkowej *Dialogue* współlistnieją na równych prawach fragmenty, które tworzą swoisty program poetycki – partie tekstu nazywane przez Béatrice Didier „wariacjami» Michela Butora” (D 289) – oraz dwa rodzaje narracji: *Interwencje* („*Interventions*”) i *Przypiski* („*Gloses*”). Konsekwencje tego są daleko idące, bo tak pomyślana całość tekstowa okazuje się w ostatecznym rozpoznaniu gatunkową hybrydą, gatunkiem, który uznać trzeba jednocześnie za „krytyczny, narracyjny i poetycki”⁴⁸.

Jeśli przyjrzyć się bliżej wariacjom poetyckim Butora i ich układowi, łatwo zauważyć, iż odpowiadają one w pewnym porządku 33 kolejnym wariacjom muzycznym Beethovena. Składają się ze słownych określeń muzycznych, wydrukowanych kursywą (określenia te – jako cytaty intersemiotyczne – stanowią jedyny bezpośredni ślad zapisu partyturowego⁴⁹) oraz z asocjacyjnych komentarzy poetyckich, co pokazuje przykład pierwszej wariacji: 1) „*Alla marcia maestoso*», *le sceptre majeur*” (BD 19).

Literackie tytuły wariacji, które pojawiają się w tekście *Dialogue avec 33 variations* (wariacja 1: „*le sceptre majeur*”, wariacja 2: „*introduction au bal de la cour*” itd.), mogą poniekąd przypominać konwencję nadawania nazw Beethovenowskim sonatom oraz symfoniom⁵⁰. W istocie jednak dołączone tytuły-peryfrazy – jeśli wziąć pod uwagę fakt, iż należy je „zatrzymać w umyśle słuchacza”⁵¹ w trakcie słuchania kompozycji – stają się przegodną werbalizacją muzycznych znaczeń (raczej wymyślonych i wpisanych w tekst muzyczny niż potencjalnie w nim zawartych). Stąd też interpretacja owych wtórnych formuł słownych, tworzących określone propozycje programowe⁵², okazuje się niezmiernie trudna. Nie tylko zresztą dlatego, że literackie wariacje są rezultatem myślowych asocjacji

⁴⁸ Giraud, *op. cit.*, s. 155. Właściwie całą twórczość M. Butora traktuje się dzisiaj jako formę ostentacyjnego przekraczania istniejących konwencji gatunkowych i tworzenia nowych, pogranicznych gatunków. Zob. np. Moutote, *op. cit.*, s. 236, 243.

⁴⁹ Zob. L. van Beethoven, *Dreiunddreissig Veränderungen über einen Walzer von Anton Diabelli*. W: *Variationen für Klavier / Variations for Piano*. T. 1 (UT 50024). Wien 1973, s. 98–137.

⁵⁰ Programową sonatą Beethovena w gruncie rzeczy jest tylko *Sonata Es-dur „Das Lebewohl”* [*Les Adieux*] op. 81a. Inne nazwy Beethovenowskich kompozycji są wtórne: *Eroica* (*III Symfonia Es-dur* op. 55), *Symfonia przeznaczenia* (*V Symfonia c-moll* op. 67), *Pastoralna* (*VI Symfonia F-dur* op. 68), *Sonata Księżycowa* (*Sonata cis-moll* op. 27), *Pastoralna* (*Sonata D-dur* op. 28), *Waldsteinowska* (*Sonata C-dur* op. 53), *Appassionata* (*Sonata f-moll* op. 57), *Hammerklavier* (*Sonata B-dur* op. 106).

⁵¹ Uwaga Butora (*op. cit.*, s. 74) zawarta została w liście (z 4 VIII 1970) do Pousseura.

⁵² Zob. dwie początkowe propozycje literackich wariacji Butora przesłane Pousseurovi (*ibidem*, s. 75, 76), a także zestawienie dokonane przez belgijskiego kompozytora (*ibidem*, s. 79, 80, 82).

Michela Butora, że zostają przez niego podzielone w *Dialogue* na dwie symetryczne grupy, a mianowicie temat i pierwszych 16 wariacji (1–16) oraz 17 kolejnych (17–32+33), i że taki podział, w którym eksponuje się zwłaszcza znaczenie wariacji 16 i 17 (jako miejsca lustrzanego „odbicia” pozostałych wariacji), odbiega od większości analiz muzykologicznych *Wariacji Diabellego*. Jest jeszcze inny powód prowokujący konflikt interpretacji. Jak wiadomo skądinąd, pisarz obmyślił i przygotował na wstępnym etapie pracy aż „trzy listy tytułów” (BD 181), w sumie sto różnych „schematów”⁵³. I właśnie wykorzystanie ich wszystkich powoduje, że dwie grupy wariacji, powracające trzykrotnie w *Dialogue avec 33 variations*, wydają się nieinterpretowalne. Finalny układ wariacji literackich, odpowiadających kolejnym wariacjom Beethovena, ilustruje następujące zestawienie⁵⁴:

L. van Beethoven	M. Butor, <i>Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli</i>						
33 <i>Wariacje na temat walca Diabellego</i> op. 120	I <i>Proposition</i>	II <i>Exposé</i>	III <i>Exécution</i>	IV <i>Reprise puis exposé</i>	V <i>Exécution, suite</i>	VI <i>Reprise dernière</i>	VII <i>Envoi</i>
1. Thema: <i>Vivace</i>	0. <i>Vivace</i>						
2. Var. I: <i>Alla marcia maestoso</i>		1	1	1			
3. Var. II: <i>Poco allegro</i>		2	2	2			
4. Var. III: <i>L'istesso tempo</i>		3	3	3			
5. Var. IV: <i>Un poco più vivace</i>		4	4	4			
6. Var. V: <i>Allegro vivace</i>		5	5	5			
7. Var. VI: <i>Allegro ma non troppo e serioso</i>		6	6	6			
8. Var. VII: <i>Un poco più allegro</i>		7	7	7			
9. Var. VIII: <i>Poco vivace</i>		8	8	8			
10. Var. IX: <i>Allegro pesante e risoluto</i>		9	9	9			
11. Var. X: <i>Presto</i>		10	10	10			
12. Var. XI: <i>Allegretto</i>		11	11	11			
13. Var. XII: <i>Un poco più moto</i>		12	12	12			
14. Var. XIII: <i>Vivace</i>		13	13	13			
15. Var. XIV: <i>Grave e maestoso</i>		14	14	14			
16. Var. XV: <i>Presto scherzando</i>		15	15	15			
17. Var. XVI: <i>Allegro</i>		16	16	16			
18. Var. XVII				17	17	17	

⁵³ Butor, *Curriculum vitae*, s. 196.

⁵⁴ Wykorzystuję propozycję M. Zencka (*Musik über Musik in Michel Butors „Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli”*. W zb.: *Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft*. Hrsg. A. Gier, G. W. Gruber. Frankfurt am Main 1997, s. 287), którą w nieznacznym tylko stopniu modyfikuję. Stenzl (*op. cit.*, s. 68) w podobny sposób interpretuje układ literackich wariacji Butora, wyodrębniając temat, wariacje 1–16, wariacje 17–32. Warto przy tym zwrócić uwagę na fakt, iż układ wariacji u Butora jest zbieżny z wykładnią struktury Beethovenowskich *Wariacji*, którą zaproponował austriacki muzykolog, K. Geiringer, w artykule *The Structure of Beethoven's „Diabelli Variations”* („The Musical Quarterly” t. 50 (1964), nr 4).

19. Var. XVIII: <i>Poco moderato</i>				18	18	18	
20. Var. XIX: <i>Presto</i>				19	19	19	
21. Var. XX: <i>Andante</i>				20	20	20	
22. Var. XXI: <i>Allegro con brio, meno allegro</i>				21	21	21	
23. Var. XXII: <i>Allegro molto, alla „Notte e giorno faticar” di Mozart</i>				22	22	22	
24. Var. XXIII: <i>Allegro assai</i>				23	23	23	
25. Var. XXIV: <i>Fughetta: Andante</i>				24	24	24	
26. Var. XXV: <i>Allegro</i>				25	25	25	
27. Var. XXVI				26	26	26	
28. Var. XXVII: <i>Vivace</i>				27	27	27	
29. Var. XXVIII: <i>Allegro</i>				28	28	28	
30. Var. XXIX: <i>Adagio ma non troppo</i>				29	29	29	
31. Var. XXX: <i>Andante sempre cantabile</i>				30	30	30	
32. Var. XXXI: <i>Largo molto espressivo</i>				31	31	31	
33. Var. XXXII: <i>Fuga: Allegro</i>				32	32	32	
34. Var. XXXIII: <i>Tempo di minuetto, moderato</i>				33	33		33

Wyciągając wnioski z istnienia trzech wersji komentarzy (1–16: *Exposé – Exécution – Reprise puis exposé*; 17–33: *Reprise puis exposé – Exécution, suite – Reprise dernière / Envoi*), nietrudno stwierdzić, iż paralelne wariacje Butora jako odrębne pomysły interpretacyjne danej wariacji Beethovena same podlegają regułom wariacji. Dobrą tego egzemplifikacją są warianty pierwszej wariacji literackiej⁵⁵, gdzie „marsz majestatyczny”, *Alla marcia, maestoso*, odnosi się najpierw do władzy królewskiej („*Alla marcia maestoso*», *le sceptre majeur*”, BD 19), później do sytuacji i nastroju powitania nowego roku („*Marche majestueuse pour ouvrir l’année*”, BD 47), wreszcie, z racji wykorzystania gry słów i relacji semantycznych między formami „*Jupiter*”, „*jupitérien*”, „*despote*” – do Jowisza planety lub do człowieka posiadającego absolutną władzę („*Jupiter ou le despote*», „*alla marcia maestoso*», BD 53⁵⁶). Skontaminowane, wewnątrznie zdialogizowane konstrukcje są niepowtarzalne: w pierwszym przypadku pojawia się peryfrastyczna a u g m e n t a c j a cytatu intersemiotycznego (komentarz francuskojęzyczny Butora, z ewidentnym ekwiwalentem słownym, dołączony zostaje do włoskiego określenia, którym posłużył się Beethoven: „*»Alla marcia m a e s t o s o*», *le sceptre m a j e u r*”); w drugim – p r z e k ł a d (zapis oryginału potraktowany jest „eliptycznie”, palimpsestowo: „*Marche m a j e s t u e u s e p o u r o u v r i r l ’ a n n é e*”);

⁵⁵ Zestawienie wszystkich swoich literackich programów *Wariacji na temat walca Diabellego* Beethovena zamieszcza Butor w *Le Château du sourd*. Zob. BD 181–198.

⁵⁶ Istniejąca gra słów polega na zderzeniu 3 form: „*Jupiter*” (Jowisz) – „*jupitérien*” (‘dominujący’, ‘autorytarny’; forma utworzona od „*Jupiter*”) – „*despote*” (‘despota’, ‘tyran’). Znaczenie słowa „*Jupiter*” wiąże się tutaj zarazem z Mozartowską *Symfonią C-dur* KV 551 (*Jowiszową*). Zob. BD 11.

w trzecim – inwersja w stosunku do pierwszej konstrukcji (propozycja pisarza poprzedza cytat intersemiotyczny Beethovena) i kluczowa gra konotacji (rezygnuje się z jakichkolwiek leksykalnych ekwiwalentów: „*Jupiter ou le despote, »alla marcia maestoso«*”). Przy okazji tak szczegółowej analizy nasuwają się od razu dwie ważne konkluzje. Po pierwsze, współlistnienie (znoszenie się?) trzech wzajemnie oddziałujących na siebie komentarzy, związanych za każdym razem z inną sferą życia i z innymi konotacjami kulturowymi, granicznie komplikuje lekturę tekstu, przesądza o (nie)rozumieniu całości. Po drugie, Butora zajmuje, co widać teraz najlepiej, nie tylko problem makrostruktury Beethovenowskich *Wariacji* i genialnych rozwiązań muzycznych – równie istotny dla niego jest mechanizm wariacji jako pewna potencjalność czysto językowa.

W muzyce o konwencji wariacji decydują, z jednej strony – powtórzenia, czyli powracanie wyjściowego tematu (oryginalnego, jak w *Wariacjach Goldbergowskich*, bądź zapożyczonego, jak w *Wariacjach Diabellego*), z drugiej – rozmaite sposoby jego przetwarzania (w zakresie uwarunkowań melodycznych i harmonicznym, dynamiki, tempa itd.). W literaturze z kolei, w sytuacji próby interpretacji muzycznej formy wariacji, daje się co najwyżej mówić o wariantach rozrastania się czy też „ewoluowania” tekstu, o dialektycznej „grze »inności« i »identyczności«” (D 286), o transformacjach tekstowych. Należałoby zatem przypomnieć w tym kontekście pierwotną postać tytułu *Wariacji Diabellego: 33 Veränderungen über einen Walzer*⁵⁷ (z racji znaczenia słowa „*Veränderungen*” – ‘przeobrażenia’, ‘zmiany’) i uwzględnić specyfikę kompozycji. Otóż tradycyjną konwencję wariacji – komponowania zwykle od 6 do 12 wariacji według reguły: „temat–wariacja” – zastępuje tu praca tematyczna⁵⁸, która pozwala Beethovenowi oddalać się od tematu i eksploatować wybrane jego elementy (skrajną tego konsekwencją jest swoista „kontaminacja”⁵⁹, a mianowicie sposobność przywołania w *Wariacji XXII* arii Leporella z *Don Giovanniego* Mozarta).

Pod względem zasad transformacji rzecz wygląda podobnie u Butora – literackie wariacje to niewątpliwie seria komentarzy palimpsestowo współlistniących z propozycjami Beethovena, chociaż odległych od nich, co rozumiało, w zakresie i formalnym, i znaczeniowym. Odrębność tworzywa powoduje, iż funkcjonowanie wariacji literackich na wzór wariacji muzycznych jest czymś zgoła niemożliwym, rozwiązaniem, które nie wykracza poza formułę retoryczną. Zarazem – w chwili przyjęcia nieco innej, intertekstualnej linii argumentacji – daje się dostrzec pewną istotną zbieżność. Butor bowiem w sposobie usamodzielniania czy uwalniania dyskursu i autonomizowania poszczególnych fragmentów w niczym nie różni się od Beethovena. Stosowane przez Butora praktyki intertekstualne prowadzą ostatecznie do dialogizowania zapisu, do „dialogiczności”, którą

⁵⁷ Partytura opatrzona tytułem *33 Veränderungen über einen Walzer* ukazuje się w r. 1823 w Wiedniu (Cappi und Diabelli) oraz w Lipsku (C. F. Peters).

⁵⁸ A. Münster (*Studien zu Beethovens „Diabelli-Variationen“*. München 1982) wyodrębnia trzy główne motywy – współlistniące lub też pojawiające się w poszczególnych wariacjach oddzielnie.

⁵⁹ Takim określeniem posługuje się G. Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris 1982, s. 543) mówiąc o wykorzystaniu przez Beethovena podobieństwa między pierwszymi taktami walca Diabellego a arią Leporella (podaje zresztą błędnie, iż owa kontaminacja ma miejsce w *Wariacji XX*).

objaśnia mimochodem w trakcie publicznej dyskusji nad *Dialogue* podczas poświęconej twórcy i m.in. temu dziełu konferencji w Cerisy. Świadomy rozmaitych możliwości odniesień tekstu literackiego do kompozycji Beethovena (także w planie zapisu partyturowego), uważa, iż przystał na rozwiązania pozwalające uzyskać szczególną płynność i niespójność. Butor stwierdza: „w książce takiej jak *Dialogue avec 33 variations* [...] zmieniam bez przerwy relację między moim tekstem a tekstem Beethovena”⁶⁰. Dodać wypada, że dokonywaniu radykalnych zmian relacji między zapisem a intertekstem muzycznym służą nie tylko trzy wersje wariacji literackich. To zadanie również obydwu form objaśnień współtworzących werbalną interpretację kompozycji Beethovena, objaśnień, w przypadku których deskryptywna analiza muzyczna łączy się z komentarzami o charakterze kulturowym.

Dwa typy narracji, co widać przy pierwszym oglądzie tekstu, różnią się między sobą w sposób zasadniczy. W przestrzeni *Dialogue* zostały wyodrębnione zarówno nominalnie – jedne partie określane są mianem *Interwencji* („*Interventions*”), drugie mianem *Przypisków* („*Gloses*”) – jak i typograficznie, ponieważ pismo proste konsekwentnie zarezerwowane jest dla 16 *Interwencji*, natomiast zapis kursywą – dla *Przypisków*. O różnicy między dyskursami decyduje także ich inna funkcja i zastosowanie praktyczne, co wystarczająco dobrze sygnalizują obrane formuły. Tylko *Interwencje* bowiem były i są czytane publicznie w ramach czy to „*concert-conférence*”, czy to „*concert-lecture*” (z tego też powodu zostały ponumerowane), *Przypiski* zaś – zgodnie z etymologią – istnieją wyłącznie w postaci graficznej⁶¹. Jednocześnie, mimo wskazanych argumentów, można by utrzymywać, iż odrębność dwóch typów narracji jest w pewnym sensie pozorna, skoro wszystkie komentarze narracyjne wzajemnie się dopełniają i reinterpretują. *Interwencje*, podobnie jak i *Przypiski*, podlegają identycznym regułom wariacji i okazują się ostatecznie próbami scalania analitycznego dyskursu muzykologicznego (analiz struktury muzycznej *Wariacji* Beethovena) z dyskursem eseistycznym.

Reasumując: problem wariacyjności czy też przekształceń rozmaitych struktur literackich (odnoszony przez Michela Butora do kwestii polifoniczności⁶²) ma w *Dialogue* wyjątkowo skomplikowaną postać. Dość powiedzieć, iż sam pisarz, przygotowując wersję książkową do druku, określa tekst w jednym z listów do Georges’a Perrosa słowem nie wymagającym komentarza – „*incorrigible*”⁶³, nie do poprawienia... W sytuacji napięć międzytekstowych, zwłaszcza zawiązywania się *ad hoc* relacji intratekstualnych w obrębie utworu, trudno ustalić, jak to teoretycznie ujmuje Michael Riffaterre, „stabilny obraz tekstu”⁶⁴. Oczywiście, nadrzędną formą intertekstualności są zewnątrztekstowe odniesienia na linii Butor–Beethoven, które decydują o ogólnych regułach konstrukcyjnych i prowokują w momencie lektury określone konotacje kulturowe. (Relację Butor–Beethoven uzupełnia skądinąd odmienny typ nawiązań zewnątrztekstowych, mianowicie liczne aluzje literackie i cytaty z Nerval’a, Baudelaire’a, Chateaubrianda czy Szekspira.) Niemniej do owych odniesień zewnątrztekstowych dochodzą relacje autotekstualne

⁶⁰ Butor, *Approches de Michel Butor*, s. 314.

⁶¹ O powodach takiego właśnie podziału mówi Butor w *Curriculum vitae* (s. 196–197).

⁶² Zob. Butor, *Littérature et musique*. BI 268.

⁶³ Butor, Perros, *op. cit.*, s. 367.

⁶⁴ M. Riffaterre, *Interpretation and Undecidability*. „New Literary History” t. 12 (1981), nr 2, s. 227.

(warunkowane intertekstualnością intersemiotyczną), które powodują szczególne trudności lekturowe w przestrzeni całego *Dialogue avec 33 variations*. Interpretator znajduje się w labiryncie intertekstualności, jaki tworzy się w wyniku próby literackiego interpretowania przez pisarza muzycznej formy wariacji. I właśnie ów labirynt intertekstualności przesądza o nierozstrzygalności interpretacji – w wypadku nawiązań intertekstualnych pojawiających się w *Dialogue* określone znaczenie ma przecież i usytuowanie tekstu w strefie bezpośredniego oddziaływania kompozycji muzycznej (poprzez genologiczne zakorzenienie w *Wariacjach Diabellego*), i potrójne objaśnianie przez Butora każdej wariacji Beethovena, i wykorzystywanie odrębności dwóch grup wariacji (1–16, 17–33), i zderzanie programu poetyckiego z dwoma pozostałymi rodzajami komentarza, i wreszcie przenikanie się – w obrębie tychże komentarzy – dyskursu muzykologicznego z dyskursem krytycznym. Trudno zatem nie zgodzić się z Vareille'em, mając na uwadze praktyki intertekstualne spotykane u Butora, określa go mianem „wielkiego manipulatora kodów i tekstów” (V 293).

Inny Butor

Rezultatem dialogu Butora z Beethovenem, w pewnym sensie podobnie jak jego dialogu z Eugène'em Delacroix⁶⁵ czy Rembrandtem Van Rijn⁶⁶, okazuje się konstrukcja palimpsestowa – „forma zapisu, która nie ma żadnego poprzednika w literaturze” (B 86), tekst sam w sobie nieczytelny, skrajnie hermetyczny. Wszelkie próby uchwycenia specyfiki intertekstualnego dialogu, jak pokazują to wysiłki Béatrice Didier, prowadzą albo do ogólnych, niezadowolających etykiet („tekst literacki”), albo do nieprecyzyjnych sformułowań (peryfraz w rodzaju: coś więcej niż „przekład” czy „program”, zob. D 287, 288 n.)⁶⁷. W rzeczywistości efekt projektu Butora stanowi swoisty *h i p e r t e k s t* – w podwójnym znaczeniu tego słowa, a mianowicie etymologicznym, bo tak można by określać tekst z racji stopnia skomplikowania układu typograficznego (tu daje się wskazać związek z tradycją Mallarmégo), i zwłaszcza Genette'owskim⁶⁸, bo literacki hipertekst jest w zasadzie nieinterpretowalny poza muzycznym hipotekstem. Z powodu właśnie tych dwóch argumentów, jak wolno przypuszczać, *Dialogue avec 33 variations* bywa obejmowany metaforycznie przez niektórych krytyków formułą „partytura literacka”.

Zasadniej jednak byłoby mówić, w moim przekonaniu, o partyturze literackiej, definiując w ten sposób nie sam tekst słowny, lecz literacką funkcję partytury muzycznej. Ściślej ujmując, partytura Beethovenowskich *33 Wariacji C-dur na temat walca Diabellego* op. 120 uznana zostaje za partyturę literacką, w momencie gdy okazuje się ona niezbędna interpretatorowi do objaśniania uwarunkowań

⁶⁵ W grę wchodzi i tym razem – jak podkreśla M. Butor (*Dialogue avec Eugène Delacroix sur „L'Entrée des Croisés à Constantinople”*. Saint-Etienne 1991, s. 10) – nie „przekład” obrazu, tzn. „praca historyka sztuki”, lecz subiektywny dialog z obrazem, prowadzący do unaocznienia go odbiorcy. Zob. J. L a M o t h e, *La Répétition interrompue ou peindre l'histoire, un polylogue intertextuel*. „Narratologie” 2001, nr 4.

⁶⁶ M. Butor, *Dialogue avec Rembrandt Van Rijn sur „Samson et Dalila”*. Paris 2005.

⁶⁷ Podobnie zachowuje się zresztą S t e n z l (*op. cit.*, s. 66, 72), sytuując *Dialogue* w kontekście i „przekładu”, i parodii, i imitacji.

⁶⁸ G e n e t t e, *op. cit.*, s. 13 n. W swoich *Palimpsestes*, mimo iż w zakończeniu książki analizuje różne „praktyki hiperartystyczne” (s. 536–549), nie zajmuje się jednak problemami, które zdefiniowane tu zostały jako intertekstualność intersemiotyczna.

Dialogue. A wiadomo od chwili jego pierwszej lektury, że Butor traktuje partyturę Beethovena jako nietypową przestrzeń zapisu literackiego, nadto: że każdą partyturę muzyczną pojmuje jako szczególną formę książki⁶⁹. Wiadomo również, iż w opinii pisarza jakikolwiek wgląd w partyturę – nawet pobieżny, niefachowy, zredukowany do wymiaru czysto wizualnego – pozwala lepiej zrozumieć słuchaną muzykę:

jest rzeczą bardzo interesującą, jak sędzę, oglądać partyturę [...]. Nie mogę dobrze czytać partytury orkiestrowej; nie czytam harmonii, więc nie czytam jak muzyk: ale widzę partyturę, oglądam raczej, niż nie czytam. [...] W przypadku niektórych utworów muzycznych to, co widzę w partyturze, jest równie ważne jak to, co słyszę, i oczywiście zmienia sposób, w jaki słucham. [MB 39]

Wszelkie konsekwencje takiego traktowania partytury muzycznej ujawniają się także poza samą muzyką – w sytuacji eksperymentalnego *Dialogue avec 33 variations*.

Truizmem byłoby twierdzić, iż tak nietypowa publikacja, utrzymana w formule literatury intermedialnej, staje się dla dzisiejszego interpretatora – jako konstrukt intertekstualny – trudnym wyzwaniem. W momencie bowiem czytania *Dialogue* zakłada się od razu palimpsestowe współlistnienie dwóch tekstów: literackiego oraz muzycznego, co prowadzi, mimo nawet negatywnych konkluzji, do interpretacji o charakterze interdyscyplinarnym. Interpretator, niezależnie od celów interpretacyjnych, musi sięgnąć jednocześnie i po właściwy tekst słowny, i po intertekst muzyczny (partyturę literacką), jeśli chce uwzględnić zamierzone przez autora współlistnienie dwóch różnych fenomenów. To on ostatecznie ujawnia rezultaty pomysłu Butora, wyciągając nade wszystko wnioski z faktu, iż pisarz za wszelką cenę nie dopuszcza ani do linearnego, ani do dyskursywnego odczytania tekstu⁷⁰. Obierana każdorazowo przez interpretatora „trajektoria” lektury powoduje, że *Dialogue avec 33 variations*, podobnie jak wiele innych propozycji Butora, uznaje się dzisiaj za świetny przykład „dzieła otwartego”, czyli utworu podatnego na rozmaite wykładnie (także, by posłużyć się raz jeszcze terminologią Umberto Eco, za realizację „dzieła w ruchu”). Interpretacja literackiego dialogu z Beethovenem (jako interpretacja drugiego stopnia, interpretacja interpretacji) napotyka wyjątkowo silny opór, toteż wielu spośród interpretatorów – w sytuacji poszukiwania adekwatnych formuł dla zapisów Butora – ucieka się do takich metaforycznych określeń, jak „tekst-labirynt”, „tekst aleatoryczny” (R 137 n.) czy „partytura” *tout court*.

Pociągający z różnych powodów badaczy literatury trop muzyczny i możliwość wykorzystania w literaturze modelu muzycznego interesują Butora od początku jego twórczości. Ów model muzyczny, zdaniem Vareille’a, realizowany jest poprzez „figury intertekstualności” (V 287), pozwalające uzyskiwać w polu literatury – na drodze intertekstualnych zapośredniczeń – efekty konstrukcji fugowanej, polifonii, kontrapunktu, formy wariacji czy kanonu. Mając na uwadze tego rodzaju realizacje Butora, a mianowicie nieklasyfikowalne, hybrydyczne formy literackie inspirowane sztuką dźwięków, najłatwiej oczywiście powiedzieć, że pisarz ten „pozostaje wciąż wierny »poetyce muzycznej«” (BI 263).

⁶⁹ Zob. M. Butor, *Composition littéraire et composition musicale*. „Communication et Languages” 1972, nr 13, s. 33–34.

⁷⁰ Zob. La Mothe, *Butor en perspective*, s. 11.

W istocie, poszukuje on w muzyce rozwiązań formalnych, innej gramatyki literatury, innych form ekspresji literackiej, i stąd chyba bierze się jego przekonanie, iż „Idea tekstu jako partytury prowadzi do nowej koncepcji literatury” (BI 267)⁷¹. Wytaczanie kolejnych argumentów na rzecz takiej tezy, zarówno w dyskursie artystycznym, jak i w dyskursie eseistycznym, wiąże się bezpośrednio z próbą rewizji poglądów na temat odbiorcy literackiego. Butor w tej mierze jest nadzwyczaj konsekwentny – stawia określone, by tak rzec, progowe wymagania lekturowe, związane z interpretacją intertekstualną. W przypadku *Dialogue avec 33 variations* domaga się od interpretatora tyleż znajomości intertekstu muzycznego – partytury literackiej, co dostrzeżenia i objaśnienia reguł rządzących dwutekstem literacko-muzycznym.

Podsumowując dotychczasowe uwagi w szerszej perspektywie, należałoby nade wszystko stwierdzić, iż e s t e t y k a i n n o ś c i (komplikacje powodowane muzycznym sposobem myślenia o literaturze oraz kształtem intertekstualnych nawiązań pojawiających się w rozmaitych tekstach) decyduje nie tylko o samej lekturze Butora, ale i, w konsekwencji, o jego aktualnej pozycji wśród przedstawicieli współczesnej literatury. A kwestia to wyjątkowo subtelna. Z jednej strony, trudno z pewnością byłoby mówić o braku zainteresowania francuskim pisarzem (z wykształcenia filozofem, który – warto wspomnieć – przygotowywał niegdyś doktorat w grupie z Lyotardem). Tym bardziej w momencie, gdy na rynku wydawniczym ukazuje się nakładem oficyny „La Différence” edycja jego dzieł zebranych – *Oeuvres complètes de Michel Butor*⁷², która stanie się najprawdopodobniej dobrym impulsem do pełniejszego odbioru pisarza, eseisty, poety i recytatora. Z drugiej strony, wiele zagadnień twórczości autora *Dialogue* albo pozostaje wciąż nieznanymi badaczom literatury, albo wymaga interpretacji bądź reinterpretacji w nowym świetle⁷³.

Widać dzisiaj dobrze, iż zainteresowanie Butorem w paru ostatnich dekadach było jednostronne, świadomie zawężane do wybranych epizodów jego działalności, co skądinąd doskonale pokazuje stan polskich badań literaturoznawczych. Nie trzeba dowodzić, iż nasza recepcja francuskiego pisarza jest mocno ograniczona, skoro obraz twórczości autora dziesiątek książek zredukowany został li tylko do problematyki *nouveau roman* i niektórych (wczesnych zresztą) esejów. Niewątpliwie w świadomości polskich literaturoznawców (przede wszystkim krytyków literackich) istnieje łatwo rozpoznawalny Butor „klasyk” – eseista i pisarz, zwłaszcza jako twórca 4 głośnych powieści z lat pięćdziesiątych XX wieku: *Passage de Milan* (1954), *L'Emploi du temps* (1956), *La Modification* (1957), *Degrés* (1960)⁷⁴, łączony z nurtem francuskiej nowej powieści. Niewiele jednak wiadomo w Polsce o i n n y m Butorze, czasami nie najlepiej rozumianym przez zachodnią krytykę, o tym, który zrywa ostatecznie z tradycją *nouveau roman* już w latach sześćdziesiątych poprzedniego stulecia, kategorycznie dystansując się wobec wszelkich tradycyjnych form powieściowych i poszukując w zamian radykalnych rozwiązań literackich.

⁷¹ Zob. cały rozdz. 15: *Littérature et musique*.

⁷² Publikacja dzieł zebranych B u t o r a, planowana w 10 tomach, ukazuje się od r. 2006 (t. 1: *Romans*, t. 2: *Répertoire 1*, t. 3: *Répertoire 2*, t. 4: *Poésies 1*).

⁷³ Niewątpliwie nadal aktualna jest opinia wyrażona parę lat temu przez L a M o t h e ' a (*Butor en perspective*, s. 11), który sądzi, iż cała twórczość Butora wymaga dzisiaj ponownego, gruntownego odczytania.

⁷⁴ Na język polski przetłumaczone zostały dwie powieści: *Odmiany czasu* (Przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1958) oraz *Przemiana* (Przeł. I. Wierzchowiec, Warszawa 1960).

Tekst *Mobile. Étude pour une représentation des États-Unis*, opublikowany w r. 1962, to w rzeczywistości pierwsza próba kreowania – w oparciu o konwencje muzyczne⁷⁵ – „nowej literatury”. Kolażowy utwór, który Lyotard uznawał za decydujący⁷⁶ w twórczości Butora, powstaje w momencie zetknięcia się pisarza z rzeczywistością amerykańską (i, co ciekawe, w momencie literackiego przejścia od Jacksona Pollocka techniki „*dripping*”). Później przychodzi czas m.in. na bliższe zainteresowanie się różnymi sztukami, zwłaszcza malarstwem i muzyką, czego efektami są *Description de San Marco* (1963), *Les Mots dans la peinture* (1969), *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971), *Boomerang* (1978), *Dialogue avec Eugène Delacroix sur „L'Entrée des Croisés à Constantinople”* (1991) czy *Dialogue avec Rembrandt Van Rijn sur „Samson et Dalila”* (2005). Konfrontacja literatury z muzyką, podobnie jak i literatury z malarstwem, odbywa się u Butora w myśl założeń przyjętych jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku (w późniejszym okresie zaś tylko konsekwentnie utrwalanych). W przypadku każdej z wymienionych dziedzin sztuki można mówić, zdaniem pisarza, o zbieżnych problemach rozumienia⁷⁷, stąd i wskazywanie pewnych analogii między odmiennymi sztukami staje się uprawnione. Konsekwencje takiego sposobu myślenia zaciążyły na dojrzałej twórczości Butora (także na jej recepcji) – wszystkie jego propozycje po zarzuceniu formy powieściowej są przejawem poszukiwania „nowego typu związku między sztukami” (B 79) czy też – jak to określił ostatnio w tytule swojej książki Lucien Giraudo – intertekstualnego „dialogu ze sztukami”⁷⁸.

Abstract

ANDRZEJ HEJMEJ
(Jagiellonian University of Cracow)

MICHEL BUTOR'S TEXT-SCORE.
“DIALOGUE AVEC 33 VARIATIONS DE LUDWIG VAN BEETHOVEN
SUR UNE VALSE DE DIABELLI”

The article is devoted to, most generally, literary creative activity of Michel Butor, and especially to the unusual *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli*. The work, existing in two versions, namely the book (published by Gallimard 1971) and the intermedial (*Actes Sudes* 2001), proves to be a rare example of “music in literature”. Developing as a commentary to Beethoven's *33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* opus 120 and delivered in public in the “concert-conference” convention, the work becomes at the same time an autonomous literary record. The interpretation of the dialogue between Butor and Beethoven leads in the perspective of intertextual studies makes it possible to speak of “the aesthetic of otherness” of the French writer. In the light of the above, the focus is put not so much on Butor as “classic” (the former of *nouveau roman* and essayist), as on Butor as experimentalist at the moment of rejecting the *nouveau roman* tradition – the theoretician and practitioner of intertextuality.

⁷⁵ Muzyczne źródło inspiracji ujawnia sam Butor (*Musique et littérature*, s. 80): „Nigdy nie mógłbym zrealizować takiego tekstu jak *Mobile*, gdybym nie miał przykładu partytur muzycznych [...]”.

⁷⁶ Lyotard (*Quant à l'oeuvre Butor*, s. 233), akcentując znaczenie książki Butora, ma głównie na uwadze kwestię montażu struktur.

⁷⁷ Zob. Butor, *La Musique, art réaliste*, s. 141.

⁷⁸ Giraudo, *op. cit.* (cz. 4: *Le Dialogue avec l'oeuvre d'art*, rozdz. 3, s. 155–160). *Nb.* pisząc o „formie dialogowej” u Butora, Giraudo uwzględnił zarówno dialog pisarza z Beethovenem, jak i dialog z Delacroix.