

Aleksandra Antczak-Zajdel

POLSKIE XX-WIECZNE BADANIA NAD MUZYCZNOŚCIĄ DZIEŁA LITERACKIEGO

Badania nad podobieństwem sztuk istnieją w praktyce od epoki starożytnej. Jednak dopiero w *correspondance des arts* muzyka odgrywa rolę materialnej pośredniczki w kontaktach z nieskończonością. Z literackich inspiracji narodził się poemat symfoniczny, a renesans przeżywa opera (K. Weber, J. Meyerbeer). Największym ideałem romantycznej interdyscyplinarności stał się dramat muzyczny. Wagnerowska koncepcja opierała się na syntezie sztuk – poezji, muzyki, tańca, rzeźby, malarstwa i architektury oraz na przeświadczeniu, że muzyka odgrywa podstawową i inspirującą rolę.

Teoretyczne próby omówienia muzyczności w dziele literackim i opracowania tematu odnajdujemy w bogatej literaturze XX w. Poniższe rozważania na pewno nie wyczerpują ogromu materiału, lecz jedynie sygnalizują problem. Dwudziestowieczne badania nad korespondencją sztuk często obfitują w tezy przeciwstawne, ale również rozjaśniają wątpliwości i próbują ustalać szczegóły w tej dziedzinie. Poniższe opinie badaczy ujawniają różnorodne spojrzenie na problem muzyczności dzieła literackiego, a także prezentują rozmaite związki pomiędzy literaturą i muzyką.

„Literacki sposób mówienia o muzyce nie musi być synonimem metodologicznej zaśniedziałości i impresyjnego słowolejstwa. Rozpoetyzowana muzykologia dziewiętnastowieczna nie była w stanie powiedzieć niczego intersubiektywnie istotnego o znaczeniu utworu muzycznego; [...] czym innym jest «muzykologia poetycka», czyli sądy o ontologii i semantyce muzyki”¹.

Już w latach dwudziestych J. Łoś tak prezentuje swe poglądy na temat muzyczności dzieła poetyckiego:

Rytm i rym – to dwie najgłośniejsze cechy wiersza nowożytnego; do nich jako cechę trzecią należałoby zaliczyć muzykalność, melodyjność – śpiewność wiersza. Niestety jednak niepodobna orzec, na czym ona istotnie polega; czy na właściwościach stylistycznych, czy też – jak niektórzy twierdzą – na pewnym sposobie uszeregowania w wierszu głosek, w części

¹ A. Barańczak, *Poetycka „muzykologia”*, [w:] A. Hejmej, *Muzyka w literaturze*, Kraków 2002, s. 39.

spółgłosek, ale przede wszystkim samogłosek jako elementów muzycznych. Poglądy te w pewnym tylko stopniu są uchwytne [...]. Zapewne składają się na nią dość liczne czynniki, składowymi jej częściami jest rytm i rymy, i dobór wyrazów, i szczerłość uczuć, ale także i czysto muzyczne warunki, właśnie najtrudniejsze do wykrycia i zanalizowania².

J. Łoś zauważa jednak liczne problemy natury terminologicznej przy określaniu istoty „muzyczności” dzieła literackiego.

Tadeusz Peiper w artykule *O dźwięczności i rytmiczności* (1935) zajął stanowisko antymuzyczne w interesującej nas kwestii. Twierdził, że problem „muzyczności” poezji jest sztuczny, a poezja winna kierować się sama na siebie, a nie na muzykę czy plastykę. Zauważył ponadto, że wszystkie wyrazy są jednakowo dźwięczne, jedynie wzruszenie nadaje im większej lub mniejszej dźwięczności. Gromadzenie słów o podobnej jakości dźwiękowej nie podwyższy jej w samym utworze, „podnosi ją natomiast trafność jego budowy treściowej”. Rytm natomiast powinien spełniać funkcję literacką, a nie muzyczną, m.in. poprzez właściwą kolejność leksemów.

Podobne stanowisko w badaniu problemu „muzyczności” dzieła literackiego w latach przedwojennych zajął Tadeusz Szulc – autor, do którego w swych rozważaniach nawiązują liczni późniejsi teoretycy tego zagadnienia. Szulc całkowicie odrzucił pojęcie „muzyczności” dzieła literackiego. Zauważył, że w tekście literackim tworzą się relacje między zgłoskami, które w rzeczywistości niewiele mają wspólnego z muzyką. W rozprawie *Muzyka w dziele literackim* (1937) stwierdził, iż przypisywanie utworom zdolności stwarzania przeżyć muzycznych jest fałszywe, a dzieło takie nie może wywoływać żadnego wrażenia muzycznego. Jedynie wtedy, gdy tematem staje się konkretne i znane czytelnikowi dzieło muzyczne lub gdy autor sugeruje pewne dźwięki, można mówić o wywoływaniu konkretnych przeżyć u odbiorcy. Szulc udowadnia, iż wówczas muzyka staje się jedynie przedmiotem wchodzącym w zakres dzieła literackiego. Ponadto związki literatury z muzyką powinny zostać całkowicie wyeliminowane z wiedzy o literaturze pojętej jako nauka, gdyż wszelkie dociekania nad analogią czy pokrewieństwem obu sztuk są bezprzedmiotowe.

Badacz odrzucił tezę zakładającą istnienie tożsamości czy tylko analogii między rytmem poetyckim a muzycznym. Nie zgadzał się z opinią, że jeśli muzyka i poezja posiadają jeden czy więcej elementów wspólnych, to musi występować między nimi jakiś daleko idący związek.

Można zgodzić się z Szulcem na to, że błędne jest nazywanie rytmu występującego w konkretnym wierszu „rytmem muzycznym”, jak i na to, że doznania estetyczne wywołane

² J. Łoś, *Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju*, Warszawa 1920, s. 56.

działaniem utworu literackiego posiadają dokładnie taki sam charakter jak przy percepcji utworu muzycznego. Są niewątpliwie różne, ale wykluczenie już jakichkolwiek podobieństw obu tych doznań estetycznych jest już z pewnością wyciąganiem z różnych zjawisk za daleko idących wniosków³.

Zarówno Peiper, jak i Szulc zauważają, iż terminy muzykologiczne, np. rytm prozy, melodia wiersza, tonacje, akordy, stosowane przez badaczy literatury, nie mogą być dopuszczalne, gdyż opierają się na metaforach i słowach wieloznacznych⁴. Szulc stwierdza także, że materiał muzyki i poezji jest krańcowo różny: dźwięki (muzyki) i szmery (słowa, które działają przez pojęcia i wyobrażenia), a związki między sztukami polegają na terminologicznych nieporozumieniach (co wcześniej zauważył już J. Łoś).

W latach powojennych na plan pierwszy wysuwają się prace Tadeusza Makowieckiego, który udowadnia, że istnieje melodyjność języka poetyckiego. Twierdzi, że słowa w języku poetyckim są uporządkowane poprzez odpowiednie przeplatanie się głosek długich, akcentowanych i nieakcentowanych itp. Do innej grupy zjawisk zalicza się powtarzanie większych zespołów brzmieniowych w środku oraz na końcu wiersza czy strofy (poprzez aliterację, asonanse, rymy i refreny). Kolejną grupę zjawisk muzycznych w poezji stanowią frazy intonacyjne, inaczej brzmiące w zdaniu oznajmującym, pytającym czy rozkazującym. Szeregi wierszy zbudowane na analogii fraz intonacyjnych mają swe własne zabarwienie akustyczne⁵.

Istotnym elementem charakterystycznym dla muzyki i poezji jest rytm. Pomiedzy pojęciem rytmu w muzyce i poezji istnieje zasada analogii. Mowa, szczególnie wiązana, składa się z elementów akustycznych, rozwijających się w czasie, licznych i uporządkowanych w zespoły dźwiękowo-szmerowe, zrytmizowane i ułożone w konkretne grupy dźwiękowe. Niektóre wiersze dzięki temu są bardziej „umuzycznione”, melodyjne, zrytmizowane, dźwiękowo bardziej zharmonizowane niż inne. Ważny wyznacznik muzyczności utworu literackiego to strona treściowa.

Dzieła różnych epok i twórców mają rozmaity charakter, jednak nie można wątpić o zabarwieniu uczuciowym u Chopina, Griega czy Schumana, a nazwy utworów muzycznych posiadają swoją wymowę. Już Gluck pisał, że muzyka w operze powinna wzmocnić treść przeżyć, nastrój, napięcie sytuacyjne, a więc najściślej związać się z treścią dramatyczną, ujętą w tekście literackim.

³ J. Skarbowski, *„Taka pieśń jest siłą dzielność, taka pieśń jest nieśmiertelność...” Rola muzyki w życiu i twórczości A. Mickiewicza*, Kraków 2003, s. 34–35.

⁴ Por. T. Szulc, *Muzyka w literaturze*, Warszawa 1937.

⁵ Zob. T. Makowiecki, *Poezja a muzyka*, [w:] tenże, *Muzyka w twórczości Wyspiańskiego*, Toruń 1955.

Często nieokreśloność muzyczna (stanów, emocji) stała się inspiracją dla autorów, którzy w wierszach próbowali zamknąć trudno uchwytnie treści swych przeżyć tak, aby materiał słowny nie posiadał określonego, precyzyjnego sensu. Ta celowa, zamierzona „mglistość” miała skierować czytelnika poza pojęciowo-wyrażeniowy sens tekstu, który nastrojowością i uczuciowym zabarwieniem przybliżał się do typu przeżyć i skojarzeń, które towarzyszą nieraz słuchaniu dzieł muzycznych. W takim rodzaju poezji słowa wyznaczają kierunek, rodzaj wzruszeń i przeżyć bez ich nazywania. W poezji pojawiają się np. motywy pieśni, wplatane do tekstu (np. hymn *Moja pieśń wieczorna* Jana Kasprowicza), w którym przewijają się fragmenty pieśni kościelnej. Zazwyczaj pełnią one funkcję konstrukcyjną – mogą być lajtmotywem, a elementy muzyczne spełniają rolę kompozycyjną.

W zakresie kompozycji utworu literackiego także występują analogie z dziełem literackim. Jako przykład podaje Makowiecki *Une page d'amour* – Emila Zoli – wszystkie ważniejsze części podsumowane są refleksją na temat widoku Paryża z okna w różnych porach dnia i roku, co również wiąże się z różnorodnością prezentowanych nastrojów. W hymnie *Święty Boże...* dostrzegamy kontrapunktowe rozwijanie kilku motywów. Badacz sugeruje przesłedzenie bajek, satyr, komedii oraz literaturę alegoryczną czy symboliczną pod kątem kompozycyjnym, ze szczególnym naciskiem na kontrapunktowość, upatrując w nich wielość kontekstów muzycznych. W zakresie tematu „muzycznego” w utworze literackim muzyczność objawia się w kreacji głównego bohatera, który staje się tematem głównym lub pobocznym dzieła, czego przykładem może być twórczość Norwida.

Rytm nie stanowił jednak jedynego punktu odniesienia dla teoretyków i badaczy „muzyczności” dzieł literackich. Jean Combarieau (1947) zauważył, że związki poezji i muzyki opierają się na tendencji do wzajemnego przenikania się, niemożności występowania rozdzielnego oraz konwencji. Elementy wspólne odnalazł również (poza rytmem) w zjawiskach dźwiękowości, podobieństwie ekspresji, a także jednoczącej je sile myśli. Ponadto te dwie sztuki łączy głos ludzki, który jest podstawą poezji deklamowanej i muzyki wokalne, a interwały występują również w mowie, jednak są mniej precyzyjnie wyznaczone intonacją głosu niż ma to miejsce w muzyce.

Podobnie Konrad Górski w artykule *Muzyka w opisie literackim*⁶ podkreśla znaczenie „emocjonalności muzyki” istniejącej w utworze. Za mistrza literackiego opisu muzyki uznaje się S. Żeromskiego, można dostrzec to szczególnie w opowiadaniu *Pokusa*. Zapis generalnie służy do scharakteryzowania bohatera czy środowiska, do którego należy. Opis muzyczny posiada natomiast inną funkcję, przede wszystkim może ukazywać przeżycia samego autora utworu literackiego wywołane pod wpływem wysłuchania jakiegś

⁶ Zob. K. Górski, *Muzyka w opisie literackim*, „Życie i Myśl” 1952, nr 1/6.

kompozycji muzycznej, a ukazane jako odczucia bohatera. Paradoksalnie opisem muzycznym autor może posługiwać się dla oddania treści nie mającej nic wspólnego z muzyką (lub mającego niewiele wspólnego). Może to być fikcyjna lub autentyczna kompozycja muzyczna. Sam opis dzieła muzycznego bywa obiektywny lub subiektywny (najczęściej w wyniku nacechowania emocjonalnego). W zakres „muzyczności” dzieła literackiego włącza autor także relacje psychologiczne – postawa zewnętrzna oraz doznania organiczne, a także reakcje duchowe – stany uczuciowe i moralne. Bardzo często dla „umuzycznienia” literatury autorzy stosują antropomorfizujące onomatopeje.

Szczególnej roli upatruje w rytmie wiersza Roman Ingarden:

Jeśli chodzi o rytm budujący się wyłącznie na pewnym materiale brzmieniowym, trzeba stwierdzić, że zjawisko to opiera się na powtarzaniu się pewnego określonego następstwa brzmień akcentowanych i nieakcentowanych, przy czym ich długość i kolejne uporządkowanie odgrywa istotną rolę [...] Rytm jest specyficzną jakością postaciową, która konstituuje się jedynie dzięki powtarzaniu się tego rodzaju następujących po sobie tworów brzmieniowych⁷.

Liczni znawcy zagadnienia często koncentrują się wokół poezji, gdyż ze wszystkich elementów utworu lirycznego najbliższe muzyce wydaje się poza rytmem i rymem, zjawisko intonacji. To ono decyduje o właściwości, którą w poetyce nazwano melodyką wiersza. Chodzi tutaj o falowanie wzniesień i spadków tonu, które w wypowiedzi poetyckiej w zestawieniu z mową potoczną ulega nie tylko realizacji, lecz wchodzi w znamiennej relacji z naddanymi impulsami organizacji wierszowej⁸. Stanisław Dąbrowski uznał natomiast, że „muzyczności” nie da się sprowadzić jedynie do dźwiękowości. W zakres tego zjawiska wchodzi zapewne i to, co Ingarden nazwał niedźwiękowymi elementami dzieła muzycznego, wśród których wyróżnia się formę dzieła, układy metro-rytmiczne, strukturę fazową, jakości emocjonalne itp. „Muzyczność” literacka ma swój walor jedynie w obrębie utworu literackiego, a z perspektywy muzyki może stanowić tylko „quasi-muzyczność”⁹.

Jak pisze Podraza-Kwiatkowska, wielu poetów wskazuje na muzykę jako element poprzedzający artykulację słowną utworu poetyckiego. Już F. Schiller zauważa:

„Jest we mnie z razu uczucie bez określonego i jasnego przedmiotu; ten powstaje później dopiero. Poprzedza go pewien muzyczny nastrój duszy, a po nim dopiero następuje u mnie idea poetycka”¹⁰.

⁷ R. Ingarden, *O dziele literackim*, Warszawa 1960, s. 79–80.

⁸ Zob. Cz. Zgorzelski, *Elementy „muzyczności” w poezji lirycznej*, [w:] *Prace ofiarowane H. Markiewiczowi*, red. T. Weiss, Kraków 1984, s. 14–15.

⁹ S. Dąbrowski, *Muzyka w literaturze*, „Poezja” 1980, nr 9, s. 114–116.

¹⁰ F. Nietzsche, *Narodziny tragedii*, Warszawa [b.r.], s. 44. Cyt. za M. Podraza-Kwiatkowska, *O muzycznej koncepcji poezji*, [w:] A. Hejmej, dz. cyt., s. 45.

Muzyka jest traktowana więc jako symptom pewnych klas emocji. Odbiorca natomiast może dostroić się do całego zespołu tych ekspresywnych emocji lub tylko do niektórych nich. Tak więc muzyka może przekazywać pewne sensy, ale jedynie emocjonalne i cechuje ją subiektywizm. Dalej, jak dowodzi A. Barańczak¹¹, muzyka to pełnoprawny system semantyczny, który oprócz funkcji ekspresywnej posiada funkcję poznawczą. Istnieją także „pośrednio muzykologiczne” wypowiedzi literackie – takie, które usiłują przełożyć dzieło muzyczne na swój język, a w ten sposób pośrednio przekazują sądy na tematy semantyki czy ontologii dzieła muzycznego.

L. B. Mayer¹² podkreśla z kolei, że relacja między utworem muzycznym a emocjami nie polega na związku, jaki łączy wypowiedź językową z przedmiotem opisywanym, lecz znaczenie muzyczne rodzi się tam, gdzie zaistniało przeżycie afektywne. Emocja lub afekt zostają wzbudzone, gdy „bodziec wywołał w organizmie tendencję do myślenia lub działania w określony sposób. Przedmiot lub sytuacja, które nie wywołują żadnej tendencji, wobec których organizm jest obojętny, mogą dać w efekcie jedynie nieemocjonalny stan umysłu”¹³ lub „gdy tendencja do reagowania zostaje wstrzymana lub zahamowana”¹⁴.

W swej koncepcji Mayer wyróżnia i podkreśla tzw. znak muzyczny twierdząc, że nie wskazuje on na zjawiska pozamuzyczne, ale odnosi się do innych znaków w obrębie utworu. Dalej badacz zauważa, iż zaistnienie emocji uzależnione jest od znajomości konwencji, która jest przecież umowna. Emocja nie jawi się jako opozycja rozumienia – w taki sposób podważa tradycyjny podział na naukę i sztukę. W teorii L. B. Meyera, znaczenie muzyczności ma charakter „informacji poetyckiej”, a „wypowiedź muzyczna” rozpada się na jednostki sensu według innych zasad niż w języku słownym. Znak muzyczny denotuje obszerniejsze klasy zjawisk: wieloznaczność nie oznacza tutaj wielości znaczeń, jednak podobnie jak w poezji nadorganizacja powoduje zwielokrotnienie informacji; zamiast o wieloznaczności powinno się mówić o krańcowej „ogólności” sensów. Muzyczne „napiecie” odnosi się do sytuacji harmoniczej, która wymaga dalej określonego przebiegu muzycznego. Tekst słowny staje się zatem bardziej konkretny niż tekst muzyczny, ponieważ jest bardziej jednoznaczny w swych sensach. Ze względu na wieloznaczność odnajduje się analogię między systemem muzycznym a poetyckim.

Odmienne kształtuje się „muzyczność” utworów prozatorskich. Ewa Wiegandt podkreśla, że dążenie powieści do „umuzycznienia” stało się

¹¹ Tamże.

¹² L. B. Mayer, *Emocja i znaczenie w muzyce*, Kraków 1974.

¹³ Tamże, s. 25.

¹⁴ Tamże, s. 26.

faktem historycznoliterackim, o czym mogą świadczyć utwory Dujardina, Manna, Prousta, Joyce'a czy Huxley'a. I tak naśladowanie form muzycznych oznaczało, według E. Wiegandt, budowanie całości z zamkniętych epizodów. Częsta technika leitmotywu ujawnia sposób relacji, których istotę stanowi przekształcone powtórzenie np. zespołu słów, przebiegu fabularnego, opisu sytuacji czy charakterystyki postaci. Technika kontrapunktu czy forma fugi oznaczały przerwanie ciągu narracji i wprowadzenie kilku narratorów, co w efekcie dawało wrażenie symultaniczności opowiadanego świata. Rozbita jedność fabuły konsolidowała się na zasadach innych niż następstwo czasowe (postaci, miejsce). E. Wiegandt próbuje wykazać, że *Tonio Kroger* T. Manna to forma allegra sonatowego z ekspozycją, przetworzeniem i reprzyzą, a dla odpowiedniego odczytania dzieła wystarczy uchwycenie trzyczęściowej budowy i znalezienie sensu przez próbowanie sytuacji przedstawionej w części pierwszej i trzeciej. W ten sposób dostrzegamy, że cecha „muzyczności” bywa utożsamiana z ujawnieniem zasad organizacji tekstu, z tym samym – aktywizacją czytelnika¹⁵.

„Muzyczność” według Ewy Wiegandt stała się dla dwudziestowiecznej prozy pojęciem wartościującym nacechowanym dodatnio i stanowi:

1) oznakę ewolucji form prozatorskich od linearności do symultanizmu układów fabularno-czasowych, od narracji auktorialnej do skomplikowanych układów równoległych narracji personalnych, od ukrycia chwytu po rozmaite sposoby jego ujawnienia,

2) oznakę pewnego ideału estetycznego, na jaki składa się idea autotematyczności i autonomii sztuki oraz idea pokonywania ograniczeń własnego tworzywa¹⁶.

Rozważania na temat istnienia „muzyczności” w dziele literackim porządkuje Józef Opalski, który twierdzi, iż „muzyka tworzy kompozycję muzyczną za pomocą środków literackich, a utwór muzyczny stworzony jest na użytek dzieła literackiego”¹⁷. Jako realizację tego twierdzenia Opalski podaje *Doktora Fausta* T. Manna. Czasem utwór stworzony przez pisarza może być kontaminacją fikcji i prawdziwej kompozycji muzycznej, czego przykładem jest „sonata” Vinteuila w powieści Marcela Prousta *W poszukiwaniu straconego czasu*. Inną formą istnienia „muzyki” w literaturze może być opis rzeczywistej kompozycji muzycznej. W *Cudzoziemce* Kuncewiczowej rolę taką pełni *Koncert skrzypcowy* Brahmsa, który jest samoistnym bytem wpisanym w utwór literacki. Utwór muzyczny jawi się również jako model konstrukcyjny dzieła. Taka sytuacja dotyczy całego utworu

¹⁵ E. Wiegandt, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX w.*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, red. T. Cieślowska, J. Sławiński, Wrocław 1980.

¹⁶ Tamże, s. 114.

¹⁷ Tamże, s. 116.

literackiego lub jego wybranego fragmentu. Jako przykład takich dzieł podaje Opalski np. *Niebo czy Martwą pasiekę* J. Iwaszkiewicza.

Sam wyraz „muzyka” i pokrewne mu terminy mogą stać się tematem dzieła artystycznego. Dostrzec to można np. w monologu Lorencja z *Kupca weneckiego* W. Shakespeare’a. Muzyka może również stanowić symbol poezji, a instrumenty muzyczne – symbole twórczości. Oddzielną kategorią istnienia muzyczności w dziele literackim może być taki utwór muzyczny, który stał się źródłem inspiracji literackiej jak np. w *Konercie skrzypcowym* Antoniego Słonimskiego, który powstał po wysłuchaniu *II koncertu skrzypcowego* K. Szymanowskiego. Często elementy muzyki popularnej, rozrywkowej czy religijnej wpisane są w utwór literacki. Wtedy piosenka lub np. kolęda budują atmosferę lub poprzez kontrast wzmacniają ekspresję utworu literackiego (Bruno Jasiński *Pogrzeb Reni*)¹⁸. Zdaniem Opalskiego, temat muzyczności jest rozumiany szeroko. Dodatkowymi wyznacznikami literackiej „muzyczności” może być bohater-kompozytor albo to, iż utwory dokładnie „opowiadają” muzykę, a także takie, w których sceny kluczowe dla rozwoju akcji kojarzą się z nią. Literatura, inspirując się muzyką, niejednokrotnie sprawdza możliwości języka, próbując znaleźć swe miejsce w innej sztuce¹⁹.

Michał Głowiński podkreśla z kolei, że:

Literackość muzyki przejawia się w – bezpośrednich bądź pośrednich – dążeniach do wyjścia z tworzywa i przezwyciężenia jego naturalnych ograniczeń. Muzyczność literatury ujawnia się w dążeniu częściowo przeciwnym, a mianowicie w dążeniu do wejścia w tworzywo, a dokładnie – w jedną jego warstwę: brzmieniową²⁰.

Śpiewność utworów literatury pięknej nie wynika z zastosowania zasad dotyczących muzyki w obrębie struktur językowych. Melodyjność czy pieśniowość wyłania się z samych struktur języka i kształtuje się często na skutek wykorzystania gatunków literacko-wokalnych, np. pieśni ludowej czy arii operowej. Dalej Głowiński zaznacza, że muzyczność i śpiewność to zjawiska rozdzielne.

Inną cechą muzyczności, wymienianą przez badacza, jest przenoszenie nazw form muzycznych na grunt literatury, co stało się szczególnie popularne w symbolizmie, np. nokturny Micińskiego czy hymny Kasprowicza. Wiele tytułów posiada charakter metaforyczny, a odwołuje się do form muzycz-

¹⁸ Zob. J. Opalski, *O sposobach istnienia utworu muzycznego w dziele literackim*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*.

¹⁹ Por. J. Opalski, „Cudownie nieartykułowana mowa dźwięków...”, „Teksty” 1972, nr 3.

²⁰ M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Pogranicza i korespondencje sztuk*, s. 76.

nych, już zinterpretowanych literacko; na plan pierwszy wysuwają się konotacje muzyczne właśnie przez nazwy form muzycznych²¹.

Szeroko rozumianą muzyczność ludzkiej mowy i języka na przykładzie śpiewaka Panzery prezentuje R. Barthes²², który podkreśla, że w sztuce wymowy muzyka wchodzi w język i odnajduje w nim to, co muzyczne i miłosne. Muzyka staje się pewną właściwością mowy, która nie podlega żadnej z nauk o mowie (poetyce, semiotyce czy semiologii). „Muzyka nie podlega pod żaden metajęzyk, lecz tylko pod dyskurs wartościujący, pochwalny...”²³ Tak więc kolejny raz muzyka idzie w parze z emocjami.

Badanie „muzyczności” dzieła literackiego nastrocza wiele problemów natury terminologicznej i nie tylko. „Muzyczność” rozumiana bywa różnorodnie – jako rytm, rym, melodia, melodyjność, opis muzyczny, kompozycja utworu literackiego, opisanie konkretnego lub wymyślnego utworu muzycznego. Niewątpliwie „muzyczność” w badaniach wywołuje nieporozumienia przede wszystkim na gruncie terminologicznym (Szulc, Peiper). U Cz. Zagajewskiego dostrzegamy już wycofywanie terminu „muzyczność” na rzecz śpiewności, rytmiczności czy melodyjności. „Ewentualne używanie tego określenia dotyczyć może jedynie podobieństwa w zakresie całościowego organizowania wypowiedzi”²⁴. Słusznie zauważa M. Podraza-Kwiatkowska, że poezja próbuje zbliżyć się do muzyki w tych okresach, gdy najistotniejszym problemem staje się ekspresja przeżycia wyjściowego, aby pobudzić odbiorcę do identycznych doznań emocjonalnych. Natomiast rozluźnienie tych związków odbywa się wtedy, gdy narasta tendencja do autonomii obu sztuk.

Mimo iż literatura i muzyka prezentują dwa różne systemy znaków, to istnieje między nimi możliwość korespondencji i wzajemnego przenikania się poprzez wychodzenie ze swego własnego tworzywa i poszukiwanie środków wyrazu w innym. Według wielu badaczy, nie da się jej konkretnie wyodrębnić i określić. Nie może ona podlegać czysto naukowemu nazwaniu. Pomimo podejmowania licznych prób i rozważań, badacze tego problemu nie są zgodni co do samego znaczenia słowa „muzyczność”. Próbuje je określać, używając do tego celu sprzecznych pojęć i metaforycznych określeń. Niewątpliwie temat wymaga kolejnych badań i rozważań nie tylko ze strony literaturoznawców, lecz także muzykologów. Powodem staje się wzajemne przenikanie się tych dwu różnorodnych dziedzin.

²¹ Tamże.

²² Zob. R. Barthes, *Muzyka, głos, język*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 2.

²³ Tamże, s. 9.

²⁴ Cz. Zagajewski, *dz. cyt.*, s. 17.

Aleksandra Antczak-Zajdel

**DIE UNTERSUCHUNGEN AUS DEM XX JAHRHUNDERT,
WELCHE IN POLEN BETREFFS DER MUSISCHEN
SEITE DER LITERARISCHEN WERKES, GEMACHT WERDEN**

(Zusammenfassung)

Literaturforschungsreisender im XX. Jahrhundert konzentrieren sich um die Erscheinung der Musik in Literatur. Die Autoren versuchen „die Musik“ definieren, und in ihrem Bereich verstehen sie: der Rhythmus der Prosa, die Melodie des Gedichts, das Thema in dem Literaturwerk, Musiknamen und ihre Funktion. Die Autorin des Artikels stellt verschiedene Ansichten der polonischer Literaturforschungseichender vor. Das sind: J. Łoś, T. Szulc, T. Peiper, S. Dąbrowski, J. Opalski, R. Ingarden, T. Makowiecki.