

Katowice, 10. stycznia 2018

Dr hab. Marcin Trzęsiok

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego (Katowice)

Recenzja pracy doktorskiej Aleksandry Andrearczyk *Jak mówić/pisać o muzyce? O pewnym typie przekładu intersemiotycznego. Teksty Bohdana Pocięja, Stefana Kisielewskiego i Jerzego Waldorffa*

Rozprawa mgr Aleksandry Andrearczyk podejmuje zagadnienie opisu muzyki. Chodzi tu o opis specyficzny – dotyczący jedynie muzyki żywej, czyli brzmiącej. „Brałam pod uwagę tylko te opisy, które przedstawiają muzykę w jej dźwiękowej postaci; nie interesowały mnie natomiast fragmenty traktujące o jej estetycznych, historycznych czy społecznych aspektach” (s. 2). Autorka podkreśla, że ten właśnie aspekt muzyki najtrudniej uchwycić w słowie. Powodem jest asemantyczność i procesualność sztuki dźwięków a także, dodatkowo, jej niejasny status ontologiczny. Technicznie rzecz ujmując, zagadnienie opisu muzyki leży w polu badawczym semiotyki intertekstualnej. Zatem to właśnie teorie przekładu intersemiotycznego służą tu za oparcie metodologiczne.

Na rozprawę składa się 6 rozdziałów, które grupują się w dwie części, po 3 rozdziały każda: pierwsza, przygotowawcza, porusza ogólne zagadnienia historyczno-metodologiczne; druga, zasadnicza, przynosi analizę tekstów Bohdana Pocięja, Stefana Kisielewskiego i Jerzego Waldorffa, przeprowadzoną za pomocą narzędzi przygotowanych w części pierwszej.

Rozdział pierwszy porusza problematykę związków między literaturą a muzyką, widzianych z dwóch perspektyw: muzycznej (tu otrzymujemy historyczny przegląd form i gatunków muzycznych związanych ze słowem) oraz literackiej (tu punktem odniesienia jest teoria muzyczności literatury sformułowana przez Andrzeja Hejmeja). Rozdział drugi omawia zagadnienie opisu muzyki w literaturze pięknej: zostaje przedstawiona ogólna teoria przekładu intersemiotycznego (bazą jest typologia przekładu zaproponowana przez Romana Jakobsona, ale szczególnie użyteczne w drugiej części pracy okaże się ujęcie Philippe’a Hamona, skorygowane przez Hejmeja) oraz zagadnienie ekfrazy – w aspekcie teoretycznym i praktycznym (przytoczone są i dyskutowane opisy muzyki w dziełach Marcela Prousta, Lwa Tołstoja i Tomasza Manna). Krystalizuje się propozycja metodologiczna, tzn. redukcja typologii opisu muzyki do dwóch zasadniczych wariantów – specjalistycznego i poetyckiego – przy czym stwierdzona zostaje możliwość wielopostaciowej interferencji między nimi. Tematem rozdziału trzeciego jest opis

muzyki w tekstach krytycznych i muzykologicznych. W zagadnieniach krytyki muzycznej Autorka idzie śladem Anny Chęćki-Gotkowicz, odróżniając dwa rodzaje wartościowania – artystyczne i estetyczne – oraz zastanawiając się nad ich wzajemnymi zależnościami. Namysł dotyczy także problemu relacji partytury do wykonania (tu rozstrzyga autorytet Ingardena) oraz sprawy subiektywności ocen (tu z pomocą przychodzi cytowana przez Chęćkę-Gotkowicz praca Marii Manturzewskiej o uwarunkowaniach psychologicznych rzutujących na oceny jurorów Konkursu Chopinowskiego). W podrozdziale dotyczącym języka muzykologii stwierdza się, że różnica między dyskursem naukowym a krytycznym wynika z odmienności celów: muzykologowie chcą muzykę poznać, krytycy – wartościować. Obie grupy stają jednak wobec tych samych problemów: niejasnego statusu ontologicznego muzyki oraz uwikłania subiektywnego swych sądów. Dyskurs naukowy broni się przed subiektywizmem poprzez przyjęcie perspektywy bezosobowej, w wyniku czego przedmiotem opisu, wzorowanego na obiektywizmie nauk przyrodniczych, są cechy formalne muzyki. W obu przypadkach – naukowców i krytyków – okazuje się jednak, że najpełniejszą formę wypowiedzi umożliwiła hybrydyczne łączenie obu perspektyw. Przykładem takiego podejścia jest metoda analizy integralnej zaproponowana przez Mieczysława Tomaszewskiego. Część teoretyczną rozprawy wieńczy podrozdział poświęcony „metaforze pojęciowej”, w którym Autorka odwołuje się do kognitywistycznej teorii metafory, czyli twierdzenia, że obok metafor jawnych istnieją także metafory słabiej wyartykułowane – są nimi schematy pojęciowe leżące u podstaw standardowego i pomocniczego języka technicznej analizy muzycznej (tu punktem odniesienia jest artykuł Krystyny Pisarkowej oraz praca Ewy Biłas-Pieszak). Kognitywistyczna teoria metafory będzie pełnić rolę wyróżnioną w analitycznej części pracy.

W części drugiej Autorka analizuje opisy muzyki u Pocięja, Kisielewskiego i Waldorffa. Do pewnego stopnia są to analizy symetryczne: w każdym rozdziale wyodrębnione zostają charakterystyczne dla danego pisarza cechy języka opisu muzyki, zaś zwieńczeniem jest za każdym razem ustalenie typowych metafor pojęciowych. Tych paralel jest zresztą więcej, choć nie wszystkie zostały wydobyte na jaw, np. zjawiska opisywane w podrozdziałach *Zmienny podmiot gramatyczny* (u Pocięja) oraz *Przeniesienie znaczenia* (u Kisielewskiego) są tożsame, więc można tu było zachować identyczną nomenklaturę. W przypadku Pocięja – któremu poświęcono najwięcej miejsca – podkreślona została filozoficzność oraz ton powagi. Cechami szczególnymi jego stylu okazują się epitety, wyliczenia, metafory (zwłaszcza związane z synestezją) oraz narratywizacja opisu. W przypadku Kisielewskiego akcent pada na ironię, wykrzyknienia i styl felietonowy czerpiący z rejestrów mowy potocznej, umożliwiającej efekty humorystyczne. Opisy Waldorffa – któremu poświęcono jedynie trzecią część objętości rozdziału Pocięjowego – mają więcej cech wspólnych z Kisielewskim, zwłaszcza w stosowaniu ironii i języka

potocznego. Jednak pod innym względem, skłonności do narratywizacji, Waldorff przypomina Pocięja. W zakończeniu przypomniane są ustalenia wcześniejsze. Zwieńczeniem rozprawy jest zestawienie dwóch najważniejszych środków stylistycznych stosowanych w opisach muzyki: synestezji i metafor.

Praca stanowi całość zamkniętą i spójną. Problem główny – kwestia opisu muzyki żywej – pozostaje w centrum rozważań. Taka koncentracja i ekonomia myśli zasługuje na pochwałę. Język jest klarowny, choć czasem wpada w ton sztucznego żargonu naukowego (np. „melodyka charakterystyczna dla pieśni została potraktowana przez kompozytora jako inspiracja w trakcie tworzenia symfonii”, s. 96). Zaplecze bibliograficzne pracy, ilościowo dość bogate, obejmuje tylko i wyłącznie pozycje polskojęzyczne – w większości artykuły. Uwzględnienie prac obcych – zwłaszcza klasycznej książki Siglind Bruhn, *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting* (2000), *notabene* recenzowanej przez Danutę Mirkę (*Czy istnieje muzyczna ekphrasis?*, „Ruch Muzyczny” 25/2001) – z pewnością rzuciłoby nowe światło na część metodologiczną. Większym mankamentem jest jednak pominięcie prac polskich, których wpływ na finalny kształt pracy byłby zapewne znaczący. Chodzi przede wszystkim o książkę Ewy Schreiber *Muzyka i metafora* (2012). Zawarte tam kompendium teorii metafory pozwoliłoby lepiej ugruntować podstawy teoretyczne recenzowanej rozprawy – choćby poprzez bibliografię przekładów klasycznych tekstów na język polski (np. *Wstępu do gramatyki kognitywnej* R.W. Langackera; pracy G. Lakoffa i M. Johnsona *Metafory w naszym życiu*). W efekcie Autorka uniknęłaby anachronizmu, polegającego na usytuowaniu artykułu Krystyny Pisarkowej (*Pomocnicze elementy języka muzykologii*, 1963) w nurcie lingwistyki kognitywistycznej, która rozwija się dopiero od lat 1980. Szczególnie przydatny okazałby się jednak stustronicowy rozdział książki Schreiber pt. *Wyobrażenia metaforyczna w badaniach muzykologicznych*.

Wspomniany anachronizm z pozoru może się wydać drobiazgiem. W ramach pracy łączy się jednak z kilkoma innymi „niewczesnymi rozważaniami”: bezdyskusyjnym przyjęciem tez Ingardena dotyczących ontologii dzieła muzycznego (pochodzących z okresu międzywojennego), czy też z przytoczeniem diagnozy stanu języka muzykologii polskiej postawionej przez Annę Barańczak (w roku 1972). Zarówno Ingarden, jak i Barańczak, piszą o przewyciężeniu subiektywnego języka piśmiennictwa muzycznego o proveniencji romantycznej: Ingarden – w tonie postulatycznym (jego poglądy łączą się fenomenologiczną potrzebą zachowania czystości dyscyplin, której przejawem jest też cytowana przez Autorkę przedwojenna rozprawa Tadeusza Szulca, negująca muzyczność poezji), z kolei Barańczak – bogatsza o doświadczenia kolejnych dekad – o wypowiada się już w tonie krytycznym. Tak dochodzimy do istotnej obiekcji. Otóż Autorka pracy, podpisując się pod zdaniem Barańczak, nie zauważa zmiany paradygmatu, która nastąpiła w muzykologii w latach 1980., kiedy dokonano się przewyciężenie

scjentyistycznego obiektywizmu. „Dominującą metodologią nowoczesnej muzykologii – pisze Leszek Polony w niedawnym artykule *Kisielowe spory o muzykę po latach* – stała się semiotyka czy semiologia muzyczna, niekiedy w kontaminacji z hermeneutyką (...). Autoteliczna estetyka dzieła muzycznego jako autonomicznego przedmiotu czysto dźwiękowego legła w gruzach, zastąpiła ją idea muzyki w świecie znaków”¹. Budzi więc zdziwienie, kiedy w recenzowanej rozprawie czytamy: „Efektem skrajnie scjentyistycznego stanowiska, wciąż obecnego w naszej rodzimej myśli muzykologicznej, są przesadnie sformalizowane teksty oparte prawie wyłącznie na wykresach i tabelach” (s. 70).

Anachroniczność tej diagnozy sprawia, że analizy tekstów Pocięja, Kisielewskiego i Waldorffa umieszczone są w arbitralnie skonstruowanym kontekście polemicznym, zaś argumentacja Autorki – na rzecz uprawomocnienia humanistycznego podejścia do muzyki – nie jest tak subtelna, jakby mogła być, gdyby uwzględniła o wiele bardziej złożony obraz muzykologii, także polskiej. Spośród wielu istotnych dla tego zagadnienia, ale pominiętych autorów, wymienić by należało chyba przede wszystkim Macieja Jabłońskiego, zwłaszcza jego książki *Między ćwiartowaniem a tłumaczeniem snów. Eseje i ułamki z krytyki muzycznej* (Poznań 2011) oraz *Przeciw muzykologii niewrażliwej* (Poznań 2014); poza tym wspomnieć trzeba przynajmniej o pracach polskich teoretyków hermeneutyki muzycznej, zwłaszcza Marii Piotrowskiej (*Tezy o możliwości hermeneutyki muzycznej w świetle stu lat jej historii*, 1990) oraz Leszka Polonego (*Polski kształt sporu o istotę muzyki*, 1991; *Hermeneutyka i muzyka*, 2003). Uwzględniając te i inne pozycje Autorka nie mogłaby już z czystym sumieniem przeciwstawiać literatury, będącej sferą znaczeń, i muzyki, w której rzekomo „znaczenia – o ile takie istnieją – wydają się bardzo trudne do uchwycenia” (s. 5). Przywołany w pracy Eero Tarasti (a właściwie jego polski egzegeta, dopiero co wymieniony Maciej Jabłoński), wbrew perswazjom Autorki, wcale nie jest dziś odosobniony w swym przekonaniu, że muzyka może pełnić funkcję reprezentacji. Zatem także teza Ingardena o jednowarstwowości dzieła muzycznego, mimo że historycznie doniosła, jest dziś, jako twierdzenie ogólne, nie do utrzymania i ze świecą by szukać jej zwolenników.

Również to rozpoznanie musiałyby znacząco wpłynąć na argumentację recenzowanej rozprawy. Przede wszystkim należałoby uznać, że nie wszystkie narratywizacje i nie wszystkie kognitywne domeny znaczeniowe należy przypisać wrażliwości podmiotu, gdyż mogą one wynikać równie dobrze z kompozytorskiego programu ideowego bądź z konwencji semiotycznych epoki czy gatunku. Problem ten został zresztą przez Autorkę zauważony przy okazji analizy opisów symfonii Mahlera w *Szkicach z późnego romantyzmu* Pocięja: „Wobec faktu, że mahlerowska symfonia została oparta na konkretnym programie, wpisanie jej warstwy

¹ L. Polony, *Kisielowe spory o muzykę po latach*, [w:] A. Hejmej, K. Hawryszków, K. Cudzych-Budniak (red.), *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego (1911-1991)*, Kraków 2011, s. 22.

dźwiękowej w kontekst narracyjny wydaje się czymś najbardziej naturalnym” (s. 112). Autorka zauważa wszakże jedynie programy *Drugiej* i *Trzeciej* symfonii Mahlera. Tymczasem także szereg innych opisów Pocięja zakłada znajomość podłoża ideowego pozostałych symfonii (choć Pocięj, skupiony bardziej na badaniu własnych odczuć, te ukryte programy zna dość pobieżnie, co stanowi pole dla ciekawych badań – można by mianowicie sprawdzić, w jakim stopniu jego intuicje spotykają się z intencjami Mahlera). Należałoby zatem postawić problem wpływu programu na opis muzyki, a tym samym sproblematyzować nieco zbyt prosto rozumiane zagadnienie opisu „brzmienia” muzyki: bo czy można oderwać „brzmienie” od „znaczenia” – kiedy już się wie, że znaczenia w muzyce istnieją? To tak, jakby w językoznawstwie odseparować fonetykę od semantyki.

Analizy zawarte w rozdziałach 4-6, wzięte *in abstracto*, czyli w oderwaniu od opisanych wyżej kontekstów, przynoszą wyniki nie budzące większych zastrzeżeń. Mankamentem są niepotrzebne powtórzenia – zdarza się, że te same cytaty powracają wielokrotnie, egzemplifikując coraz to inne zjawiska stylistyczne. Zważywszy na bogactwo dostępnego materiału, można było pokusić się o szerszą paletę przykładów. Także tutaj doskwiera bibliograficzna skąpość – przytaczana jest tylko jedna praca dotycząca tylko jednego z trzech wybranych autorów (Adam Wiatr, *Stefan Kisielewski jako krytyk muzyczny*, 2006). Nie są mi co prawda znane prace poświęcone Waldorffowi – ale to raczej nie przypadek i można się zastanawiać, czy wybór tego akurat krytyka był najbardziej fortunny. Jak bowiem słusznie zauważa Autorka rozprawy, Waldorff „prawie nigdy nie podejmuje próby werbalizacji brzmienia wysłuchanych przez siebie utworów, jak gdyby opis muzyki był czymś z góry skazanym na porażkę, przed czym autor z premedytacją ucieka” (s. 154). Wielu jest innych pisarzy – przykładowo Zygmunt Mycielski, Piotr Wierzbicki, Marian Wallek-Walewski, Andrzej Chłopecki – którzy dostarczyliby ciekawszego materiału². Ale pod względem nikłej recepcji krytycznej Waldorff jest tu wyjątkiem. Dostępne są natomiast ważne teksty o Kisielewskim (np. cytowana już w tej recenzji książka *Dysonanse. Twórczość Stefana Kisielewskiego*, 2011) i Pocięju (np. Krzysztofa Dybciaka *Słowo – płomień rozświetlający muzykę*, [w:] *Gry i katastrofy*, 1980; tegoż, *Najbardziej literacki człowiek muzyki*, [w:] M. Trzęsiok (red.), *W ogrodzie muzyki. Eseje interdyscyplinarne*, 2016; kilka tekstów Leszka Polonego, m.in. posłowie do książki Pocięja *Mahler*, 1992; ukazały się też liczne, często znakomite nekrologi, m.in. w pismach „Znak”, „Kronos”, „Res Facta Nova”). Fundamentalne i kontekstowe omówienia pism Pocięja i Kisielewskiego można znaleźć u Polonego w

² Choć także Waldorffowi zdarzało się jednak opisywać brzmienie muzyki, zwłaszcza w recenzjach z Warszawskiej Jesieni, które dotównują ironią Kisielowi, np. w tym kapitalnym „przekładzie intersemiotycznym” elektronicznego utworu *Śpiew młodzieniaszków* Karlheinz Stockhausena: „Wówczas z głośnika jęły się dobywać syki i rzęzenia, potem mu się odbiło, po czym miał dłuższą czkawkę, wreszcie ryknął, kwiknął i zaczął syczeć. A my – zgromadzone na Sali stare bęcwały – słuchaliśmy tego w ciszy i skupieniu” („Odra” 42/1958; cyt. za: K. Droba [red.], *Warszawska Jesień w zwierniadle polskiej krytyki muzycznej. Antologia tekstów z lat 1956-2006*, Warszawa 2007, s. 26).

Polskim kształcie spotu o istotę muzyki. W tekstach powyższych poruszane są m.in. zagadnienia zbieżne z tematyką recenzowanej rozprawy, więc można przypuścić, że znajomość tych prac nie pozostałaby bez wpływu na ustalenia Autorki.

Ostatecznym wnioskiem, jaki wynika z lektury pracy, jest anonsowana już z góry teza, że „opis muzyki w jej brzmieniowym kształcie jest właściwie niemożliwy” (s. 55). Twierdzenie to, jak się wydaje, nie budzi kontrowersji – zgodzą się z nią kompozytorzy, fenomenolodzy, literaci, i muzykolodzy pracujący w ramach paradygmatów wszelkiej maści. Czy warto trudzić się, by na koniec powiedzieć, że temat przepływa jak woda przez palce? Otóż mimo wszystko z pewnością warto, choćby po to, by przyjrzeć się temu zjawisku z bliska i znaleźć słowa na jego opisanie. To paradoks: wprawdzie samej muzyki opisać się nie da, ale z opisu tej porażki można wyjść zwycięsko. Tak też można ocenić starania Autorki, mimo podniesionych wyżej zastrzeżeń.

Na koniec, by dopełnić obowiązków recenzenta, chciałbym wskazać na kilka ważniejszych uchybień rzeczowych. Nie jest prawdą, że „renesansową formą, w której współzależność słowa i dźwięku objawiła się najsilniej, był motet” (s. 12) – antycypację barokowej estetyki afektów znajdziemy natomiast w madrygale. Nie jest prawdą, że „aż do czasów reformy operowej Glucka w XVIII wieku czynnik muzyczny [w operze] zdecydowanie dominował nad literackim” (s. 15) – początki opery, związane z Kameratą Florencką, ustanowiły także praktyczny prymat słowa nad muzyką, Gluck jedynie pragnął przywrócić ten stan rzeczy. Nie jest ścisłą prawdą, że sonata Vinteuila w powieści Marcela Prousta odnosi się do *Sonaty A-dur* Cezara Francka (s. 26) – dzieło Vinteuila to raczej wymagowany utwór syntetyczny, w którym Proust połączył cały zbiór konkretnych kompozycji (co do szczegółów, z bogatym przytoczeniem źródeł, zob. J.-J. Nattiez, *Proust as Musician*, 1989). Nie jest prawdą, że apostrofy wypowiedane przez bohatera noweli Lwa Tołstoja *Sonata Kreutzerowska* skierowane są do czytelnika (s. 44) – Pozdnyzew przemawia bowiem do współpasażera dalekobieżnego pociągu, któremu zwierza się ze swego życia. Nie jest wreszcie prawdą, że trójpodział *musica mundana, musica humana, musica instrumentalis* został wprowadzony przez Pitagorasa (s. 83) – są to formuły Boecjusza, choć, oczywiście, wyrastają z tradycji pitagorejskiej.

W konkluzji pragnę stwierdzić, że recenzowana rozprawa spełnia wymogi zapisane w Ustawie o stopniach i tytułach naukowych (Dz. U. nr 65, poz. 595 z późniejszymi zmianami). Wnioskuje o dopuszczenie Pani Aleksandry Andrearczyk do publicznej obrony pracy doktorskiej.

Marcin Jurek