

Dr hab. Anna Majmieskułow  
emerytowana prof. nadzw.  
w Uniwersytecie Kazimierza Wielkiego  
w Bydgoszczy

**Ocena**  
**pracy doktorskiej mgr Aleksandry Andrearczyk**  
**na temat**  
***Jak mówić/pisać o muzyce? O pewnym typie przekładu***  
***intersemiotycznego. Teksty Bohadana Pocięja, Stefana Kisielewskiego i***  
***Jerzego Waldorffa,***  
ss.189

Już sam tytuł rozprawy Pani Magister Aleksandry Andrearczyk, złożony z trzech członów synonimicznych, rozpisanych na trzy warianty stylistyczne, daje ogólne pojęcie o strukturze rozprawy, kojarzącej się z formą muzyczną *tematu z wariacjami*. Potwierdza to także *Spis treści*, odzwierciedlający problemowo-wariatywną wieloaspektowość struktury rozprawy: sześć rozdziałów, podzielonych na podrozdziały, które z kolei dzielą się na jeszcze mniejsze części składowe. Taka struktura wskazuje zarówno na heterogeniczność materiału badawczego, jak i na szczególną dociekliwość badawczą, szczególnie teoretyczno-metodologiczną Autorki. Każdy termin czy pojęcie ze swojego instrumentarium analitycznego Badaczka poddaje wnikliwemu opisowi, rzetelnie odnotowując ich pochodzenie oraz weryfikując na swoim materiale.

A jest to materiał muzykologiczny i literacki, wymagający interdyscyplinarnej wiedzy i adekwatnych umiejętności analitycznych. Stopień trudności takiej pracy – co najmniej podwójny, ale Autorka bardzo dobrze sobie radzi dzięki pasji badawczej i zasługującej na szczególne wyróżnienie badawczej rzetelności (instrumentarium analityczne, jak i struktura całości są zreferowane w Rozdziale I – wstępnym).

Za podstawę teoretyczną swoich badań od strony muzykologicznej Magister Andrearczyk wybiera koncepcję trzech „muzyczności” według Andrzeja Hejmeja. W tym miejscu wyrażę żal, że nie sięga do analogicznego pojęcia „literackości”, znakomicie przeanalizowanego przez Edwarda Balcerzana w jego monografii o takim właśnie tytule (Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2013).

Kierując się kategoryzacją muzyczności w literaturze, proponowaną przez Andrzeja Hejmeja, Aleksandra Andrearczyk w twórczy sposób przekłada gotowe kategorie na własną

praktykę badawczą. Dla przykładu, wyjaśniając pojęcie *polifonii* jako terminu literaturoznawczego/semiotycznego, trwale i produktywnie związanego z filozofią dialogu Michaiła Bachtina, Pani Magister precyzyjnie oddaje istotę tej transpozycji terminologicznej z jednej dyscypliny artystycznej do drugiej: bowiem literacka polifonia to nie tylko równoprawny wielogłos postaci powieściowych, ale i hierarchizacja ich głosów.

Autorka rozprawy z imponującą rzetelnością oraz dyskursywną sprawnością referuje prace na temat relacji muzyki i literatury, ze znanstwem obydwu dyscyplin prezentując kategorie ich poetyki. Jeśli chodzi o literaturoznawstwo, to jest to jednak repertuar poetyki opisowej, niezbyt przystającej do drugiego członu tematycznego rozprawy: „O pewnym typie przekładu intersemiotycznego”. Tym bardziej, że Magister Andrearczyk wielokrotnie wartościuje w swej pracy nieosiągalność adekwantnego przekładu języka muzyki na język werbalny jako niedoskonałość komunikacyjną, powodującą utratę informacji, zawartej w przekazie muzycznym. Pogląd ten wspiera autorytetem Romana Ingardena, który „nieprzekładalność języka muzyki na język literatury (i odwrotnie) [...] tłumaczył różnicą w budowie dzieł literackich i muzycznych. Filozof był zdania, że utwór muzyczny ma – w przeciwieństwie do dzieła literackiego – budowę jednowarstwową” (s. 6). Autorka rozprawy nie idzie wprawdzie za filozofem bezkrytycznie, ale i ogranicza swą polemikę do konstatacji na temat tradycyjnych związków muzyki i literatury:

Jeśli przyjmiemy za Ingardenem, że głębokie różnice pomiędzy literaturą i muzyką wynikają z samej natury dzieł przynależących do jednej lub drugiej dziedziny, to jak wytłumaczyć fenomen tak ścisłego związku pomiędzy tymi sztukami? Nie ulega bowiem wątpliwości, że od niepamiętnych czasów muzyka i literatura uzupełniały się nawzajem, współlistniejąc ze sobą czy to w formach wokalno-instrumentalnych, czy obok siebie – w formie wzajemnej artystycznej inspiracji” (s. 7).

Istotnie, na przestrzeni swej rozprawy Autorka erudycyjnie rozwija wątki korelacji-korespondencji-symbiozy-syntezy muzyki i słowa w europejskim kręgu kulturowym, najbardziej szczegółowo omawiając aspekt „opis muzyki w literaturze pięknej” (Rozdział II).

Tu chcę podkreślić, że konsekwentnie operując perspektywą historyczną, Pani Magister słusznie akcentuje przełom w badawczym podejściu do tej problematyki ok. roku 1910, wymieniając m. in. Manfreda Kridla, (niewątpliwie jako twórcę nieco późniejszej serii wydawniczej *Z zagadnień poetyki*, którą otworzył własną pracą *Wstęp do badań nad dziełem literackim*, Wilno, 1936). Lata 10. XX wieku to czas, gdy zagadnienie specyfikacji badań literaturoznawczych zostało ściśle związane z pojęciem „literackości” (nie do przecenienia tu rola rosyjskich formalistów: petersburski OPOJAZ i Moskiewskie Koło Lingwistyczne, ich dorobek, który legł u podstaw nowoczesnej teorii literatury, a i jest aktualny dla dzisiejszego

literaturoznawstwa, spolszczony – przełożony oraz zinterpretowany głównie przez profesora Bogusława Żyłkę).

Tym czasem jedną z ważniejszych idei semiotycznych drugiej połowy XX wieku stała się idea generatywnej funkcji przekazu literackiego, wynikająca z nieprzekładalności znaków w komunikacji.

Semiotyczny system literatury pięknej, to system o dominującej funkcji kreatywnej i już sam fakt możliwości wielokrotnego przekładu tego samego tekstu literackiego świadczy o semantycznie bogatszej praktyce interpretacyjnej niż o adekwatnym – dokładnym – przekładzie: zamiast symetrii przekształcenia – asymetria, zamiast tożsamości elementów – umowna ich ekwiwalencja, jak przekonuje Jurij Łotman, odwołując się do pojęcia *literackości* (poetyckości) według Romana Jakobsona. Przekład dzieła literackiego to przekład nie tylko językowy, ale i zorientowany na sam język (kod) jako przekaz. Dzieło literackie w aspekcie komunikacji to nie tylko przekaz, ale i generowanie nowej, naddanej treści.

Werbalny tekst artystyczny jako całościowy zintegrowany znak dąży do maksymalnej ikonizacji, czyli motywacji zespolenia jego planu treści (*znaczącego*) z planem wyrażenia, formy (*oznaczającego*); jednak umowne znaki językowe i znaki ikoniczne są zlokalizowane w płaszczyznach nie-do-końca-przekładalnych. Ale właśnie to warunkuje przyrost informacji w procesie komunikacji. Określona odpowiedniość, owszem, niezbędna jest dla elementarnego rozumienia przekazu (tekstu), ale i różnorodność tradycji, kontekstów, zbieżności-rozbieżności na różnych poziomach hierarchicznej struktury przekazu tworzy niejednoznaczny przekład, także spektrum interpretacji jest zawsze otwarte na nowe rozumienie. Generowanie nowych struktur informacyjnych zawsze wiąże się ze strukturami i mechanizmami asymetrycznymi.

Także to, co Autorka Rozprawy nazywa „subiektywnym odczytywaniem przekazu nie może świadczyć o ułomności przekładu semiotycznego, odwrotnie, jest jego wartością, bowiem subiektywizm w odbiorze sztuki to punkt widzenia odbiorcy, implikujący mechanizm fokalizacji dzieła w konkretnej indywidualnej perspektywie.

Z perspektywy literaturoznawczej, w której opiniuję rozprawę, najciekawszy jest dla mnie jej Rozdział II: „Opis muzyki w literaturze pięknej”. Uważam też tę część pracy Pani Magister Andrearczyk za najbardziej reprezentatywną zarówno ze względu na relację muzyka a literatura piękna, jak i teoretyczno-metodologiczne możliwości Autorki, przekonanej, że „nie istnieje doskonały przekład” (s. 30); „problematyczne jest pojęcie przekładu intersemiotycznego” (s. 32).

Właśnie w tym rozdziale Autorka odnosi się do przekładu intersemiotycznego, odwołując się do studium Romana Jakobsona na temat językoznawczych aspektów przekładu (przyp. 62). Formuluje przy tym własną konkluzję o problematyczności takiego przekładu, próbując jednocześnie stopniować momenty bardziej lub mniej podatne na tego typu przekład.

Badaczka wykazuje duże wyczucie teoretyczne, kiedy w swoim przeglądzie teoretyczno-metodologicznym akcentuje jako najbardziej przydatny dla przekładu intersemiotycznego typ opisu odwołującego się za pomocą języka do wrażeń zmysłowych. „W literaturze fragmenty deskryptywne tego typu charakteryzują się rozbudowanymi epitetami i metaforami nawiązującymi do konkretnych zmysłów [...]” (s. 38).

W Rozdziale II Autorka stawia w centrum uwagi ekfrazę jako typ opisu i jako gatunek, problematyzując ekfrazę muzyczną, ściślej – muzykologiczną, jako szczególnie ciekawy typ opisu-werbalizacji.

Jeśli rozumienie języka muzykologicznego jako metajęzyka jest jednoznaczne, to deklarowane w rozprawie rozumienie języka poetyckiego, budzi moje zastrzeżenia, jeśli ma być sprowadzone jedynie do planu stylistyki czy poetyki opisowej, co sygnalizowałam już wcześniej. Dla Magister Andrearczyk wyznacznikiem języka poetyckiego jest bowiem użycie metafor i w ogóle tropów (nowoczesna neoretoryka mówi o czterech tropach: metafora, metonimia, synekdocha, ironia; Autorka rozprawy niepotrzebnie zatem rozbija metaforę na porównanie i epitet). Natomiast nowoczesne rozumienie kategorii „poetyckości” (funkcji poetyckiej i jej synonimicznego szeregu terminologicznego: estetycznej, autotelicznej, samozwrotnej, retorycznej) wiąże się ze szczególnym uporządkowaniem struktury wypowiedzi, poczynając od definicji funkcji poetyckiej Romana Jakobsona, w którego pracach Autorka rozprawy jest przecież odczytana.

Funkcja retoryczna tekstu literackiego, bo o nią chodzi Pani Magister Andrearczyk, nie powstaje w wyniku ornamentyzacji czyli upiększenia wypowiedzi artystycznej na tle normatywnej, neutralnej wypowiedzi. Jurij Łotman przekonująco pokazuje, że cały tekst artystyczny jako zintegrowany znak też jest tropem, jeśli chodzi o jego strukturę. W tym sensie także relacja sprzecznościowa wypowiedzi, przesądzająca o jej wartości artystycznej, jak twierdzi nasz znakomity teoretyk literatury, Edward Balcerzan, to nic innego jak realizacja zasady oksymoronu.

W świetle semiotyki strukturalnej wypowiedź (=dzieło) strukturuje wtórny system modelujący, dla którego język naturalny (dany etniczny) jest tylko tworzywem. Elementy struktury dzieła to nie słowa-znaki z ich gotową (słownikową) semantyką, lecz relacje

międzysłowie (graficznie to biała przestrzeń międzyznakowa), generujące wieloznaczności. Odbiorca jest w tego rodzaju komunikacji generatorem semantyki wypowiedzi w równej mierze, co jej nadawca, ponieważ sam proces odbioru informacji uwieloznacza ją. Mechanizm relacyjno-generatywny zaobserwowany przez Romana Jakobsona w latach 50. ubiegłego wieku jako projekcja zasady ekwiwalencji z osi paradygmatyki na oś syntagmatyki zachowuje ontologiczno-analityczną aktualność, ale i jest aktualizowany np. przez synergetykę.

Omawiając ekfrazę, Autorka bardzo słusznie podkreśla, że opis danego dzieła sztuki wizualnej lub muzycznej „nigdy nie pozostaje całkowicie obiektywny i zawiera ślady interpretacji”, a ekfrazę w szerszym znaczeniu, jako ekwiwalent gatunku, dotyczy strategii opisu w utworze narracyjnym. Ta perspektywa wyznacza w opiniowanej rozprawie analizę Proustowskiej ekfrazy „sonaty Vinteuila” w zestawieniu z fragmentem z „Doktora Faustusa” Tomasza Manna oraz Beethovenowską *Sonaty Kreutzerowskiej* Lwa Tołstoja jako opisów „poetyckich”. Doprawdy szkoda, że wyznacznikiem tej *poetyckości* jest dla Aleksandry Andrearczyk „nasylenie środkami stylistycznymi” (porównania, metafory, epitety), jeśli chodzi o tekst Prousta oraz „funkcja ekspresywna tekstu” w przypadku tekstu Tołstoja. Sięgając po instrumentarium poetyki opisowej, dziś już uważanej za niefunkcjonalną, prowadzącą analizę jedynie do kategoryzacji i katalogizacji tropów i figur stylistycznych, Autorka rozprawy traci ją pola widzenia grę kodów literackich, właściwych ekfrazie.

Analizując Puszkiniowską ekfrazę statui-fontanny „Dziewczyny z rozbitym dzbanem” z parku w Carskim Siole, carskiej letniej rezydencji pod Petersburgiem (wiersz „Carskosielska statua”), Roman Jakobson operuje „kodem przedmiotowym” (termin psycholingwisty Nikołaja Żynkina): wskazuje na transpozycję semantyki strumienia wody, wylewającej się z rozbitego dzbana (motyw z bajki La Fontaine’a) w strukturze rzeźby parkowej autorstwa Sokołowa w pojęciu ‘strumienia czasu’ vs. ‘wieczności’ w wierszu Puszkina. Właśnie „kod przedmiotowy (rzeczowy)”, jak twierdzi Żynkin jako analityk tzw. „mowy wewnętrznej”, jest tym uniwersalnym językiem, dającym się przekładać na wszystkie pozostałe języki. Chodzi o rzeczy/przedmioty, które zarazem mają status znaków, a ich semantyka obywa się bez formalizacji w postaci umownego planu wyrażenia (oznaczania), jak to ma miejsce w werbalnym języku. Stąd możliwość przekładu takich „rzeczowych” znaków na wszystkie języki. Język statui implikuje semantykę statuarności, ‘trwałości-trwania’, ‘uwiecznienia’, strumień fontanny zaś, to dynamika, zmienność i ‘przemijalność’. Puszkini gra tymi opozycjami semantycznymi w wierszu „Statua carskosielska”, który to wiersz stał się paradygmatycznym w petersburskiej poezji XIX i XX wieku.



Ale jak można mówić o kodzie przedmiotowym czy rzeczowym w przypadku dzieła muzycznego? Sądzę, że muzykę ekwiwalentyzują na zasadzie synekdochy instrumenty, na których jest wykonywana. Z pewnością konotacje, wytworzone w kulturze przez instrumenty muzyczne pozwalają w jakiejś mierze mówić o kodzie przedmiotowym także w przypadku komunikacji muzycznej oraz jej przekładzie transsemiotycznym na język werbalny, bądź wizualny. Tak zazdrosny mąż z „Sonaty Kreutzerowskiej” Tołstoja wsłuchuje się w dialog skrzypiec i pianina, tropiąc w grze partnerów oddźwięku ich romansu miłosnego.

A wracając do opowieści Tołstoja jako ekfrazy owej „Sonaty”, można wyrazić żal, że Autorka rozprawy nie podjęła się głębszej analizy zapowiedzianej tylko strategii narracyjnej Tołstoja, która to strategia sama w sobie jest przecież nośnikiem funkcji retoryczno-tropeicznej (resp. poetyckiej). Tekst Tołstoja zbudowany jest bowiem jako *tekst w tekście*, narracyjna figura retoryczna, opisana przez Jurija Łotmana jako struktura heterogeniczna, a co zatem idzie, zakodowana co najmniej podwójnie. Dyskusja między pasażerami pociągu na temat emancypacji kobiet oraz relacji płci w małżeństwie jest prowadzona w języku gazetowej publicystyki, z użyciem klisz językowych, które nie wskazują na żywe treści, wynikające z doświadczeń samych mówiących. Tołstoj zderza ten szablonowo-banalny i *umowny* (w sensie semiotycznym) język z dyskursem jednego z pasażerów, który odsiedział wyrok za zabójstwo żony. Jego dyskurs jest właśnie tym *znaczonym* znaku dla pustych *znaczących*, którymi żonglują w dyskusji pozostali pasażerowie. Ta sprzecznościowa relacja dwu języków, czyli strategiczna dwukodowość ma za zadanie niewątpliwie demaskację pustej znaczeniowo komunikacji, prowadzonej przez adwokata, damę oraz kupca. Jest to firmowy dla poetyki Lwa Tołstoja chwyt, ekwiwalentny semiotyce zasłony-sztory-pokrowca; zrywane, rozsuwane symbolizują docieranie do istoty, do prawdy. W „Sonacie” taką funkcję pełni właśnie retoryka (tropeizacja) „tekstu w tekście”. Pustą wymianę poglądów, opinii, słów, gdzie znaczące znaków są pozbawione znaczących, demaskatorsko rozsądza żywy, tragiczny głos męża, zabójcy swej żony z miłości-zazdrości. Jego dyskurs z jednej strony podkreśla umowność komunikacji w pociągu na modny temat małżeństwa, z drugiej, motywuje (ikonizuje) własny język konkretnymi scenami z własnego życia małżeńskiego.

Muzyka w „Sonacie Kreutzerowskiej” pełni tę samą funkcję, co motywy sztuki w całej twórczości Tołstoja: deautomatyzuje widzenie bohatera, wyzwala je z pojęciowej rutyny, wyostreza fałsz umowności poprzez chwyt *udziwnienia*, *uniezwyklenia* percepcyjnej perspektywy (por. termin rosyjskich formalistów «*остранение*»). Taką udziwniającą funkcję widzenia – jakby po raz pierwszy czy po zerwaniu zasłony, daje bohaterowi pierwsza część

sonaty Beethovena – „hipnotyczne” presto, o czym w pasażu metatekstowym informuje sam opowiadacz, chory z zazdrości mąż.

Pani Magister Andrearczyk podkreśla tu dominację funkcji „ekspresywnej” jako wyznacznika „poetyckości” (literackości) opisu muzyki, bardzo starannie odnotowując stylistyczno-gramatyczne środki ekspresji wypowiedzeniowej. Ale to jest perspektywa poetyki opisowej, niezajmującej się generowaniem semantyki poprzez projekcję planu wyrażenia na plan treści. Jeszcze inaczej: konstatacja na temat ekspresywności wypowiedzi nie charakteryzuje informacji, którą semantyzuje jej, tej wypowiedzi, forma. Nie znaczy to jednak, że Autorka rozprawy powierzchownie odczytuje Tołstoja. Odwrotnie, Pani Magister głęboko uchwytuje sens utworu Tołstoja, gdy pisze, że jego bohater „nie interesuje się muzyką jako taką, a jedynie wrażeniem, jakie ona na nim wywiera. Tytułową sonatę traktuje – by odwołać się do określenia Ingardena – jako ‘środek do pewnych muzycznie obojętnych celów’: do mówienia o swoich osobistych uczuciach względem żony” (s. 45).

Idąc jeszcze głębiej w analizę „Sonaty Kreutzerowskiej” Tołstoja należałoby raczej mówić, że mamy tu do czynienia nie tyle z opisem werbalnym muzyki, ile z motywem muzyki jako językiem opisu relacji męża i żony. Zatem to nie muzykę przekłada Tołstoj na literaturę, ale literatura uzyskuje jeszcze jeden swój język w postaci muzyki, służący do opisu treści pozamuzycznych. I właśnie taką intuicją badawczą wykazuje się p. Aleksandra Andrearczyk, rozwijając ją w analizie ekfrazy w „Doktorze Faustusie” Manna.

Istotą procesu generowania semantyki/informacji jest bowiem w dziele literackim korelacja jego poziomów strukturalnych, strukturalnego poliglotyzmu, warunkującego przekład vs nieprzekładalność wewnątrztekstową typu tropeicznego, metaforycznego. Semioza, rozumiana jako proces znakotwórczy, czyli interpretacja znaków, przebiega w tekście w sytuacji ich niedokładnej przekładalności – ekwiwalentyzacji. A to jest właśnie mechanizm funkcjonowania tropów i z tego względu w tekście literatury pięknej każde słowo staje się tropem. Zatem ekwiwalentyzacja zamiast dokładnego przekładu – to mechanizm twórczości. Nie należy więc ubolewać nad niemożnością dokładnego przekładu semiotycznego, na odwrót, należy widzieć w tej operacji bodziec do wytwarzania przez przekaz nowej informacji, nieprzewidzianej przez jego nadawcę, ale realizowanej przez odbiorcę. Przekład intersemiotyczny w sztuce nie tylko nie zuboża przekazywanej informacji, ale jeszcze ją wzbogaca o komunikacyjną kreację.

W rozdziałach poświęconych twórczości krytycznej wybitnych muzykologów polskich XX-XXI wieku (IV, V, VI) dokonany jest skrupulatny i kompetentny opis ich

idiolektów, z wykorzystaniem kategorii muzykologicznych, poetologicznych i lingwistycznych oraz filozoficznych (fenomenologia estetyki Romana Ingardena). W tym kontekście Autorka rozprawy rozważa też zagadnienie ekfrazy muzycznej i związanej z nią metaforyki synestezyjnej jako zjawiska z pogranicza neoretoryki i filozofii. Ciekawy jest też podrozdział, poświęcony narratologii muzycznej: „opowiadania muzyką”, gdzie Badaczka problematyzuje opozycję *rozczłonkowane (dyskretne) vs. kontynualne*. W tych rozdziałach najbardziej widoczne są także kognitywistyczne pasje i kompetencje Pani Anny Andrearczyk.

Co do uwag krytycznych wobec całości pracy, to mam jeszcze jedno pytanie: czy w temacie rozprawy nie powinna się znaleźć informacja o muzyce w literaturze pięknej? Nawiasem, to jest temat na osobną rozprawę, choć i w tej zrealizowanej Autorka niezłe sobie poradziła. Drobne uwagi o charakterze polemicznym wpisałam w wydruk rozprawy.

**Reasumując.** Rozprawa Pani Magister Aleksandry Andrearczyk jak najbardziej zasługuje na dopuszczenie Kandydatki do publicznej dyskusji nad rozprawą.

A w dalszym przebiegu procesu doktoryzowania – praca zasługuje nie tylko na przyznanie Autorce stopnia doktora nauk humanistycznych, ale i na wyróżnienie ze względu na znakomitą realizację interdyscyplinarnej rozprawy o podwójnym stopniu złożoności.

Młoda badaczka wykazała się nie tylko solidnymi kompetencjami w dziedzinie muzykologii i estetyki, ale i dążeniem do precyzji metajęzykowej oraz umiejętnością problematyzacji i naukowej dyskursywacji/wykładu swoich przemyśleń.

Dodam jeszcze, że Pani Magister Aleksandra Andrearczyk bardzo dobrze rokuje na dalszą przyszłość naukową.

Bydgoszcz, 11.01.2018

*Anna Majmieszczyńska*