

PRZEMYSŁAW PIETRZAK Uniwersytet Warszawski

W SPRAWIE GATUNKOWYCH OBRAZÓW ŚWIATA CZĘŚĆ 2*

Profesor Danucie Ulickiej poświęcam

W poprzedniej części rozważaliśmy ideę porównania gatunkowych i językowych obrazów świata (odpowiednio: GOS i JOS)¹. Zajmijmy się teraz kwestią bardzo ważną dla twórcy tej idei, Witolda Sadowskiego, a mianowicie transpozycją gatunku i jego swoistego światopoglądu w obszary sztuk innych niż literatura. Proces ten wynika – jak twierdzi badacz – z wyraźnej dominacji komponentu wizualnego w GOS i jego transgresji poza system językowy². Ma też, w odróżnieniu od struktur ściśle gramatycznych, stanowić o specyfice modelowania świata poprzez strukturę gatunku.

Trudno obronić tezę o gatunku literackim, który „zawsze wyrasta ponad język” i domaga się, by zawarty w nim model rzeczywistości zaistniał w innym materiale semiotycznym. Przeczy temu, wspomniana już w pierwszej części artykułu, długa tradycja rozmaitych werbalizacji gatunkowego obrazu świata, poczynawszy przynajmniej od pism romantyków niemieckich. Mimo arbitralności i kontrowersyjności tych werbalizacji są one właśnie próbą dyskursywnego wydobywania wizji człowieka i jego egzystencji z artystycznej formy literackiej. Co więcej, malarskie i muzyczne przykłady naśladowania gatunków literackich nie tworzą szczególnie obszernego zbioru, zwłaszcza w zestawieniu z pokaźną kolekcją obrazów i kompozycji nawiązujących do konkretnych dzieł. Warto jednak postawić pytanie, na ile możliwe jest przeniesienie gatunku literackiego w inny system semiotyczny wraz z jego całym bagażem światopoglądowym, a także czy rezultat takiego przeniesienia będzie rzeczywiście symetrycznym odpowiednikiem literackiego pierwowzoru.

Malarskie wizualizacje gatunkowego obrazu świata

Kiedy możemy mówić o malarstwie odtwarzającym literacki gatunek i czy jest to możliwe bez najmniejszej nawet aluzji do konkretnego tekstu, jaki ten gatunek

* Pierwsza część artykułu *W sprawie gatunkowych obrazów świata* ukazała się w z. 2/2025 „Pamiętnika Literackiego”.

¹ Zob. *ibidem*, s. 189.

² W. Sadowski, *Gatunkowe obrazy świata: sielanka, litania, sonet*. „Pamiętnik Literacki” 2021, z. 2, s. 184.

reprezentuje? Portrety Hamleta ujętego w rozmaitych scenach Szekspirowskiego dramatu z pewnością nie formułują żadnego nurtu „tragicznego” w malarstwie europejskim, nawet jeśli uzupełnimy je rzadszymi obrazami Otella. Przedstawienia Falstaffa nie powołują do życia nurtu „komediowego”, choćbyśmy dołączyli do nich portrety Tytanii. Z kolei o malarstwie mitologicznym albo biblijnym mówimy, mając na myśli zobrazowanie nie tyle wybranego gatunku (jak np. ewangelie, apokalipsa), ile scen i postaci w zgodzie z obowiązującą w danym momencie wykładnią tekstów, z których zostały one zaczerpnięte³. Malarz tworzy zatem nie nowe opowieści za pomocą tych samych tekstowych konwencji mitologicznych czy biblijnych, lecz raczej kolejne ujęcia tych samych wydarzeń i motywów za pomocą nowych konwencji malarskich⁴.

Pytamy więc o dzieło malarskie, którego autor przełożyłby „na sztalugi” konwencje formy literackiej i zastosował je do ułożenia nowego tekstu (w sensie semiotycznym) a nie (bądź nie tylko) do powtórzenia jakiegokolwiek kanonicznego (w danej epoce) przedstawienia literackiej sceny, postaci itp. W strukturze semantycznej obrazu byłby to zatem wariant znaczenia nazwanego w 1939 roku przez Erwina Panofskiego ikonograficznym w sensie wąskim⁵. Historyk sztuki miał na myśli zidentyfikowanie literackiego typu, pozwalające np. w grupie zebranych przy stole i zaniepokojonych czymś mężczyzn dostrzec Ostatnią Wieczerzę, nie zaś spotkanie towarzyskie, w czasie którego ktoś musiał poruszyć nieco drażliwy problem finansowy⁶. Bardzo podobnie rozumuje Sadowski, gdy twierdzi, iż bez znajomości tradycji sielanki nie sposób dostrzec w obrazach, takich jak choćby *Koncert wiejski* Tycjana (wcześniej przypisywany Giorgionemu), czegoś więcej niż utrwalenie zupełnie dziwacznych wyobrażeń na temat życia na wsi⁷. Tyle że polski

³ Teksty te – *Biblia* i źródła mitologii klasycznej – są też dodatkowo zamknięte. Można je opatrywać komentarzami, ale nie można ich pomnażać (stąd idea apokryfu przy ustalaniu kanonu ewangelicznego).

⁴ Wyjątkiem są takie obrazy, jak *Śmierć Marata* J.-L. D a v i d a z 1793 roku – dzieło jawnie nawiązujące do przedstawień chrystologicznych (piety). Jednakże gatunkowa konwencja piety, którą można swobodnie przenosić w dowolne miejsce i na dowolne postaci, to konwencja na wskroś malarska, a nie tekstowa (por. ułożenie ciała zamordowanego bohatera rewolucji, znane z wielu klasycznych wizerunków Marii trzymającej martwego Chrystusa).

⁵ Zob. E. P a n o f s k y, *Studies in Iconology. Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. New York 1962, s. 3–32, zwłaszcza s. 14. Analizę ikonograficzną w sensie wąskim miała poprzedzać analiza preikonograficzna, czyli czysto zmysłowa identyfikacja przedstawionych na obrazie kształtów. Z kolei trzeci, najwyższy stopień to analiza ikonograficzna pogłębiona, która obejmuje wartości symboliczne właściwe dla np. epoki, szkoły, narodu. Sądzę, że dla rozważań z zakresu „malarstwo a dzieło literackie” rozróżnienia Panofskiego pozostają w mocy, mimo całej zasadności krytyki, jakiej zostały poddane (badaczowi głównie zarzucano przecenienie roli tradycji literackiej, uniwersalizację sztuki renesansu, wiarę w to, iż odczytanie dzieła uwzględniające wyłącznie jego historyczne znaczenie jest jedynym właściwym – zob. K. M o x e y, *Panofsky's Concept of „Iconology” and the Problem of Interpretation in the History of Art*. „New Literary History” 1986, nr 2).

⁶ Przykładem tym (chodzi oczywiście o fresk Leonarda da Vinci) E. P a n o f s k y posłużył się we wczesnym jeszcze wystąpieniu z roku 1931, zatytułowanym *On the Problem of Describing and Interpreting Works of the Visual Arts* (Transl. J. Elsner, K. Lorenz. „Critical Inquiry” 38 (2012), nr 3, s. 469–470).

⁷ S a d o w s k i, *op. cit.*, s. 185–186.

badacz ma na myśli nie czytelne nawiązanie do konkretnego utworu, a właśnie do konwencji gatunkowych długiej tradycji wielu tekstów.

Spróbujmy rozwinąć to rozumowanie, zatrzymując się na przykładzie z Tycjana: o idyllicznej tonacji *Concerto campestre* z 1509 roku może świadczyć nie tylko sam pejzaż wiejski i jego górzyste umiejscowienie (Arkadia – od czasów Wergiliusza sielankowe *locus amoenus* – miała się znajdować w górach, zresztą zgodnie z rzeczywistym położeniem owego regionu w Grecji⁸), lecz również tak ważny element kompozycyjny gatunku, jak śpiewaczy agon dwóch pasterzy (centrum obrazu), którzy swoje trzody zostawili pod tymczasową opieką kolegi (widocznego z tyłu). Wydaje się zatem, że przynajmniej na poziomie zmysłowych postrzeżeń Tycjan faktycznie odtworzył sielankowy obraz świata.

Ale czy na pewno? Wątpliwości budzi nie tylko mało pasterski strój pieśniarzy i trzymana przez jednego z mężczyzn nie pasująca do sielankowego kolorytu lutnia (zamiast fletni Pana czy dud). Budzi je przede wszystkim obecność dwóch nagich postaci kobiecych, z których jedna uczestniczy w tytułowym koncercie. Kobieta może uczestniczyć w sielankowym konkursie poetyckim (zakładamy, że muzyka towarzyszy tu recytacji) na ogół jako nieobecna adresatka pieśni lub też ich bohaterka, sama wszak rzadko śpiewa i zazwyczaj nie pojawia się bezpośrednio⁹. Sprawa zmienia się częściowo w pasterskim romansie w rodzaju *Diany* Jorgego de Montemayora (XVI wiek) lub *Astrei* Honorého d'Urfégo (XVII wiek), gdzie powikłane fabuły miłosne wymuszają występowanie wszystkich protagonistów. Jednakże w eklogach, idyllach i bukolikach postacie kobiece, jeśli uczestniczą w zdarzeniach, to raczej w osobnym, niemieszanym płciowo towarzystwie¹⁰. Oczywiście, można założyć, że kobiety na obrazie Tycjana istnieją w nieco innym planie – np. jako nimfy lub boginie, często przywoływane w sielankowej twórczości i faktycznie niewidoczne dla dwóch postaci męskich (podobnie, gdy założymy, że ukazują one alegorię sztuk lub poetyckiego natchnienia). Tak czy inaczej, komentatorzy obrazu Tycjana, choć niemal zawsze podkreślają idylliczny komponent dzieła, to w swoich interpretacjach albo rozszerzają go na wszystkie składniki, albo ograniczają jedynie do tła, oznaki przyjemnego nastroju¹¹. W tym drugim przypadku bohaterami

⁸ J. Sannazaro, autor być może najbardziej wpływowego dla nowożytnej sielankowej wyobraźni dzieła *Arkadia* (1504), umiejscawia tę krainę właśnie na szczycie góry Partenion – zob. J. Sannazaro, *Arcadia and Piscatorial Eclogues*. Transl. R. Nash. Detroit 1966, s. 30.

⁹ Jak notuje R. Poggioli (*The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Ideal*. Cambridge 1975, s. 16), sielanka to „prywatny męski świat”, w którym kobieta jest zaledwie „seksualnym archetypem”. Warto zwrócić jednak uwagę, że w przywołanej *Arkadii*, kobieta – Massilia, matka Ergasta, jednego z pasterzy – wspomniana została pośmiertnie jako sędzia w poetyckich agonach (a więc w roli zwyczajowo przyznawanej mężczyznom) i w ogóle jako nieomal „boska Sybilla” – zob. Sannazaro, *op. cit.*, s. 110.

¹⁰ Por. choćby *Pieśń świętojańska o Sobótce* J. Kochanowskiego albo też *Eklogę XV* Teokryta, której tytuł w obu XX-wiecznych polskich tłumaczeniach brzmi *Syrakuzanki, czyli kobiety na święcie Adonisa* – zob. *Sielanka grecka. Teokryt i mniejsi bukolicy. Z dodatkiem: Bukolika grecka w Polsce*. Przeł. A. Świerkówna. Oprac. J. Łanowski. Wrocław 1953. BN II 80. – Teokryt, *Sielanki*. Przeł., oprac. A. Sandauer. Warszawa 1953.

¹¹ Zob. P. Fehl, *The Hidden Genre. A Study of the „Concert Champêtre” in the Louvre*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 1957, nr 2. – E. Motzkin, *The Meaning of Titian's „Concert Champêtre” in the Louvre*. „Gazette des Beaux-Arts” 1990, nr z września. – C. L. Joost-Gau-

pierwszego planu mają być już nie muzykujący pasterze, lecz np. Apollo uczący Parysa gry na lutni (postać męska z tyłu to wówczas Agelaos, przybrany ojciec trojańskiego królewicza) lub nawet Horacy toczący poetycki bój z Propertjuszem (postacie kobiece na ogół traktuje się jako wyobrażenia Muz)¹². Przypuszczalnie odnalezienie literackiego źródła sceny pozwoliłoby na pewniejszą atrybucję gatunkową, wyjaśniającą nie do końca pasujące do tradycji szczegóły. Ale czy takie źródło istnieje?

Zalóżmy jednak, że Tycjanowi mniej zależało na wiernym odmalowaniu tego, co w sielance po prostu „widać”. Być może artystą kierowała chęć oddania przede wszystkim „ducha” poetyckiej formy, jej światopoglądu, owego *Lebensanschauung*, o którym pisze Sadowski. Pytalibyśmy więc tym razem o trzeci poziom malarskiej struktury znaczeniowej, wyróżniony przez Panofskiego jako „pogłębione” znaczenie ikonograficzne, w którym wyraża się postawa epoki, faza w intelektualnych dziejach kultury decydująca o właśnie takim ujęciu tematu¹³.

Lecz jaki jest w zasadzie światopogląd sielanki? Otóż z pewnością nie sprowadza się on do wizji „życia udanego, tchnącego spokojem, gdzie praca nie wykracza ponad ludzkie siły, a drobne utrapienia mają swój malowniczy urok”¹⁴. To stereotypowe wyobrażenie o poezji pasterskiej nierzadko trafia nawet do słowników genologicznych¹⁵. Tymczasem – na co zwracają uwagę Bruno Damiani i Barbara Mujica – ów wiejski świat nie może się uwolnić od dwóch trosk: nieodwzajemnionej miłości i nieuniknionej śmierci¹⁶. Renato Poggioli dostrzega, iż „elegia żałobna” (jako pieśń na cześć zmarłego przyjaciela) pojawia się już w najstarszych zbiorach poezji idyllicznej (*Ekloga I* Teokryta, *Lament dla Adonisa* Biona, *Idylla III* Moschosa, *Ekloga V* Wergiliusza)¹⁷. Wydaje się zatem, że gdy weźmiemy pod uwagę nie pojedyncze utwory, lecz cykle, które one budują (w nowożytności połączone czasem więzami sytuacyjnymi lub wręcz narracyjnymi¹⁸), okaże się, iż dominują w nich dwie nierozdzielne w zasadzie tonacje – radosna oraz żałobna. Poczucie „beztroskiego próżnowania” zostaje zrównoważone nieuchronnym cierpieniem, a przede wszystkim lękiem przed śmiercią¹⁹.

Tę drugą stronę gatunku obrazuje płótno Nicolasa Poussina *Pasterze arkadyj-*

gier, *The Mute Poetry of the „Fête Champêtre”*. Titian's Memorial to Giorgione. „Gazette des Beaux-Arts” 1999, nr ze stycznia. – R. S. Kilpatrick, *Horatian Landscape in the Louvre's „Concert Champêtre”*. „Artibus et Historiae” nr 41 (2000).

¹² Zob. Motzkin, *op. cit.*, s. 54–55. – Kilpatrick, *op. cit.*, s. 128–130.

¹³ Panofsky, *Studies in Iconology*, s. 8.

¹⁴ Sadowski, *op. cit.*, s. 185.

¹⁵ Zob. I. Adamczewska, *Sielanka*. Hasło w: *Słownik rodzajów i gatunków literackich. Nowe wydanie*. Red. G. Gazda. Wyd. 2. Warszawa 2012, s. 1017.

¹⁶ B. Damiani, B. Mujica, *Et in Arcadia Ego. Essays on Death in the Pastoral Novel*. Lanham, Md. – London 1990. Zamieszczono tu ogólną charakterystykę sielanki jako gatunku, którego świat naznaczony jest śmiercią – zob. E. L. Rivers, *Foreword*. W: jw. Zob. też B. Damiani, B. Mujica, *Introduction*. W: jw.

¹⁷ Zob. Poggioli, *op. cit.*, s. 64–68, zwłaszcza rozdz. *The Funeral Elegy*. Zob. też W. Kennedy, *Jacopo Sannazaro and the Uses of Pastoral*. Hanover–London 1983, s. 30.

¹⁸ Przykładem jest przede wszystkim *Arkadia* Sannazara (prosimetrum łączące utwory liryczne z powieścią pasterską).

¹⁹ Tę dwoistość sielanki ma według Poggiolego (*op. cit.*) oddawać dobrze obraz z *Eklogi III*

scy, znane jako *Et in Arcadia ego*. Przedstawia trzech mężczyzn i kobietę stojących przy grobowcu, na którym odcyfrowują napis: „Ja także jestem w Arkadii”²⁰. Istnieje ono w dwóch wersjach: z roku 1627 (Chatsworth House) oraz 1638 (Louvre). Nie jest oryginalne – powtarza typ namalowany po raz pierwszy przez Guercina około 1622 roku. Skupię się na najszerszej rozpoznawanej wersji z muzeum Louvre.

Zazwyczaj wskazuje się *Eklogę V* Wergiliusza jako literackie źródło dla wszystkich trzech obrazów²¹. Ale czy Poussin faktycznie odmalował konkretną poetycką scenę? Czy to rzeczywiście – jak w malarstwie mitologicznym bądź biblijnym – rodzaj artystycznej ilustracji? U Wergiliusza Mopsus wykonuje przed Menalkiem pieśń na cześć zmarłego Dafnisa. Kończy ją apelem o wzniesienie grobu przyozdobionego napisem:

*Daphnis ego in silvis hinc usque ad sidera notus
formosi pecoris custos formosior ipse*

[Jam Dafnis z lasów, stąd aż po gwiazdy znany
pięknej trzody opiekun, sam jeszcze piękniejszy]²².

W projektowanej inskrypcji zmarły opowiada o własnej chwale, świadomy swej (nie tylko poetyckiej) wartości. Jeśli zatem sentencja z obrazu Poussina ma pozostać w jakiegokolwiek relacji z przytoczonym cytatem, będzie nią chyba gorzka ironia²³. Nawet bowiem gdy założymy (jak chcieli niektórzy komentatorzy), że u francuskiego malarza również przemawia ktoś pochowany w grobowcu, to z pewnością robi on to jako metonimiczna figura śmierci – „tu, w Arkadii, znajdziecie także umarłych”. Tezę tę wzmacnia wcześniejsza realizacja tematu: u Guercina dwaj arkadyjscy wędrowcy przyglądają się niemiłe zaskoczeni gołej czaszce spoczywającej na postumencie z widocznym napisem. Przynajmniej pierwotnie był to zatem typowy motyw *vanitas*, w zasadzie przeniesiony z przedstawień średnio-wiecznych w klasyczno-renesansową przestrzeń²⁴.

Tymczasem motyw obrazu grobowca zaopatrzonego w odpowiednią inskrypcję (istniejącego lub zaledwie ewokowanego w poetyckich wezwaniach) należy do szerokiego repertuaru poezji sielankowej. Staje się on popularny w XVI wieku za

Wergiliusza – jadownego węża znalezione go w trawie; ujmuje on, zdaniem badacza, zarówno życiodajne, jak i destrukcyjne siły natury.

²⁰ E. Panofsky (*Et in Arcadia Ego. Poussin and the Elegiac Tradition*. W: *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on art history*. Garden City, N. Y., 1957, s. 306–315), opisując w 1936 roku historię tłumaczenia *Et in Arcadia ego*, przyjmuje, że podmiot wypowiedzi stanowi tu śmierć (względnie grobowiec) przypominająca o swojej wszechobecności, nie zaś zmarły mieszkaniec sielankowej krainy. Tę wersję przyjmuje za Panofskim również Poggioli (*op. cit.*, s. 79–80).

²¹ Zob. Panofsky, *Et in Arcadia Ego*, s. 302. Badacz odnotowuje jednak i inne możliwe źródła literackie tej sceny (zob. dalsza część niniejszej rozprawy), wątpiąc zarazem, czy istnieje jakikolwiek dosłowny, zwłaszcza klasyczny pierwowzór (*ibidem*, s. 305). O związku obrazu Poussina z *Eklogą V* Wergiliusza pisze także Poggioli (*op. cit.*, s. 79–80).

²² Virgile, *Ecloga V*. W: *Œuvres*. Publiées avec une introduction biographique et littéraire, des notes critiques et explicatives, des cartes et un index par F. Plessis, P. Lejay. Paris 1981, s. 39.

²³ Prawdą jest, że początek napisu, o który zabiega Wergiliański Mopsus – „*Daphnis ego in silvis*” – zapowiada swoją budową przyszłe „*Et in Arcadia ego*” i rzeczywiście wygląda na jego składniowe odwrócenie – zob. Poggioli, *op. cit.*, s. 80.

²⁴ Zob. Panofsky, *Et in Arcadia Ego*, s. 308–310.

sprawą wspominanej już *Arkadii* Jacopo Sannazara – jej siłę oddziaływania na wyobraźnię europejską trudno przecenić (w samym *cinquecento* wznawiano ją średnio co dwa lata²⁵). Sielankowe *locus amoenus* buduje tam scenę, na której, by tak rzec, Eros przechadza się w nieodłącznej parze z Tanatosem, jak gdyby obaj wzajemnie tworzyli dla siebie lustrzane odbicie²⁶. Grobowiec zaopatrzony w inskrypcję przywołuje bowiem na myśl poetyckie odwrócenie innego częstego w tym poemacie obrazu, a mianowicie wyznań miłosnych wycinanych na pniach arka-dyjskich drzew. Pozostajemy jednak przy motywie funeralnym. W formującej fa-bularną oś wędrówce Sincera (samego Sannazara) po Arkadii natykamy się na ów motyw kilka razy: w *Eklodze IV* w prośbie o zbudowanie grobowca wypowiedzianej przez wyznającego swój miłosny zawód Logista (44)²⁷; w podobnych wezwaniach Clonico w *Eklodze VIII* (108); w *Rozdziale X* w opisie grobu Massilii, matki Ergasta (144); w *Eklodze XII*, która według Panofskiego mogła posłużyć jako źródło dla tematu *Et in Arcadia ego*, choć, podobnie do poprzednich, pasuje do niego tylko częściowo²⁸. Barcinio, śpiewający wraz z Summonzio o śmierci Phyllis i tragedii zakochanego w niej Melisea, rysuje poetycką wizję szczęśliwego grobowca (a więc takiego jak na późniejszych obrazach Poussina), celu pasterskich pielgrzymek, opatrzonego takim oto napisem:

*Quella che a Meliseo sì altera e rigida
Si mostrò sempre, or mansueta ed umile
Si sta sepolta in questa pietra frigida*

[Ta, która dla Melisea tak wyniosła i surową
zawsze się okazywała, teraz łagodna i pokorna
leży pogrzebana pod tym zimnym kamieniem]. [206]

Zwróćmy uwagę, że wyliczone przykłady z dzieła Sannazara (w jednym nie ma słowa o żadnym epitafium) czytane poza kontekstem zdają się mówić o śmierci niejako prywatnej – przyjaciela, matki bądź ukochanej. Według niektórych znawców gatunku jest to w zasadzie charakterystyczna cecha przeżywania śmierci w konwencji sielankowej, z rzadka przyzywającej lęk metafizyczny przed przemianami w ogóle²⁹. W poemacie neapolitańskiego twórcy nie brakuje jednak fragmentów elegijnych przywołujących znaną topikę nieuchronności końca – widać ją np. w *Eklodze V* (śpiewanej także zresztą nad grobem) w lamencie Ergasta na śmierć Androgea:

²⁵ Zob. B. Damiani, *Death in Sannazaro's Arcadia*. W: Damiani, Mujica, *Et in Arcadia Ego*, s. 5.

²⁶ Zob. *ibidem*. O poemacie Sannazara jako możliwym źródle obrazów Poussina pisze również Panofsky (*Et in Arcadia Ego*, s. 314–315).

²⁷ W pracy nad niniejszym szkicem korzystałem z angielskiego przekładu *Arkadii* Sannazara (*op. cit.*). Cytaty z poematu podaję natomiast za wydaniem włoskim: J. Sannazaro, *Arcadia*. Con la di lui vita scritta dal consigliere G. Corniani e con le annotazioni di L. Portirelli. Milano 1806. Liczba w nawiasie oznacza numer strony. Tłumaczenia na język polski przytoczonych w artykule fragmentów dokonała prof. Marta Wojtkowska-Maksymik, której za ową pracę serdecznie dziękuję.

²⁸ Zob. przypis 26.

²⁹ Zob. Poggioni, *op. cit.*, s. 20–21, 68–70, 76–78.

*Ahi cruda morte, et chi fla che ne scampi,
se con tue fiamme avvampi
le più elevate cime?*

[Ach, okrutna śmierci, któż się przed nią uchroni,
jeśli twoimi płomieniami smagasz
najwyższe szczyty?³⁰]. [58]

Ten sam Ergasto – po igrzyskach wyprawionych na cześć zmarłej matki – sięga po wielokrotnie używane w XVI-wiecznej poezji zestawienie cykliczności natury i jednokierunkowego czasu ludzkiej egzystencji:

*Ahi, ahi, seccan le spine; e poi ch'un poco
son state a ricovrar l'antica forza,
ciascuna torna, e nasce al proprio loco:
ma noi, poi che una volta il ciel ne sforza,
vento nè sol nè pioggia o primavera
basta a tornarne in la terrena scorza*

[Aj, aj, usychają kolce, a gdy
odzyskają trochę dawnej siły,
każdy wraca i rodzi się na swoim miejscu;
lecz nam, gdy raz niebo z tego nas ograbi,
wiatr ani słońce, ani deszcz lub wiosna
nie wystarcza, by wrócić do ziemskiej powłoki]. [177]

Te i podobne fragmenty wytwarzają kontekst, w którym cytowane wcześniej epitafia można czytać w zasadzie dwójako: jako wyraz osobistego żalu bądź też jako kolejne świadectwo działania wszechpotężnej siły niszczącej, przed którą nawet Arkadia nie daje schronienia.

Motyw grobowca w pasterskim krajobrazie odnajdziemy u samego Sannazaro jeszcze w *Eklodze I* łacińskiego zbioru *Eclogae Piscatores*. Występuje także licznie poza literaturą włoską, zarówno w epoce poprzedzającej dzieła Guercina i Poussina, jak i w nieco późniejszym czasie³¹.

Wiele zatem wskazuje na to, że – podobnie jak Tycjanowe *Concerto campestre* – arkadyjskie obrazy Guercina i Poussina odwołują się nie do konkretnego tekstu,

³⁰ Owe „najwyższe szczyty” można potraktować jako peryfrazę górzystej Arkadii. Zawołanie to byłoby wówczas dość bliskim odpowiednikiem inskrypcji z obrazów Guercina i Poussina.

³¹ J. Sannazaro, *Eclogae I. Phyllis*. W: *Arcadia and Piscatorial Eclogues*, s. 162. Zob. też A. Chénier, *Mnaïs*. W: *Poésies choisies*. Ed. J. Derocquigny. Oxford 1907, s. 45–46 (jest to parafraza epigramatu Leonidasa z Tarentu, w *Antologii palatyńskiej* oznaczonego jako 7.657, przetłumaczonego przez Z. Kubiaka jako *Tęsknota pasterska* [w zb.: *Antologia palatyńska*. Wybór, przekł., oprac. Z. Kubiak. Warszawa 1978, s. 59]). – J. de Montemayor, *Los siete libros de la Diana*. Prólogo, edición y notas de F. L. Estrada. Madrid 1946, s. 191–192 (na temat tej powieści i zawartych w niej motywów śmierci zob. B. Damiani, *The Restless Fields of Montemayor's „Diana”*. W: Damiani, Mujica, *Et in Arcadia Ego*, zwłaszcza s. 61–64). – R. Betholaud, *Éclogue sur le tombeau de Salmonius Macrinus*. W zb.: *Anthologie poétique française, XVI^e siècle*. Éd. M. Allem. T. 1. Paris 1965, s. 193. – S. Szymonowicz, *Sielanki i pozostałe wiersze polskie*. Oprac. J. Pełc. Wyd. 2, zmien. Wrocław 2000, s. 11. BN I 182. Zob. także utwór *Żałoba* w tomie *Sielanki nowe ruskie* J. B. Zimorowica (Oprac. L. Szczerbicka-Ślęk. Wrocław 1999. BN I 287), elegię w formie pieśni wykonanej przez 5 panien u grobu poety, z możliwym odesłaniem do Sannazara, zwłaszcza jego *Eklog V i XI*.

lecz do motywu bardzo często spotykanego w sielance, przede wszystkim nowożytniej. Nie powtarzają żadnej źródłowej sceny, proponują za to interpretację tematu, jakim jest grób w idyllicznym krajobrazie. Każdy z nich robi to nieco inaczej. W dziele malarza włoskiego, historycznie pierwszym, dominuje eksponowanie marności ludzkiego istnienia. Artysta francuski natomiast – zwłaszcza w wersji późniejszej – stawia na tonację jeśli nie elegijną, to przynajmniej medytacyjną³². Zniknęły atrybuty śmierci i rozkładu (czaszka, mysz, mucha), a postacie otaczające grobowiec ukazane są nie w momencie zaskakującego odkrycia, lecz chwilę później, gdy szok ustępuje miejsca spokojnej refleksji. Być może znakiem tej ostatniej jest figura kobieca swoim ubiorem i zamyślonym wyrazem twarzy przypominająca Polihymnię, patronkę poezji sakralnej.

Gdzie szukać w takim razie wizualizacji światopoglądu literackiej sielanki – w beztróskim muzykowaniu wymalowanym przez Tycjana czy raczej w strachu i smutku przenikających z różną siłą obrazy spod znaku *Et in Arcadia ego*? Odpowiedź mogłaby brzmieć: w połączeniu obu tematów. Zwłaszcza jeśli po stronie tradycji poetyckiej ustawimy nie pojedyncze utwory, lecz całe cykle, w których pasterska radość przenika się z gorzkim doświadczeniem przemijania i końca. Wyraźnie Janusowe oblicze gatunku wymagałoby zatem podwójnego malarskiego przedstawienia, gdy tymczasem rozpada się ono na oddzielne typy ikonograficzne, prowokujące do odmiennych refleksji. Co więcej, one także są zróżnicowane. Oba płótna Poussina rezygnują z makabry widocznej u Guercina, ale półtora wieku później (w 1788 roku) Giovanni Battista Cipriani powtarza temat, nie tylko przywracając czaszkę (choć tym razem wyrzeźbioną na grobowcu), lecz wymalowując również strach i przerażenie na twarzach osób zebranych przed mogiłą. Z kolei motyw swobodnej zabawy na tle wiejskiego krajobrazu przeradza się w XVIII-wiecznej Francji w niewolny od kiczu temat wiejskiego święta. Na obrazach Antoine'a Watteau, François'a Bouchera, Jeana Baptiste'a Patera i Nicolasa Lancreta wyraźnie „poprawiona” natura (sceneria przypomina nieraz klasycystyczne i rokokowe ogrody) staje się oprawą dla wykwintnie ubranych (czasem przebranych) postaci, otoczonych często przez stadko owiec, albo dla suto zastawionych stołów, przy których biesiadnicy nie kierują się bynajmniej pasterskim umiarem. Sielankowe pochodzenie tych obrazów jest oczywiste, ale z pewnością nie zasługują one na miano wizualnego odpowiednika twórczości Wergiliusza, Jacopa Sannazara, Pierre'a de Ronsarda czy nawet piszącego w tym samym stuleciu André Chéniera³³.

W nawiązaniu do wniosków z pierwszej części artykułu, chciałbym widzieć w malarstwie sielankowym nie wizualne odwzorowania literackiego gatunku, lecz jego interpretacje. Inaczej: dokonane w języku malarskim sformułowania gatunkowych obrazów świata, równoważne (choć nie równoznaczne) sformułowaniom

³² Zob. Panofsky, *Et in Arcadia Ego*, s. 313.

³³ Dialog pasterza owiec i pasterza kóz pod sarkastycznym tytułem *La Liberté* autorstwa A. Chéniera (w: *Poésies choisies*, s. 17–23) to jawne szyderstwo z całej w zasadzie idyllicznej tradycji. Życiem na wsi potrafi cieszyć się tylko wypasający własne trzody koziaż. Natomiast dla owczarza, pozostającego na służbie, jego zajęcie to przekleństwo. Co gorsza, marzy on o tym, by dla innych być tak samo okrutnym, jak jego pan. O XVIII-wiecznej poezji pastoralnej osadzonej w dworskości zob. natomiast Poggioni, *op. cit.*, s. 23–24.

znanym chociażby ze wspomnianej wcześniej rozprawy Schillera. Eksponują one wybrane konotacje sielanki, zazwyczaj istotne dla okresu, kręgu i szkoły, w jakich powstawały. Reprezentują to, co wolno nazwać osobnymi językami, konkurencyjnymi dla literatury w dzieleniu wyobrażeń o świecie. Języki te są zaś faktycznie odmiennymi systemami kulturowymi, których artystyczne manifestacje mogą wskazywać światy co prawda podobne do siebie, jednakże nie identyczne³⁴. I tak np. płótna Guercina i Ciprianiego sielankowe połączenie wiejskiej beztroski z doświadczeniem śmierci przetwarzają wyłącznie w lęk przed nieuchronnym końcem. XVIII-wieczne malarstwo francuskie z kolei wybiera niemal bez wyjątku radosną zabawę i zaspokajanie potrzeb zmysłów. Na tle tego drugiego późniejsze obrazy Johna Constable'a wyglądają już na dialog z tradycją sielankową. Dokonuje on się poprzez wprowadzanie do krajobrazu wiejskiego elementów „zakazanych” zarówno w poetyckiej, jak i malarskiej tradycji gatunku (ciężka praca na roli i wszelkie niewygody życia na wsi).

Pytanie, czy wnioski te można rozciągnąć także na inne przypadki przeniesienia literackiego GOS w obszar sztuk wizualnych, pozostaje do rozpatrzenia. Nie będzie to przy tym zadanie proste, albowiem przykładów takich projekcji nie ma wiele³⁵.

Gatunkowy obraz świata i muzyka

Jeszcze większe trudności napotkamy, gdy transpozycji gatunkowego obrazu świata próbujemy szukać w muzyce. Wiąże się to z niełatwą do ostatecznego rozstrzygnięcia kwestią znaczenia w utworze muzycznym, a więc także – pośrednio – relacji muzyki z literaturą. Chodzi przy tym o sytuację, gdzie do tekstu literackiego odsyłać ma sam układ dźwięków, bez towarzyszących mu słów czy działań aktorskich i teatralnych. Z wyrastających z tego założeń kłopotów zdaje sobie sprawę Sadowski i dlatego swoją tezę, zgodnie z którą muzyka może obrazować uczucia będące częścią światopoglądu literackiej formy, nazywa „niejasną i bardzo trudną do analizy naukowej”³⁶. Podobnie jak w przypadku malarstwa i percepcji wzrokowej, badacz zakłada, że aby wywołana przez muzykę postawa, odczucie czy nastrój zostały prawidłowo przyporządkowane do konkretnego gatunku, słuchacz musi wykazać się jego znajomością. Za przykład służy *VI symfonia F-dur* Ludwiga van Beethovena, zwana *Pastoralną*, jako muzyczne wcielenie ideału sielanki ewokowanego poprzez imitację dźwiękowego krajobrazu wiejskiego, odgłosów natury, wiejskich tańców i śpiewów. Bez odpowiedniego doświadczenia literackiego te

³⁴ Trochę jak różnojęzyczne odpowiedniki tych samych pojęć, zawsze nieco inaczej je modelujące – zob. Pietrzak, *op. cit.*, s. 192, 197–199.

³⁵ Sadowski (*op. cit.*, s. 186–187) pisze o litanii i jej odpowiednikach w średniowiecznej architekturze (jak rozeta w gotyckich kościołach), ujawniających „teocentryczną koncepcję czasoprzestrzeni” sugerowaną przez grę stałości i powtarzalności w litanijnej strukturze. Ten znakomity przykład jest jednak dość szczególny: wywodzi się z okresu bardzo silnej unifikacji wszelkich odmian sztuki, ich zjednoczenia wokół niemal identycznych idei i znaczeń (by wspomnieć choćby ważną dla tej epoki symbolikę liczb).

³⁶ *Ibidem*, s. 189.

muzyczne rozwiązania nie uruchamiałyby, zdaniem Sadowskiego, właściwego tła emocjonalnego i zarazem aksjologicznego³⁷.

Ale czy faktycznie sama znajomość gatunku literackiego wystarczy, by usłyszeć jego „wykonanie” w kompozycji muzycznej? Czy, jak to niewątpliwie często odbywa się w percepcji dzieła malarskiego, wiedza tekstowa pomaga zidentyfikować w układzie dźwięków (w malarstwie zaś – barw, plam i linii) odniesienia do utworu, fragmentu, a zwłaszcza całego gatunku sztuki słowa?

Zanim rozpatrzymy te i podobne pytania, spróbujmy choć skrótowo nakreślić wielce skomplikowany problem muzycznego znaczenia. Omawiane zagadnienie stanowi wszak szczególny przypadek owej problematyki³⁸.

W środowisku muzykologów w zasadzie panuje zgoda co do tego, że dane aspekty kompozycji muzycznej mogą w pewnych warunkach mieć jakąś wartość semantyczną. W wersji minimum będzie to znaczenie ściśle strukturalne, formalne (np. sygnały początku i końca utworu, oznaczenia tonacji, budowa kolejnych faz kompozycji, napięcia między tematami)³⁹. Wersja maksimum zakłada natomiast niemal niewyczerpaną zdolność muzyki do desygnowania rozmaitych stanów, bytów, zdarzeń i działań ze świata pozamuzycznego oraz do opisywania zachodzących pomiędzy nimi relacji⁴⁰. Są to jednak stanowiska skrajne. Zazwyczaj bada-

³⁷ *Ibidem*, s. 190.

³⁸ Oczywiście bibliografia tego zagadnienia jest niezwykle obszerna – zob. np. A. Schering, *Das Symbol in der Musik*. Leipzig 1941. – L. Keefe, *The Influence of Adam Mickiewicz on the „Ballades” of Chopin*. „The American Slavic and East European Review” 1946, nr 1/2. – Z. Lissa, *Czy muzyka jest sztuką asemantyczną*. „Kwartalnik Muzyczny” t. 25 (1948). – F. E. Kirby, *Beethoven's Pastoral Symphony as a „Sinfonia caratteristica”*. „The Musical Quarterly” 1970, nr 4. – W. Coker, *Music and Meaning. A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*. New York 1972. – S. K. Langer, *Nowy sens filozofii. Rozważania o symbolach myśli, obrzędzie i sztuce* (1942). Przeł. A. H. Bogucka. Wstęp H. Buczyńska-Garewicz. Warszawa 1976. – Th. W. Adorno, *On the social situation of Music*. „Telos: Critical Theory of the Contemporary” nr 35 (1978). – G. G. Butler, *Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources*. „The Musical Quarterly” 1980, nr 1. – S. P. Scher, *Literature and Music*. W zb.: *Interrelations of Literature*. Ed. J.-P. Barricelli, J. Gibaldi. New York 1982. – E. Tarasti, J.-Y. Paré, *Pour une narratologie de Chopin*. „International Review of the Aesthetics and Sociology of Music” 1984, nr 1. – M. Bristiger, *Związki muzyki ze słowem. Z zagadnień analizy muzycznej*. Warszawa 1986. – V. P. Benitez, *Musical-Rhetorical figures in the „Orgelbüchlein” of J. S. Bach*. „Bach” 1987, nr 1. – S. McClary, *Feminine Endings. Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, Minn., 1991. – P. Kivy, *A New Music Criticism. W: The Fine Art of Repetition. Essays in the Philosophy of Music*. Cambridge – New York 1993. – R. S. Hatten, *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Ind., 1994. – R. Will, *Time, Morality and Humanity in Beethoven's „Pastoral” Symphony*. „Journal of the American Musicological Society” 1997, nr 2/3. – K. Gucałski, *Znaczenie muzyki, znaczenia w muzyce. Próba ogólnej teorii na tle estetyki Suzanne Langer*. Kraków 1999. – N. Cook, *Theorizing Musical Meaning*. „Music Theory Spectrum” 2001, nr 2. – D. Bartel, *Rhetoric in German Baroque Music. Ethical Gestures*. „The Musical Times” nr 1885 (2003). – D. Carr, *Music, Meaning, and Emotion*. „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2004, nr 3. – M. Klein, *Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative*. „Music Theory Spectrum” 2004, nr 1. – E. Hanslick, *O pięknie muzycznym. Przyczynek do rewizji estetyki sztuki dźwięków* (1854). Koment., przekł. J. Giel. Wrocław 2017.

³⁹ Rzecznikiem tego stanowiska był jeszcze w XIX wieku Hanslick (op. cit., zwłaszcza rozdz. „Przedstawianie uczuć” nie jest treścią muzyki), a współcześnie dzielą je m.in. Kivy (op. cit., s. 316–317), Hatten (op. cit., s. 276) oraz Tarasti i Paré (op. cit., zwłaszcza s. 54).

⁴⁰ Owo przekonanie należy do rzadkości, choć nie brak wśród współczesnych badaczy i takich,

cze przyjmują, że możliwości semantyczne muzyki ograniczają się wyłącznie do wybranych elementów kompozycji (pełniących wówczas rolę znaków) i pewnego typu desygnatów. I właśnie w tym szeroko reprezentowanym środku toczy się spór dotyczący natury muzycznego znaczenia, mechanizmów jego wytwarzania i docierania do słuchacza.

Zacznijmy od kwestii samego desygnatu.

Zdecydowanie najczęściej w owym centrum przyjmuje się, iż zewnętrznym znaczeniem dzieła muzycznego są emocje, uczucia i nastroje, czy to odwzorowujące stan ducha kompozytora, czy też wzbudzane dopiero u słuchacza. W nieco zmodyfikowanej wersji tego stanowiska muzyka bywa traktowana jako przedstawienie nie tyle konkretnych afektów, ile ich formy, ich swoistej dynamiki⁴¹.

Inną możliwością – o równie długiej tradycji tak w praktyce, jak i w refleksji muzykologicznej – jest wykorzystanie zdolności imitacyjnych muzyki, nastawionych na świat dźwięków. Dźwięki te wywodzą się głównie z obszaru natury, choć w twórczości nowszej, zwłaszcza w tzw. muzyce konkretnej, nie brakuje też odgłosów cywilizacji⁴².

Wreszcie trzeci obszar znaczeń obejmuje rozmaitego rodzaju konstrukty, które muzyka miałaby naśladować poprzez własną budowę. Ten zdecydowanie najbardziej dyskusyjny pomysł dotyczy spraw tak różnych, jak porządek społeczny (Theodor W. Adorno) i układ sił między płciami (Susan McClary) z jednej strony, a struktura „wartości życiowych” (Wilson Coker) z drugiej⁴³.

Jeśli chodzi o rodzaj znaków przypisywanych muzyce, to można je scharakteryzować, posługując się klasycznym podziałem Charlesa S. Peirce'a⁴⁴.

Tak więc istnieją znaki muzyczne oparte na pewnej konwencji. Obejmują one zarówno sygnały czysto formalne (informujące o kolejnych częściach i fazach kompozycji), jak i desygnaty pozamuzyczne. Przykładów tych drugich dostarcza już niemiecko-angielska barokowa tradycja retoryki muzycznej (traktaty Christophera Bernharda, Johanna Matthesona, Charlesa Butlera⁴⁵), łączenie wybranych

którzy zakładają wręcz podobieństwo między możliwościami muzyki a możliwościami języka – zob. Coker, *op. cit.*, s. 18–19. Jeszcze w pierwszej połowie XX wieku rzecznikiem nieograniczonej w zasadzie literackiej interpretacji muzyki Beethovena był A. Schering, dziedzicząc pod tym względem długą tradycję romantyczną (zob. dalszą część artykułu).

⁴¹ Wyczerpująco temat ten omówiła Langer (*op. cit.*, rozdz. *O znaczeniu w muzyce*, zwłaszcza s. 334, 354). Zob. też Guczałski, *op. cit.*, s. 86–87. W zasadzie o muzycznej „dynamice”, która może być postrzegana jako ruch emocji, jego niewypełniona treścią idea, pisał już Hanslick (*op. cit.*, s. 72–74, 76–77), upatrując w tym przyczyny błędnego mniemania, jakoby to owa uczuciowa treść była właściwym znaczeniem muzycznego dzieła; podaje on długą listę muzykologicznych traktatów hołdujących temu mniemaniu.

⁴² Zob. Kirby, *op. cit.* – Coker, *op. cit.*, rozdz. *The Iconic Sign, Value and Congeneric Meaning*.

⁴³ Zob. Coker, *op. cit.*, s. 151–152, 158.

⁴⁴ Inaczej będzie, w wypadku gdy – jak robi to Coker (*op. cit.*, rozdz. *Gesture and Meaning*) – zastosujemy behawiorystyczną teorię sensu Ch. Morrisa, zgodnie z którą znak jest bodźcem, a jego znaczeniem odpowiedź organizmu, zachodząca w określonej sytuacji i czasie. Według autora *Music and Meaning* – odwołującego się także do G. H. Meada i jego koncepcji gestu – każdy składnik muzycznej kompozycji może być znakiem („muzycznym gestem”), jeśli tylko wywoła jakąkolwiek reakcję słuchacza.

⁴⁵ Na ten temat zob. Butler, *op. cit.* – Bartel, *op. cit.*

aspektów kompozycji z kategoriami czasowymi (triada harmoniczna jako przechodzenie od przeszłości ku przyszłości⁴⁶) lub estetycznymi (choćaby tonacja mollowa jako „tragiczna”⁴⁷), wreszcie stosowane co najmniej od XVI stulecia tzw. *soggetto cavato* (układanie solmizacyjnych lub literowych zapisów nut w pełnoznaczne wyrazy, często służące za swoisty „podpis” twórcy, jak słynny motyw BACH⁴⁸).

Muzyczne znaki mogą mieć też charakter ikoniczny, co odsyła nas przede wszystkim do wspomnianej wcześniej imitacji natury. Szczyt popularności tej tendencji przypada na przełom XVIII i XIX wieku. Myślenie w kategoriach ikonicznych leży chyba również u podstaw współczesnych koncepcji zakładających analogię między budową dzieła oraz strukturą zjawisk społecznych i kulturowych.

Wreszcie muzyka może znaczyć na sposób indeksalny poprzez cytaty z wyraźnie sfunkcjonalizowanych utworów (pieśni religijnych, marszów wojskowych, tańców ludowych itp.), z popularnych kompozycji twórców klasycznych albo rozpoznawalnych struktur (np. metrum), mających swoistą „aureolę semantyczną” (dawności, taneczności, narodowości itp.)⁴⁹. Indeksalną funkcję pełnią też techniki naśladowcze (odgrywany śpiew ptasi jako znak wiosny).

Pytanie o źródło znaczenia w muzyce to zagadnienie stosunkowo bliskie podobnym dylematom w literaturoznawstwie. W obu przypadkach należałoby wziąć pod uwagę trzy w różnym stopniu podzielane przez badaczy koncepcje, stanowiące, że znaczenie:

a) tkwi immanentnie w dziele muzycznym, umieszczone tam przez twórcę bądź niezależnie od niego; wydobyć sensu może (choć nie musi) wymagać pewnych kompetencji,

b) wnoszone jest z zewnątrz przez odbiorcę,

c) jest konstruowane przede wszystkim przez kontekst, choć kontekst ów (niezwykle często o charakterze znakowym, jak obraz czy film) może wykorzystywać potencjał znaczeniowy kompozycji (np. jej czysto strukturalną narrację, tempo)⁵⁰.

Mimo że wybrane założenia mogą przypominać głosy w sporze o znaczenie i interpretację dzieła literackiego (czasem wywodzą się zresztą z tego sporu), różnica między przedmiotami obu dyskusji wydaje się duża⁵¹. Tekst muzyczny to głównie

⁴⁶ Zob. Ch. Rosen, *The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. New York 1972, s. 383.

⁴⁷ Zob. Klein, *op. cit.*, s. 27.

⁴⁸ Zob. Bristiger, *op. cit.*, s. 170–174.

⁴⁹ Zob. Will, *op. cit.*, s. 323–324. – Klein, *op. cit.*, s. 32.

⁵⁰ Jeśli chodzi o wariant pierwszy, to podzielany był on głównie przez twórców i krytyków XIX-wiecznych, przede wszystkim rzeczników pozamuzycznego (szczególnie literackiego) znaczenia kompozycji. W czasach mniej odległych wiarę w autorską intencję znaczeniową „wbudowaną” w strukturę dzieła muzycznego wyznaje Coker (*op. cit.*, s. 20–23), zakładając klasycznie hermeneutyczną sytuację komunikacyjną (w której słuchacz rekonstruuje przeżycia kompozytora, jego doświadczenie, postawę). Do tej grupy wypada też zaliczyć wszelkie studia krytyczne interpretujące strukturę muzyczną w kategoriach społecznych (Adorno, McClary). W większości przypadków dominuje jednak podejście pośrednie między wariantem drugim a trzecim, zakładające negocjację sensu między odbiorcą, kontekstem a budową samego utworu muzycznego – zob. *ibidem*, s. 11–12.

⁵¹ Dyskutujący o znaczeniu kompozycji muzycznej i sięgający po takie terminy, jak narracja muzykologiczna często odwołują się do dorobku badań literackich. Przywoływane są m.in.: Bachtinow-

zapis dźwięków, które ani same w sobie, ani w dowolnych kombinacjach nie są obciążone żadnym pierwotnym znaczeniem. Ich semantyzacja jest na ogół wtórna i skazana na wieloznaczność, jeśli nie wręcz dowolność odczytania. Nawet jeśli opiera się na znanych w pewnym środowisku konwencjach, nie prowadzi do zbudowania systemu pokrywającego całość kompozycji (w wymiarze temporalnym i współbrzmieniowym). A to właśnie gwarantuje język, skodyfikowany, systemowy i dyskretny charakter jego znaków, dzięki czemu dokładnie każdy element językowego tekstu znaczy lub znaczenie wytwarza, samo owo znaczenie ma zaś naturę intersubiektywną⁵². Niezależnie od przyjętej teorii interpretacyjnej jednym z punktów wyjścia dla lektury tekstu językowego będzie zawsze znaczenie systemowe słów i zdań (choćby i negowane w następnym kroku), podczas gdy w przypadku tekstu muzycznego – na ogół będą to dźwięki⁵³.

Wydaje się wszak, że podstawowy problem tej części szkicu – możliwość wpisania literackiego gatunku jako pewnego obrazu świata w kompozycję muzyczną – da się częściowo rozwiązać, jeśli to, co wyodrębniłem jako problem źródła muzycznego znaczenia, przekształcimy w klasyczne pytanie o intencję. Rzecz dotyczy kwestii zasadniczej: czy, mówiąc o muzycznym odwzorowaniu GOS, pytamy o intencję autora, odbiorców (słuchaczy, wydawców, recenzentów, badaczy itp.), czy też może o *intentio operis*?

Wariant ostatni – intencja utworu odczytywana z jego struktury i względnie niezależna od kontekstu – w zasadzie został już opisany: natura muzycznego znaku nie gwarantuje stabilnej podstawy pozamuzycznego znaczenia, skazując je na arbitralny wybór interpretatora. Tym samym otrzymujemy charakterystykę pozycji wyjściowej odbiorcy. W odróżnieniu od czytelnika słuchacz dysponuje dużo mniej ograniczoną przez samo dzieło inwencją i nawet specjalistyczna wiedza tylko w szczególnych przypadkach oraz w niewielkim zakresie może te swobodne poszukiwania zawęzić. A czasem wręcz odwrotnie. Historia zna przypadki śmiałych interpretacji dokonanych nie przez laików, lecz przez poważanych muzykologów. Jednym z nich był Arnold Schering, który w latach trzydziestych XX wieku przyporządkował wielu kompozycjom Ludwiga van Beethovena literackie pierwowzory⁵⁴. Nawet jeśli zignorujemy kompetencje słuchacza, to trudno zaprzeczyć,

ska koncepcja czasu w różnych gatunkach (zob. Will, *op. cit.*, s. 317), tegoż idea dialogiczności razem z dokonaniem rosyjskich formalistów i książką S/Z autorstwa R. Barthes'a (zob. Klein, *op. cit.*, s. 49), a także koncepcja intertekstualności (zob. *ibidem.* – M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*. „Polski Rocznik Muzykologiczny” t. 3 (2004)). Szczególnym przypadkiem są analizy utworów noszących literackie tytuły (patrz dalsza część rozprawy).

⁵² Zob. Langer, *op. cit.*, s. 338.

⁵³ Por. uwagę S. P. Schera (*Verbal Music in German Literature*. New Haven, Conn., 1968, s. 163): „Jako że każde dzieło literackie zbudowane jest ze słów prezentujących pewien rodzaj znaczenia pojęciowego, literatura może – poprzez odpowiednią kombinację słów – komunikować, wyrażać lub przywoływać cały szereg możliwości spoza jej granic. Muzyka, odwrotnie, nie jest zbudowana ze słów i dlatego brakuje jej znaczenia pojęciowego”.

⁵⁴ Zob. A. Schering: *Beethoven in neuer Deutung*. Leipzig 1934; *Beethoven und die Dichtung*. Berlin 1936. Kirby (*op. cit.*, s. 606–607) wspomina o całej, zrodzonej jeszcze za życia Beethovena tradycji interpretacji poetyckiej jego muzyki – tradycji, którą dzielili i rozwijali m.in. E. T. A. Hoffmann, R. Schumann, F. Liszt i R. Wagner.

że jego „postawa semantyczna”, jak określiła to przed laty Zofia Lissa, jest niezbędna dla samego uruchomienia procesu semiozy w odbiorze muzyki⁵⁵. Co może ową postawę wzbudzać? Pośród wielu potencjalnych czynników jeden wydaje się szczególnie istotny, albowiem kieruje uwagę w stronę dość precyzyjnie zdefiniowanych skojarzeń, w tym także literackich. To znaki autorskie, parateksty kompozytora: tytuły, podtytuły, adnotacje w zapisie muzycznym (jak w preludium *Des pas sur la neige* Claude'a Debussy'ego), oficjalne (opublikowane) komentarze. Innymi słowy – intencja twórcy, ale sformułowana *explicitie* oraz podana wykonawcy, słuchaczom i krytykom. Tak wyrażony zamiar kompozytora wydaje się nieodzownym warunkiem sensownej dyskusji o literackich odniesieniach muzyki (a może i o wszelkich jej odniesieniach zewnętrznych) i dopiero po jego uwzględnieniu można zastosować wybrane z przytoczonego przeglądu teorie muzycznego znaczenia⁵⁶. Bez tego najrozleglejsza wiedza literaturoznawcza (także genologiczna) nie sprawi, że w utworze symfonicznym Franza Liszta, oznaczonym w katalogu Searle'a jako 104, usłyszymy historię Hamleta, natomiast w suicie op. 35 Nikołaja Rimskiego-Korsakowa rozpoznamy opowieści z cyklu *Tysiąca i jednej nocy*.

Powtórzmy: chodzi wyłącznie o te autorskie sygnały, które stanowią integralną część kompozycji lub przynajmniej zapisu nutowego. Za wątpliwe i niewystarczające należy uznać wskazówki interpretacyjne, oparte na źródłach nieoficjalnych, trudniejszych do zweryfikowania, jak anegdota, prywatne wspomnienia czy korespondencja. Z takich, często ustnych, przekazów wyrastały nieraz całe teorie interpretacyjne największych dokonań w historii muzyki europejskiej⁵⁷.

Czy to oznacza, że precyzyjna wskazówka kompozytora połączona z odpowiednią wiedzą literacką słuchacza to dwa konieczne i zarazem w pełni wystarczające warunki dla odbioru dokładnie każdego składnika muzycznej całości poprzez literacki intertekst (konkretny utwór bądź gatunek)?

Na to pytanie trzeba udzielić odpowiedzi negatywnej. Choćbyśmy nawet do dwóch wymienionych dodali warunek trzeci – adekwatną kompetencję muzyczną (obejmującą przede wszystkim zdolność rozpoznawania form, tonacji, tematów, gry między nimi, znajomość kulturowych konotacji przydawanych pewnym aspektom dzieła muzycznego) – to jednak literacka interpretacja muzyki nie może opierać się

⁵⁵ Zob. Lissa, *op. cit.*, s. 133: „Symbole muzyczne (*signa artificialia*) posiadają swą siłę wyrazu (*vis significanti*) w różnym stopniu, zależnie od nastawienia odbiorcy”.

⁵⁶ Podobne założenie – o roli środków pozamuzycznych nakierowujących umysł słuchacza – przyjął już przynajmniej w połowie XIX stulecia Hanslick (*op. cit.*, s. 70), a względnie niedawno powtórzył je M. Głowiński (*Literackość muzyki – muzyczność literatury*. W: *Poetyka i okolice*. Warszawa 1992, s. 191): „dzieło muzyczne, gdy ma przekazać treści literackie, musi, w mniej lub bardziej pośredni sposób, wyjść poza swoje tworzywo, musi wprowadzić elementy, które umożliwiłyby traktowanie pewnego zorganizowanego zespołu dźwięków tak, że daje się on odczytać jako przekaz czegoś, czego owe układy dźwięków same w sobie nie przekazują”. Głowiński (*op. cit.*, s. 191–197) pisze zresztą o roli tytułu jako nośnika konotacji literackich, wymienia też wiążące się z tym ograniczenia (jak przypadkowość, arbitralność części z nich).

⁵⁷ Był to chociażby wspomniany przez Kirby'ego (*op. cit.*, s. 606) przypadek Beethovena i rozmów, jakie mieli z nim odbyć jego bliscy znajomi. Podobną historię przytacza Klein (*op. cit.*, s. 25) na temat Chopinowskiej *Ballady F-dur op. 38*, związanej z Mickiewiczowską *Świtezia*. O źródłach mitu poetyckiego w cyklu Chopinowskich ballad zob. (co prawda niepozbowione złośliwością) studium Keefera (*op. cit.*).

na relacji wzajemnie symetrycznej. Nie tylko liczne elementy literackiego tekstu (zostaliśmy na razie przy pojedynczym utworze) nie znajdują swojego odpowiednika w kompozycji zbudowanej z dźwięków, ale i w niej samej nie każdy składnik słuchacz w sposób jednoznaczny przypisze do określonej części językowego pierwowzoru. O ile ktoś, kto nigdy nie czytał powieści *Don Kichote* Miguela Cervantesa, może uzyskać jakieś wyobrażenie o niej na podstawie ekranizacji czy przedstawień teatralnych (nawet baletowych), o tyle nie dowie się niemal niczego, słuchając instrumentalnej suity op. 35 Richarda Straussa, z roku 1898 (podtytuły kolejnych części pozostaną dlań zapewne niezrozumiałe).

Przypadek Straussa jest jeszcze względnie prosty, zwłaszcza w niektórych fragmentach odsyłających do konkretnych epizodów opowieści o hiszpańskim błędnym rycerzu (jak *Wariacja I: Przygoda z wiatrakami*)⁵⁸. Dużo większym wyzwaniem będzie dla literacko nastawionego słuchacza *Preludium do „Popołudnia fauna”* (1894) Debussy’ego, swobodna ilustracja (wedle słów twórcy) eklogi Stéphanne’a Mallarmégo (1876). Poetycki pierwowzór – choć zawiera elementy narracji – to w istocie monolog wewnętrzny mitycznego Pana, próbującego rozwikłać zagadkę różnicy między snem, jawą a pragnieniem, jak również związku między sztuką (gra na fletni) a erotyzmem (pożądanie wzbudzone przez nimfy). Pełen niedomówień, wieloznaczności, sensu zaledwie sugerowanego, nie zaś nazywanego, jako taki właśnie zainteresował francuskiego kompozytora. Wielu komentatorów próbowało wskazywać precyzyjne analogie łączące dwa dzieła⁵⁹. Jean-Pierre Barricelli odnalazł odpowiednie fragmenty w eklodze aż dla 18 taktów u Debussy’ego. Lecz nawet on przestrzega przed dosłowną interpretacją deklaracji kompozytora, jakoby *Preludium* stanowiło przekład tekstu Mallarmégo „wers po wersie”. Formułę tę rozumie badacz raczej jako próbę oddania w strukturze dzieła muzycznego „następstwa wrażeń” wywoływanych przez strukturę tekstu⁶⁰. I wówczas ucieka się – inaczej być chyba nie mogło – do niezwykle subiektywnych, trudnych do zweryfikowania wniosków:

Stąd niejednoznaczność, stąd kruchość. Stąd też inne cechy typowe dla muzyki i poezji: rodzaj ujmującej łagodności, która we wspólnym nam nastroju melancholijnym (bo taka muzyka i poezja są zwykle dość melancholijne) pozwala rozkoszować się złagodzonymi doznaniem, przenikaniem się ukrytych emocji⁶¹.

Czym więc są wskazówki autorskie, parateksty, jakimi kompozytor opatruje dzieło, sugerując jego odbiór literacki? Z pewnością nie formułą przekształcającą tekst muzyczny w idealny odpowiednik tekstu językowego. Proponuję dostrzec w nich następującą instrukcję: spróbuj zrozumieć kompozycję *x* poprzez utwór *y*.

⁵⁸ Choć już *Wariacja III: Dialog pomiędzy rycerzem a giermkim* może odnosić się do co najmniej kilku rozdziałów w powieści M. de Cervantesa Saavedry (np. X, XV, XVIII, XXV lub XXXI według wydania: *Przemysłny szlachcic Don Kichote z Manczy*. Przekł. A. L. Czerny, Z. Czerny. T. 1. Wyd. 6. Warszawa 1986).

⁵⁹ Zob. J.-P. Barricelli, *The Ambiguous Fauns of Mallarmé and Debussy. An Essay in Musico-Literary Aesthetics*. „The Comparatist” 1985, s. 57; 61; 63; 65–66, przypis 37. W przypisie 21 na s. 62 badacz wymienia podstawową (przed rokiem 1985) literaturę na temat zależności między preludium Debussy’ego a poematem Mallarmégo.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 63–68.

⁶¹ *Ibidem*, s. 62.

A więc nie tylko powiąż wybrane elementy muzyczne i ich kombinacje, na zasadzie konwencji, imitacji bądź cytatu, z wybranymi składnikami elementów literackich, ale także wydobądź na tej podstawie funkcje owych powiązań, ich role znaczeniowo-twórcze we wzajemnej literacko-muzycznej interpretacji⁶². Różni się to zasadniczo od „usłyszeć *y*”, co sugeruje pełną nieomal rekonstrukcję struktury werbalnej w strukturze dźwiękowej i zarazem całkowite pokrycie tej ostatniej matrycą literacką. Wskazywany przez kompozytora tekst tylko częściowo daje się przenieść w wymiar muzyczny, muzyka zaś jedynie do pewnego stopnia pozwala nasycić się literackim sensem. Tym bardziej że i sama kompozycja jest już zwykłe jakąś autorską interpretacją tekstu literackiego, bądź to wpisującą się w aktualną w danym momencie jego recepcję, bądź, przeciwnie, zderzając ją z własnymi wyobrażeniami twórcy⁶³. Może ona przyjąć postawę „na poważnie”, ale może też pobrzmiwać wyraźną parodią (tak chyba da się zakwalifikować niektóre fragmenty suity *Don Kichote* Straussa).

Co się zmieni, gdy zamiast odesłania do konkretnego literackiego utworu znajdziemy w tytule muzycznego dzieła nazwę literackiego gatunku? Instrukcja przybierze wówczas postać: spróbuj zrozumieć kompozycję *x* poprzez gatunek literacki *y*. Niemniej czy nadal będzie to zachęta do wyszukiwania znaczeniowych analogii między wybranymi elementami całości muzycznej a odpowiednimi elementami innej całości, tym razem nieco trudniejszej do uchwycenia niż konkretny tekst? Michał Głowiński w jednym ze swoich szkiców przyjął, że muzyka może odtwarzać najbardziej rozpowszechnione konotacje wybranych form literackich, jak patos ody czy smutek elegii⁶⁴. Lecz w takim razie poszukiwanie obrazu świata jakiegoś gatunku dawałoby raczej banalne rezultaty. Co więcej, działania te ograniczałyby się wyłącznie do form, które nie tylko dysponują charakterystycznym dla danej epoki i społeczności stereotypem, ale jeszcze jest on względnie łatwy do rozpoznania w muzyce. Inne literackie odniesienia gatunkowe pozostawałyby w sferze niejasności lub w najlepszym razie grałyby rolę znaków samej literackości, bez – jak ujmuje to Głowiński – nawiązania do konkretnego programu⁶⁵. Termin „bukoliki” użyty przez Witolda Lutosławskiego w 1952 roku jako tytuł 5 krótkich

⁶² W nawiązaniu do pracy A. Hejmeja *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej* (Kraków 2012, zwłaszcza s. 25–37) można by powiedzieć, że omawiana sytuacja to odwrócenie tej relacji intertekstualnej, o której pisze krakowski komparatysta; w badanych przez niego przypadkach to utwór muzyczny stanowi intertekst dla utworu literackiego (nazywanego przezeń „partyturą literacką”). Tu zaś intertekstem (również o naturze intermedialnej) będzie właśnie kompozycja werbalna.

⁶³ Odwołuję się tu do koncepcji S. Bałbusa sformułowanej w artykule *Zagłada gatunków* („Teksty Drugie” 1999, nr 6). Interesuje mnie ona przede wszystkim jako reinterpretacja zależności między poetyką danego tekstu literackiego a jego autorską kwalifikacją gatunkową, często przeczącą strukturze utworu. Sądzę, że z podobną sytuacją (odbioru w „przestrzeni hermeneutycznej” wypełnionej przez tradycję) mamy do czynienia w przypadku dzieł opartych na różnicy dwóch systemów znakowych, np. gdy kompozycja muzyczna odsyła do znanego dzieła ze sztuki literackiej. Nie jest ona jego transpozycja, lecz interpretacja, której nastawienie może się wahać od prób zbliżenia się ile możliwości do wybranych elementów pierwowzoru po wyraźne akcenty parodystyczne.

⁶⁴ M. Głowiński, *Gatunki literackie w muzyce*. W: *Poetyka i okolice*, s. 185–186.

⁶⁵ *Ibidem*, s. 185.

kompozycji fortepianowych niemal automatycznie przywołuje wiejskość i ludowość. Oba te pojęcia łatwo przypisać cyklowi opartemu wszak na zbiorze *Puszcza kurpiowska w pieśni*⁶⁶. Lecz jakie stereotypowe konotacje powiązane są z esejem, aforyzmem, sonetem, nowelą lub choćby epigrafem⁶⁷? Ponownie wypada stwierdzić, że wiele zależy od słuchacza. Przytoczmy dwa przykłady takich świadectw muzycznej „lektury”, dokonanej przez specjalistów.

Leon Markiewicz umieszcza dzieła Bolesława Szabelskiego, zaopatrzone w literackie tytuły – *Wiersze*, *Sonety*, *Aforyzmy* – w okresie, w którym, jego zdaniem, kompozytor odszedł od właściwej swoim pierwszym dokonaniom barokowej i romantycznej tematyki, od ciągłości i kompletności narracji muzycznej na rzecz urywanych, zwykle niezamkniętych serii⁶⁸. O ile taka charakterystyka formy daje się jeszcze jakoś porównać z „aforystycznością”, o tyle trudniej już dostrzec podobieństwo między nią a sonetem czy – tradycyjnie przynajmniej pojętym – wierszem. Tym bardziej że Markiewicz podkreśla też demonstracyjną „asemantyczność” dokonań tego okresu⁶⁹. Zapewne dlatego badacz spuścizny Szabelskiego niemal całkowicie pomija milczeniem osobliwość, jaką w jego ujęciu muszą odznaczać się owe tytuły. Nie dostrzega w nich zadania, choćby nawet prowadzącego do efektów humorystycznych czy parodystycznych. Oddaje za to głos twórcy:

Niejako wbrew tytułowi, *Wiersze* nie kryją żadnych treści literackich czy poetyckich. Tytuł jest tu po prostu rodzajem swobodnej aluzji, nieobowiązującą paralelą z dziełami poetyckimi; określa w jakimś sensie myśli muzyczne zawarte w formie dźwiękowej⁷⁰.

Zupełnie inaczej podchodzi do identycznego wyzwania Barbara Literska, autorka monografii poświęconej Tadeuszowi Bairdowi⁷¹. Choć młodszy od Szabelskiego o pokolenie, kompozytor ten niemal jednocześnie (po październikowej odwilży) zaczyna tworzyć podobne dzieła, zdradzające fascynację dodekafonią i serialnością, a wiele z nich tytułuje „po literacku”. Literska „czyta” je dosłownie, ze *Słownikiem terminów literackich* w rękę, za każdym razem przytaczając stosowną definicję⁷². I mimo że dla „dialogu” czy „ekspresji”, nawet bez filologicznego wsparcia, względnie łatwo jest znaleźć odpowiednik w muzycznej formie, to „esej”

⁶⁶ Mowa o tak zatytułowanym zbiorze opracowanym przez W. Skierkowskiego i wydawanym w kilku tomach w Płocku w latach 1928–1934.

⁶⁷ Zob. C. Debussy, *Epigrafy antyczne* (1916). – S. Barber, *Esej na orkiestrę* (1938). – T. Baird: *Cztery eseje na orkiestrę* (1958); *Cztery nowe* (1979). – B. Szabelski: *Cztery sonety na orkiestrę* (1958); *Aforyzmy* 9 (1962). – M. Stern, *Sonet na orkiestrę* (1968). Za quasi-gatunkową nazwę literacką użytą jako tytuł kompozycji muzycznej można też uznać *Wiersze* B. Szabelskiego (1961).

⁶⁸ Zob. L. Markiewicz: *Z problemów formy w muzyce Bolesława Szabelskiego*. „Zeszyty Naukowe PWSM w Gdańsku” 1974, nr 13, s. 59 n.; Bolesław Szabelski, *Życie i twórczość*. Kraków 1995, rozdz. *Jesienna młodość*.

⁶⁹ Markiewicz, *Bolesław Szabelski*, s. 158–159.

⁷⁰ V Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Warszawa, 16–24 września 1961. Red. J. Patkowski. [Warszawa 1961], s. 74. Cyt. za: Markiewicz, *Bolesław Szabelski*, s. 85.

⁷¹ B. Literska, *Tadeusz Baird: kompozytor, dzieło, recepcja*. Zielona Góra 2012.

⁷² Mowa oczywiście o *Słowniku terminów literackich* autorstwa M. Głowińskiego, T. Kostkiewiczowej, A. Okopień-Sławińskiej oraz J. Sławińskiego (Red. J. Sławiński. Wyd. 3, poszerz. i popr. Wrocław 2000).

i „nowela” jako nazwy wyłącznie instrumentalnych całości wymagają już pewnej inwencji. Rezultaty takiego postępowania bywają różne. Niektóre wyglądają dość banalnie, jak wówczas gdy muzykolożka za istotę eseju w pierwszej części kompozycji Bairda uznaje „subiektywizm wypowiedzi muzycznej”, osiągnięty poprzez przeniesienie „na solistę odpowiedzialności za kreację artystyczną”, precyzyjnie wyliczonej na 65% (36 z 55 taktów)⁷³. Inne mogą wzbudzić sprzeciw swoją nieuzasadnioną na pierwszy rzut oka arbitralnością. W pierwszej części *Sinfonia breve* (1968) zatytułowanej *Epos* autorka dostrzega wyraźny podział na „dwa muzyczne charaktery”, czyli „brutalny i pełen dramaturgii [...] świat ludzi (*Non troppo allegro, deciso*) oraz subtelny, liryczny i kantylenowy – świat istot wyższych (*Moderato tranquillo*)”⁷⁴. Wreszcie znajdują się tu porównania znacznie bardziej przekonujące, jak w przypadku *Czterech nowel*, których opis Literska podsumowuje następująco:

Każda z czterech Bairdowskich nowel spełnia ogólne założenia gatunku literackiego: ma niewielkie rozmiary, skondensowany, wyrazisty, przejrzysty jednowątkowy przebieg, jest zwięzła w rezultacie stosowania zasadniczego tematu/motywu, ma nakreśloną dramaturgię narracji zmierzającą do wyraźnie wskazanego punktu kulminacyjnego, jest zwartą kompozycją poddaną rygorowi materiału tematycznego⁷⁵.

Trzeba zaznaczyć, że na ogół owe wnioski znajdują się na marginesach drobiazgowej i precyzyjnej analizy muzykologicznej, stanowiącej jeden z właściwych celów monografii; że nawet arbitralność pewnych rozstrzygnięć można zaakceptować właśnie dzięki swoistej ramie interpretacyjnej, jakiej dostarcza literacki tytuł (w końcu epos klasyczny rzeczywiście zakłada dwupoziomowość świata przedstawionego, domenę ludzi i bogów)⁷⁶; że sygnalizowana intencja twórcy musi spotkać się z odpowiednią inwencją słuchacza, rezultatów takiego spotkania nie da się zaś łatwo przewidzieć. W przypadku muzycznego odpowiednika formy literackiej dzieje się więc podobnie jak wówczas, gdy kompozycja odsyła do konkretnego tekstu. Ponownie – słuchacz dostaje zadanie o wielu możliwych rozwiązaniach mieszczących się w granicach wyznaczonych przez genologiczną nazwę (a właściwie przez aktualne rozumienie tej nazwy w pewnych kręgach). Jest wśród nich miejsce na „niezobowiązujący” sygnał poetyckości, na łatwą identyfikację stereotypowych konotacji wybranych gatunków (jak wiejskość sielanki), ale i na uporanie się ze strukturą mniej podległą masowym skojarzeniom (jak właśnie esej bądź sonet) i na analityczne użycie literackiej matrycy. Jednym ze składników gatunku, dającym się „usłyszeć” w konstrukcji muzycznej, może być też obraz świata. Czym wszakże jest dwoistość rzeczywistości w eposie, o której pisze Literska? Albo indywidualność jako najwyższa wartość w eseju? Nie dość bowiem przypominać, że podobnie do innych, bardziej „strukturalnych” elementów, on również stanowi wynik swoistej fuzji działań kompozytora, dzieła i słuchacza, efekt interpretacji w dużo większym, jak sędzę, stopniu niż w przypadku transpozycji formy literackiej w dziele malarskim. Tytuły kompozycji Bairda doczekały się różnych uzasadnień.

⁷³ Literska, *op. cit.*, s. 211, 213.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 319.

⁷⁵ *Ibidem*, s. 313.

⁷⁶ Por. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, s. 194.

Tadeusz Kaczyński usłyszał w *Nowelach* „cztery opowiadania, w których bohaterem jest ta sama postać (muzyczna)”, przeżywająca nastroje pogodne, emocjonalne uniesienia, a wreszcie tragiczne przejścia i nieszczęśliwy finał⁷⁷. W *Esejach* Tadeusz Marek dostrzegł – nieomal etymologicznie – próby „posługiwania się swobodną techniką dodekafoniczną”⁷⁸.

W tym miejscu da się już wyciągnąć ważniejsze wnioski dotyczące możliwości przeniesienia gatunku literackiego wraz z wpisaniem w niego obrazem świata w sferę sztuk nieliterackich – malarstwa i muzyki.

W poprzedniej części rozważań zaproponowałem, by sformułowanie gatunkowego obrazu świata (pod postacią np. studium naukowego, szkicu filozoficznego czy hasła słownikowego) potraktować nie jako odwzorowanie tkwiącego w literackiej strukturze znaczenia, lecz jego interpretację, której efektem będzie zbiór gatunkowych konotacji (w nieco innym sensie tego terminu niż użyty w pracy Głowińskiego⁷⁹). Zbiór ten (na ogół wewnętrznie zorganizowany) zależałby zatem od inwencji badacza/czytelnika, kultury i wspólnoty, jaką on reprezentuje, w nie mniejszym stopniu niż od samej struktury gatunku (choć z pewnością nie byłby rezultatem zupełnie swobodnego, niczym nieograniczonego wyboru). Otóż sądzę, że w przypadku transpozycji malarskiej i muzycznej wolno mówić o podobnej interpretacji, tyle że dwustopniowej.

Tak więc pejzaż lub symfonia, portret czy sonata mogą same w sobie prezentować „autorskie” rozumienie znaczenia gatunku literackiego, do którego jakoś odsyłają (np. przez motyw wizualny, tytuł, komentarz twórcy). Będzie to właśnie jego interpretacja, nie zaś symetryczne zdublowanie w odmiennym tylko systemie znakowym: jeszcze jedno ujęcie danego GOS, w pewien sposób równoważne opisom werbalnym. Warunkowałaby go epoka i aktualna dla niej, a także dla konkretnej artystycznej szkoły kultura malarska lub muzyczna. Tak jak forma literacka nie jest trwałym monolitem, tak i zmienne są wyobrażenia o niej, przedstawiane w innych sztukach. Fortepianowe elegie Edwarda Griega (op. 38 i 47) różnią się znacząco od orkiestrowej *Elegei* Bairda, a sielankowe malarstwo francuskiego rokoka wydobywa zupełnie inną nutę z literackiego pierwowzoru niż jego barokowe poprzedniki.

Transpozycja taka stanowi jednak również zaproszenie do kolejnej interpretacji, tym razem dokonywanej przez odbiorcę na podwójnym już (literackim i nieliterackim) materiale. Przekonanie o aktywności odbiorcy w tworzeniu znaczeń dowolnego w zasadzie przekazu wydaje się dziś poglądem dominującym, nieomal podręcznikowym banałem, ale nie wyklucza możliwości stopniowania owej aktywności ze względu na różne parametry. Poszukiwanie literackiego źródła w kompozycji wizualnej czy dźwiękowej zdecydowanie zwiększa rolę postrzegającego podmiotu. Pozornie rzecz dotyczy przede wszystkim (jeśli nie wyłącznie) muzyki.

⁷⁷ T. Kaczyński, *Tadeusz Baird: Omówienie programu*. Informator programowy Filharmonii Narodowej w Warszawie. Sezon 1971/72 (2 V 1972), s. 11. Cyt. za: Literska, *op. cit.*, s. 431.

⁷⁸ T. Marek, *Tadeusz Baird: Omówienie programu*. Jw., 1968/69 (10 i 11 I 1969), s. 11. Cyt. jw., s. 429.

⁷⁹ Ów termin Głowiński podał za badaczami francuskimi: A. Martinetem, M. Arrivé'em oraz M. N. Gary-Prier (zob. Pietrzak, *op. cit.*, s. 200, przypis 52).

Wszak słuchacz tropiący semantyczną i literacką intencję może wesprzeć się jedynie na sygnałach spoza samego dzieła, a więc na autorskich paratekstach. W jaki sposób zorganizują one w jego wyobraźni tkanę dźwięków – samych w sobie pozbawionych znaczenia – to kwestia nie tylko jego kompetencji literackich i muzycznych. Malarstwo natomiast dysponuje tym, co w oparciu o percepcyjne doświadczenie i ogólną znajomość stylu (jak choćby reguła perspektywy) daje sposobność do wstępnego rozpoznania przedstawionych obiektów, scenerii, owego, mówiąc słowami Panofskiego, „opisu preikonograficznego”, który – w dużym uproszczeniu rzecz ujmując – należy po prostu uzgodnić z odpowiednim źródłem tekstowym⁸⁰. Ale sam autor *Studies in Iconology* zwracał uwagę, że nie zawsze gwarantuje to jednoznaczne i bezdyskusyjne przyporządkowanie (co widzieliśmy i w niniejszej pracy na przykładzie rozmaitych egzegez obrazu Tycjana). Dlatego też odróżnił literackie źródło od typologicznego sposobu przedstawiania jego treści, w którym bardzo często rolę odgrywają komentarze i egzegezy pierwotnego tekstu⁸¹. Jak wielkie potrafią one wprowadzić zamieszanie (w tym dla zawodowego historyka sztuki), pokazał Panofsky za pomocą obrazu Piera di Cosima *Odnalezienie Wulkanu na Lemnos* (przełom XV i XVI wieku). Obraz ten przez lata uchodził za scenę porwania Hylasa przez Najady, a to m.in. wskutek różnych wykładni komentarzy do utworów Owidiusza⁸². Tak czy inaczej, udział interpretacji drugiego stopnia w budowaniu literackiego znaczenia wydaje się tak samo istotny dla kompozycji muzycznej, jak i dla dzieła malarskiego. W obu przypadkach tekst literacki ze względu na swoją rolę będzie się zbliżał nie do źródła (czy wzorca), lecz do intertekstu (dokładniej – archetektu).

Płyną stąd konkluzje, którymi chciałbym zakończyć obie części moich rozważań.

Badania nad obrazem świata immanentnym dla danego gatunku literackiego, rekonstrukcję jego semantyki warto uzupełnić zgłębianiem obrazów już sformułowanych, już opisanych w rozmaitych językach: literaturoznawczym, filozoficznym, antropologicznym, krytycznoliterackim, socjologicznym, w obszarze gatunków radykalnie odmiennych, w języku sztuk innych niż literatura itp. Oznacza to zmianę podstawowych pytań, jakie należałoby wówczas postawić. Nie interesuje nas wtedy (lub też interesuje mniej) kwestia adekwatności danego GOS do przypisanego mu gatunku. Ważniejszy wydaje się cel, dla którego w określonych warunkach kulturowych tak a nie inaczej zinterpretowano znaczenie, rolę konkretnego gatunku literackiego, jaką odgrywa on nie tylko w systemie literackim danej wspólnoty. W jakim dyskursie tego dokonano? Czy umieszczono ów gatunek w centrum (np. poprzez traktowanie go jako swoistej matrycy dla innych gatunków, w tym niefikcjonalnych), czy raczej na marginesie danej społeczności? Dlaczego? Co mówi wówczas o takiej społeczności GOS, który przyporządkowuje ona określonej formie?

Te pytania wydają mi się najważniejsze.

⁸⁰ Panofsky, *Studies in Iconology*, s. 14.

⁸¹ *Ibidem*, s. 12–13.

⁸² Zob. *ibidem*, s. 34–43.

Abstract

PRZEMYSŁAW PIETRZAK University of Warsaw
ORCID: 0000-0002-1621-2070

ON THE ISSUE OF GENERIC WORLDVIEWS PART 2

The paper is a continuation of the text published in "Pamiętnik Literacki" ("Literary Memoir") Issue 2/2025 and refers to genres understood as peculiar models of reality. This part refers to the problem of transposing the literary form and the vision of reality connected to it into the sphere of painting and music. The possibility of such a transposition is for Witold Sadowy an important feature of what he refers to as Generic Worldview (GW). Entering into a polemic with the scholar, the author focused primarily on the limitations of such actions, seeing in it not so much a symmetric transposition of GW, but its interpretation which, consequently, (due to the specific nature of painted or musical sign) undergoes another interpretation performed by the receiver. In the coda, the author postulates emergence a trend of GW research that would focus not on reconstruction, but on the analysis of already formulated GW in various discourses and arts.