

## [Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej, red. Andrzej Hejmej, Tomasz Górny, Kraków 2016]

„Zainteresowanie problematyką »muzyki w literaturze« pośród polskich literaturoznawców istnieje od dawna i niewątpliwie wzrasta” – stwierdzał Andrzej Hejmej, otwierając zredagowaną przez siebie antologię polskich studiów powojennych poświęconych tej problematyce<sup>1</sup>. Jeśli dziś to zainteresowanie dalej wzrasta, jest to niewątpliwa zasługa samego Hejmeja. W opublikowanej w 2000 roku monografii *Muzyczność dzieła literackiego*<sup>2</sup> literaturoznawca odniósł się do sceptycznej wobec perspektyw badania muzyczno-literackich związków przedwojennej pracy Tadeusza Szulca<sup>3</sup>. Wychoząc od krytyki Szulca, uporządkował terminologię, usystematyzował obszary badawcze oraz stworzył metodologiczne ramy dla prowadzenia muzyczno-literackich badań komparatystycznych. Swoje koncepcje rozwinął później w książce *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki dyscyplinarnej*, w której omawiał partyturę literacką jako przedmiot badań muzyczno-literackich<sup>4</sup>. Wywołane tymi publikacjami wzmoczone zainteresowanie literaturoznawców

problematyką „muzyki w literaturze” odzwierciedla zredagowany przez Andrzeja Hejmeja wraz z Tomaszem Górnym zbiór *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*<sup>5</sup>.

Lektura spisu treści ujawnia, dlaczego w tytule znalazło się bezpieczne słowo „nowoczesna”, zamiast problematycznego „współczesna”. Poszczególne artykuły poświęcone są dziełom literackim powstałym na przestrzeni ponad stu lat. Antologia przyjmuje porządek chronologiczny. Zbiór rozpoczyna się od artykułu Agnieszki Muszyńskiej-Andrejczyk poświęconego *Leili*, ostatniej powieści Antonia Fogazzara (1910)<sup>6</sup>, książkę zamyka rozprawa Anny Al-Araj poświęcona wątkom muzycznym powieści *Śpiewaj ogrody* Pawła Huellego (2014)<sup>7</sup>. Wśród omawianych twórców i dzieł znajdują się tak kanoniczne ujęcia muzyki w literaturze, jak *W poszukiwaniu straconego czasu* Marcela Prousta (1913–1927), twórczość André Gide’a, *Ulyses* Jamesa Joyce’a (1922), *Cudzoziemka* Marii Kuncewiczowej (1936), *Doktor Faustus* Thomasa Manna

<sup>1</sup> *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, red. A. Hejmej, Kraków 2002, s. VII.

<sup>2</sup> A. Hejmej, *Muzyczność dzieła literackiego*, Wrocław 2001.

<sup>3</sup> T. Szulc, *Muzyka w dziele literackim* („Studia z zakresu historii literatury polskiej” 14), Warszawa 1937.

<sup>4</sup> A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2008.

<sup>5</sup> *Transpozycje. Muzyka w nowoczesnej literaturze europejskiej*, red. A. Hejmej, T. Górny, Kraków 2016.

<sup>6</sup> A. Muszyńska-Andrejczyk, *Leila – ostatnia powieść Antonia Fogazzara i jej konteksty muzyczne*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 1–22.

<sup>7</sup> A. Al-Araj, *Muzyka w cieniu wojny. O powieści „Śpiewaj ogrody” Pawła Huellego*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 355–368.

(1947) czy *Pianistka* Elfriede Jelinek (1983). Obok nich występują mniej znani polskiemu czytelnikowi twórcy, jak wspomniany już Fogazzaro, Witold Hulewicz, Ingeborg Bachmann czy Hanns-Josef Ortheil. Choć wiele analizowanych w zbiorze tekstów weszło już do kanonu nowoczesnej literatury, pojawiają się tu również ujęcia dotyczące całkiem niedawnych publikacji, jak powieść *Dwanaście* Marcina Świetlickiego (2010) czy wspomniana powieść Huellego.

Tak znaczny rozrzut zainteresowań badawczych polskich komparatystów w oczywisty sposób nie jest w stanie ukazać problematyki muzyczno-literackiej w sposób syntetyczny. Redaktorzy tomu mają tego świadomość, pisząc, iż przedstawione w tomie interpretacje „stworzyły pobieżną i, oczywiście, arbitralną konstelację”<sup>8</sup>. Jednocześnie sugerują, że zbiór pozwala „dostrzec kierunki rozwoju prozy kształtowanej pod wpływem fascynacji muzycznych oraz dokonujących się przemian kulturowych zarówno w wieku XX – »wieku intermedialności«, jak i na początku bieżącego stulecia”<sup>9</sup>. Pomimo tematycznego rozproszenia poszczególne artykuły wchodzą ze sobą w interesujący dialog na temat funkcji i znaczenia muzyki w literaturze. Jak różnie może być interpretowany ten sam motyw – w tym przypadku gra na fortepianie – obrazują sąsiadujące ze sobą teksty Zuzanny Ossowskiej o *Pianistce* Elfriede Jelinek oraz Katarzyny Grzywki o twórczości Hannsa-Josefa Ortheila. U Jelinek „muzyka izoluje Erikę [Kohut] nie tylko od innych, ale i od niej samej, odbierając bohaterce możliwość komunikowania się z własnym ciałem”<sup>10</sup>. U Ortheila zaś

umiejętność gry na fortepianie stanowi w przypadku dziecka wycofaniego we własny świat atut, który w sporym stopniu pozbawi go stygmatu niemego czy autystycznego idioty i doda tak bardzo brakującej pewności siebie, obdarzając go jednocześnie nadzieją na uwolnienie od przeszłości i dobrą przyszłość<sup>11</sup>.

Wnioskując z przedstawionego w *Transpozycjach* wyboru artykułów, zauważamy, iż jedno się wszakże

nie zmienia: muzyczne zainteresowania pisarzy, którzy wciąż najchętniej sięgają do klasyki. Gdy Proust odnosił się do Debussy’ego, Mann nawiązywał do języka muzycznego Schönberga, a Iwaszkiewicz deklarował inspirację dziełem Strawińskiego, byli to dla nich kompozytorzy współcześni. Później jednak ten związek pomiędzy nowoczesną literaturą a muzyką uległ zerwaniu. Najbardziej współczesnym kompozytorem, o którym przeczytamy na kartach książki, jest Dymitr Szostakowicz. Jedyne w opisywanej przez Malwinę Mus powieści Marcina Świetlickiego znajdziemy nawiązania do nieco nowszej muzyki, choć w tym przypadku będzie to muzyka rockowa. Znamienne jest jednak, że głównym punktem odniesienia dla autora jest psychodeliczny rock lat 60., czyli muzyka odległa o pół wieku od momentu powstania książki.

Przegląd wątków muzycznych podjętych w tomie zdaje się potwierdzać tezę Andrzeja Hejmeja:

coraz bardziej uwspółcześnione formy stematyzowania muzyki ciągle odnoszą się do klasycznego przedmiotu, „klasycyzm” w wąskim rozumieniu, genologicznym czy genologiczno-strukturalnym. W centrum zainteresowania literatury nadal pozostają dzieła muzyczne klasyków (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert) i niewątpliwie współczesne utwory muzyczne nie znajdują zastosowania na taką skalę właśnie ze względu na ich formalną efemeryczność<sup>12</sup>.

Bolesna to diagnoza dla muzykologa, szczególnie muzykologa zajmującego się muzyką współczesną. Trudno jednoznacznie orzec, czy winne tej sytuacji są muzyczne zainteresowania pisarzy czy też literaturoznawców. A przecież jeszcze Michał Głowiński w tekście *Literackość muzyki – muzyczność literatury* z 1980 roku odwoływał się do tak współczesnego sobie dzieła, jak *Black Angels* Georga Crumba z 1970 roku<sup>13</sup>.

Kompozytorem, do którego twórczości najczęściej odnoszą się autorzy artykułów zgromadzonych w zbiorze, jest Ludwig van Beethoven. Jego postać i dzieła pojawiają się w utworach Fogazzara, Witkacego, Gide’a, Prousta, Hulewicza, Kisielewskiego, Wata oraz Ortheila. Nie powinno to dziwić, zważywszy, że „to nie tylko geniusz muzyczny, nie tylko gigantyczna indywidualność spośród wszystkich artystów

<sup>8</sup> *Transpozycje...*, op. cit., s. XVI.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Z. Ossowska, *Pod władzą muzyki – „Pianistka” Elfriede Jelinek*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 294.

<sup>11</sup> K. Grzywka, „...tak oto świat stał się tekstem i dźwiękiem, opowiadaniem i kompozycją”. *O muzyce w życiu i twórczości Hannsa-Josefa Ortheila*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 315.

<sup>12</sup> A. Hejmej, *Muzyczność...*, op. cit., s. 74.

<sup>13</sup> Zob. M. Głowiński, *Literackość muzyki – muzyczność literatury*, [w:] *Muzyka w literaturze. Antologia...*, op. cit., s. 114.

w dziejach naszej cywilizacji, nie tylko niezwykle serce i niepowtarzalny charakter, ale także wybitny i oryginalny intelekt<sup>14</sup>. Jedno tylko nazwisko pada w książce częściej niż Beethoven: Andrzej Hejmej. Autorzy chętnie odwołują się do metodologii i terminologii wypracowanej przez polskiego literaturoznawcę, stąd częste uwagi o muzyczności I, II czy III.

Przegląd podjętych w antologii tematów potwierdza intuicję Hejmeja, który konstatował, że wśród muzyczno-literackich ujęć pojawia się

najczęściej opcja biograficzna (ujęcie modelowe: *X i Y, X i muzyka*), często także tradycyjna muzyczno-literacka (*muzyka w utworze X*), o wiele rzadziej spotyka się natomiast analogiczną (badanie terminów i cytatów muzycznych w dziele literackim czy analogii sugerowanych przez tematyzowanie muzyki), a zwłaszcza architektoniczną (analizowanie interretowanych w literaturze konstrukcji muzycznych)<sup>15</sup>.

*Transpozycje* nie odwracają tych proporcji, dominują w nich teksty zarówno o charakterze biograficznym (Opieła-Mrozik<sup>16</sup>, Żurowska<sup>17</sup>, Seweryn<sup>18</sup>, Grzywka), jak i dotyczące muzyki w konkretnym dziele literackim (Reimann-Czajkowska<sup>19</sup>, Mytkowska, Hawryszków<sup>20</sup>, Pospiszil<sup>21</sup>, Mus<sup>22</sup>, Al-Araj).

Najbardziej efektowne okazują się jednak artykuły bardzo mocno skupione na tekście, czasem na jego pojedynczym aspekcie czy fragmencie. „Muzyczność” tekstu literackiego zostaje w nich uprawomocniona poprzez szczegółowe analizy, w przeciwieństwie do

przypadków użycia „muzyczności” jako wygodnego słowa-klucza czy raczej „słowa-wytrychu”<sup>23</sup>. Rozprawa Joanny Barskiej szczegółowo bada Joyce’owski intertekst, śledząc, w jaki sposób teksty słyszanych przez bohatera *Ulissesa* utworów interpolują w narrację utworu oraz jak ich treść koresponduje z sytuacją bohatera<sup>24</sup>. Tomasz Górny, omawiając motyw *heteresmeraldy* w *Doktorze Faustusie* Thomasa Manna, ukazuje, w jaki sposób niemiecki pisarz przekształca ten motyw, umieszczając go w różnych kontekstach. Motyw ten poprzez jego umuzycznienie stanie się również motywem przewodnim w twórczości bohatera powieści, Adriana Leverkühna<sup>25</sup>.

Interesującą perspektywę przyjmują artykuły demaskujące tworzona przez pisarza muzyczną mistyfikację. Aleksandra Reimann-Czajkowska ujawnia muzyczne kompetencje Witkacego, który sam starał się je asekuracyjnie umniejszać<sup>26</sup>. Choć Witkacy wyśmiewa tematyzowanie muzyki, określając je „wzorem na »wyjącego psa«”<sup>27</sup>, jak udowadnia autorka, w *622 upadkach Bunga, czyli demonicznej kobiecie* posługuje się muzyczną metaforą, aby wyłożyć założenia Czystej Formy. Równie ciekawy jest artykuł Grzegorza Piotrowskiego, który odrzuca zadeklarowany przez Jarosława Iwaszkiewicza związek jego opowiadania *Martwa Pasieka* z sonatą fortepianową Igora Strawińskiego. Jak wykazuje Piotrowski, dokonany przez Iwaszkiewicza opis utworu Strawińskiego jako „komponowanego przez oddzielne dźwięki”, w którym „każdy interwał, ba, każda nuta jest osobno pomyślana i ma swoje specyficzne znaczenie”, w żaden sposób nie przystaje do neoklasycznej sonaty Strawińskiego<sup>28</sup>. Autor dostrzega pokrewieństwo opisu Iwaszkiewicza z muzyką Weberna<sup>29</sup>, a omawiając wielocząstkową konstrukcję opowiadania, używa nawet określenia „pięcioczęściowa

<sup>14</sup> K. Mytkowska, *Rozbrzmiewająca cisza „muzyczna komunია”*. Witold Hulewicz o Ludwigu van Beethovenie, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 119–120.

<sup>15</sup> A. Hejmej, *Muzyczność...*, op. cit., s. 19.

<sup>16</sup> A. Opieła-Mrozik, „Pisanie muzyką” w dziele André Gide’a, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 63–82.

<sup>17</sup> J. Żurowska, *Proust i muzyka*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 83–104.

<sup>18</sup> A. Seweryn, „Zatkaj mi uszy, żono!”. Kilka uwag o muzycznych kontekstach czytania Wata, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 227–244.

<sup>19</sup> A. Reimann-Czajkowska, *Muzyczne transpozycje Witkacego albo o „wciurkaniu” muzykaliów w powieści „622 upadki Bunga”*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 23–62.

<sup>20</sup> K. Hawryszków, *Muzyka w powieści „Sprzysiężenie” Stefana Kisielewskiego*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 181–204.

<sup>21</sup> K. Pospiszil, *Muzyka do umierania. Wokół „Skarbów świata całego” Bohumila Hrabala*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 275–290.

<sup>22</sup> M. Mus, „...bo czegoś trzeba się trzymać, bo coś trzeba sobie nucić” – muzyczna intryga w kryminale „Dwanaście” Marcina Świelickiego, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 343–354.

<sup>23</sup> Por. A. Hejmej, *Muzyczność...*, op. cit., s. 57–58.

<sup>24</sup> J. Barska, *Kilka arii o zdradzie: muzyczny intertekst w „Syrenach” Jamesa Joyce’a*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 105–118.

<sup>25</sup> T. Górny, *Komponowanie „Doktora Faustusa”. Lejtmotywy „heteresmeraldy” w powieści Thomasa Manna*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 161–180.

<sup>26</sup> Zob. A. Reimann-Czajkowska, *Muzyczne transpozycje Witkacego...*, op. cit., s. 30.

<sup>27</sup> Zob. ibidem, s. 27–28.

<sup>28</sup> Zob. G. Piotrowski, *Wszystko jest życiem, wszystko jest muzyką. O muzyczności „Martwej Pasieki” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 260.

<sup>29</sup> Zob. ibidem.

»seria«<sup>30</sup>. Pomimo całkowitego odrzucenia fasadowej deklaracji Iwaszkiewicza autor nie proponuje interpretacji alternatywnej wiążącej *Martwą Pasiekę* z muzyką serialną.

W artykułach zebranych w *Transpozycjach* dominują ujęcia poruszające zagadnienia tematyzowania muzyki w utworze literackim (muzyczność II). Nie powinno to dziwić, zważywszy, że „muzyczność II wydaje się w porównaniu z dwoma pozostałymi najmniej dyskusyjna co do charakteru obejmowanych zjawisk”<sup>31</sup>. Z tego względu

stematyzowanie muzyki w dziele literackim bardzo często sfunkcjonalizowane jest w taki właśnie sposób, by spełniać na poziomie metatekstowym rolę ważnego komentarza, bez którego niejednokrotnie i zjawiska muzyczności I, i muzyczności III pozostają niezauważone<sup>32</sup>.

Niestety stosunkowo rzadko autorzy zajmują się kilkoma obszarami muzyczności jednocześnie. Do muzyczności I odnoszą się przede wszystkim artykuły Agaty Seweryn o twórczości Aleksandra Wata oraz Katarzyny Cudzych-Budnik o realizacji prozy Mirona Białoszewskiego. Ten drugi tekst, zajmując się rejestracjami prozy Białoszewskiego na taśmie, wprowadza interesującą perspektywę intermedialną, traktując zarejestrowane utwory poety jako „kompleksowe dzieła intermedialne”<sup>33</sup>.

Więcej zgromadzonych w tomie artykułów odnosi się do muzyczności III: interpretacji form i technik muzycznych w dziele literackim. Najczęściej jednak dostrzegane przez autorów związki dotyczą posługiwania się przez pisarzy techniką motywów przewodnich. Poszczególne artykuły wchodzą tutaj w ciekawy dialog dotyczący muzycznego charakteru techniki leitmotywu. Aleksandra Wojda zwraca uwagę, że technika ta została zapożyczona przez Wagnera z literatury, zwłaszcza ze stałych epitetów homeryckich<sup>34</sup>. Jednocześnie autorka zaznacza, że wobec nierozstrzygalności pytania o to, czy wspomniana technika ma genezę

„literacką” czy „muzyczną”, znacznie ważniejszy jest sposób jej funkcjonowania w utworze literackim. Tomasz Górny wskazuje na bezpośrednią inspirację Thomasa Manna twórczością Richarda Wagnera, co zdaje się uzasadniać muzyczny charakter techniki leitmotywu, szeroko stosowanej przez niemieckiego pisarza<sup>35</sup>.

W ten dwugłos wpisuje się również Grzegorz Piotrowski, stwierdzając:

Należałoby to wszystko określić, nawiązując do refleksji Hejmeja, mianem niezmiernie produktywnych stereotypów muzyczności, głęboko zakorzenionych zarówno w tradycji literatury, jak i tradycji badań literackich. Ale czy tego typu kategorie nie odnoszą się do uniwersalnych prawideł percepcji, wyczulonej na podobieństwo, kontrast, powtórzenie, modyfikację? A zatem czy w ogóle są specyficznie muzyczne?<sup>36</sup>

Wątpliwości Piotrowskiego potwierdza sam Andrzej Hejmej, który dostrzegł zasadność szukania powinowactw z formami i technikami muzycznymi tylko w związku z tematyzowaniem muzyki lub muzycznego ukształtowania języka w danym utworze literackim:

Nawiązanie formalne z racji jednorazowości realizacji nigdy nie jest samo w sobie (tzn. w polu muzyczności III) wystarczająco klarowne, stąd też prowokuje na etapie analizy do poszukiwania w obrębie tekstu suplementarnej argumentacji w sferze muzyczności I bądź muzyczności II<sup>37</sup>.

Tezy Hejmeja zdaje się podważać artykuł Lecha Kolago. Badacz wskazuje na wykorzystanie formy ronda w słuchowisku *Die Zikaden* Ingeborg Bachmann, nie odnosząc się ani do przykładów tematyzowania muzyki w słuchowisku, ani do muzycznego ukształtowania języka. Warto jednak pamiętać, że rondo przeniknęło do muzyki z literatury, więc muzyczny trop może być w tym przypadku chybiony. Autor stara się jednak uzasadnić swoje stanowisko, przywołując ogólne muzyczne zainteresowania Bachmann<sup>38</sup>.

<sup>35</sup> T. Górny, *Komponowanie „Doktora Faustusa”...*, op. cit., s. 167–169.

<sup>36</sup> G. Piotrowski, *Wszystko jest życiem, wszystko jest muzyką. O muzyczności „Martwej Pasieki” Jarosława Iwaszkiewicza*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 267.

<sup>37</sup> A. Hejmej, *Muzyczność...*, op. cit., s. 64.

<sup>38</sup> Zob. L. Kolago, *Słuchowisko radiowe „Die Zikaden” Ingeborg Bachmann. O możliwości przeniesienia formy muzycznej do literatury*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 223–225.

<sup>30</sup> Ibidem, s. 270.

<sup>31</sup> A. Hejmej, *Muzyczność...*, op. cit., s. 59.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 63.

<sup>33</sup> Zob. K. Cudzych-Budnik, *Zjawiska intermedialne w realizacji prozy Mirona Białoszewskiego*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 256.

<sup>34</sup> A. Wojda, *Intermedialność jako forma tożsamości hybrydycznej. O aporiach tożsamościowych w „Cudzoziemce” Marii Kuncewiczowej*, [w:] *Transpozycje...*, op. cit., s. 157.

Artykuł Lecha Kolago wskazuje na szerszy problem, z którym borykają się literaturoznawcy, prowadząc badania muzyczno-literackie. Autor, usiłując powiązać formę słuchowiska z formą rondo, w dosyć sztuczny sposób ucieka się do podręcznikowych wzorców formalnych, doszukuje się zatem cech „dwudziestowiecznego rondo w stylu klasycznym”<sup>39</sup>, „klasycznego rondo dwutematycznego”<sup>40</sup>, odwołuje się również do „ronda starofrancuskiego”<sup>41</sup>, a także zauważa „wzmożenie ruchu” „charakterystyczne dla rondo klasycznego”<sup>42</sup>. Posiłkując się *Formami muzycznymi* Józefa Chomińskiego i Krystyny Wilkowskiej-Chomińskiej, literaturoznawca poszukuje w nich gotowych wzorców, które będzie mógł przypisać do słuchowiska Bachmann.

Podobny przypadek odnajdziemy w artykule Aleksandry Reimann-Czajkowskiej. Omawiając opis fikcyjnej sonaty o układzie części allegro – scherzo – andante – finał, autorka stwierdza: „Zgodnie z klasyczną formą brakuje adagia – drugiej, kontrastowej do *allegro* części, a przynajmniej nie została ona odnotowana”<sup>43</sup>. Zdanie to wskazuje na zupełną nieświadomość autorki w kwestii ewolucji formy sonatowej, a przecież przedstawiona u Witkacego sonata i tak prezentuje bardzo klasyczny układ formalny z odwróconą kolejnością części środkowych, występujący już w twórczości klasyków. Jeszcze gorzej, gdy problem pojawia się już na etapie terminologii muzycznej. Zdarza się tak Agacie Seweryn, gdy w swoim artykule używa określenia „głosy orkiestralne”, które wprawdzie jest językowo poprawne, jednak w powszechnym użyciu przyjęty jest termin „głosy orkiestrowe”.

Autorom piszącym o muzyce w literaturze brakuje czasem muzycznej erudycji, która lepiej pozwoliłaby zrozumieć przywoływane przez pisarzy konteksty. Karolina Pospiszil opisuje muzyczne seanse, które doktor Gołąbek urządza pensjonariuszom domu starców w *Skarbach świata całego* Bohumila Hrabala. Cytując omówienia kolejnych utworów formułowane przez doktora, autorka nie odnosi się do treści programowych tych dzieł, które w przypadku *Preludium do popołudnia Fauna* Debussy’ego czy *Preludiów* Liszta

wykazują pewną zbieżność. Zauważymy to zwłaszcza w literackim opisie *Preludiów*: „*Les Preludes* są wyrazem i odpowiedzią na to... czym jest życie”<sup>44</sup>. Opis zbiega się z programem dołączonym do utworu przez Liszta, zaczynającym się słowami „Czyż życie nie jest szeregiem preludiów?”, jednak autorka w żaden sposób się do tego nie odnosi. Wreszcie Katarzyna Grzywka w artykule poświęconym twórczości Hannsa-Josefa Ortheila posługuje się oryginalnymi nazwami utworów funkcjonujących w polskim życiu muzycznym ze spolszczonymi tytułami (*Poławiacze perle* Bizeta czy *Karnawał* Schumanna). Autorka, będąc germanistką, bez wątplenia w trakcie lektury przyswoiła sobie te nazwy w oryginale. Rodzi to jednak pytanie, czy autorka jest świadoma ich utrwalonych w muzykologii polskich tłumaczeń?

Cechą wspólną wielu z zebranych w tomie tekstów jest fragmentaryczny i niereprezentacyjny wybór literatury muzykologicznej. Autorzy nader często odwołują się do publikacji o charakterze encyklopedii (*Mała encyklopedia muzyki*<sup>45</sup>), podręczników (*Formy muzyczne*<sup>46</sup>) czy nawet popularnych wydawnictw przeznaczonych dla melomanów (*Przewodnik po muzyce koncertowej*<sup>47</sup>). Wśród źródeł brakuje za to często kanonicznych prac muzykologicznych. Pomimo licznych odniesień do twórczości Beethovena oraz Mozarta tylko raz zostaje przywołana książka Charlesa Rosena *Styl klasyczny*<sup>48</sup> i to w artykule Grzegorza Piotrowskiego dysponującego kompetencjami muzykologicznymi. Joanna Żurowska, omawiając tematykę muzyczną w twórczości Prousta, nie odnosi się do skupionego wokół cyklu *W poszukiwaniu straconego czasu* dyskursu muzykologicznego, zainicjowanego interpretacją Proustowskiego cyklu w kontekście twórczości Wagnera zaproponowaną przez muzycznego semiotyka, Jeana-Jacques’a Nattieza<sup>49</sup>.

<sup>44</sup> Cyt. za: K. Pospiszil, *Muzyka do umierania...*, op. cit., s. 286.

<sup>45</sup> *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Sledziński, Warszawa 1970.

<sup>46</sup> J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 1 *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983.

<sup>47</sup> T. Chylińska, S. Haraschin, M. Jabłoński, *Przewodnik po muzyce koncertowej*, cz. I, Kraków 2003.

<sup>48</sup> Ch. Rosen, *Styl klasyczny*, przeł. R. Augustyn, Warszawa–Kraków 2014.

<sup>49</sup> J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, Paris 1984. Wśród polskich muzykologów do koncepcji Nattieza nawiązał Marcin Trzęsiok. Zob. M. Trzęsiok, *Fenomenologia muzyki według Marcela Prousta*, „Muzykalia” nr 1 *Materiały konferencyjne 1. Zeszyt francuski 1*, [http://www.demusica.pl/pdf/trzesiok\\_zeszyt\\_francuski.pdf](http://www.demusica.pl/pdf/trzesiok_zeszyt_francuski.pdf) (11.10.2016).

<sup>39</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>40</sup> Ibidem, s. 221.

<sup>41</sup> Ibidem, s. 212.

<sup>42</sup> Ibidem, s. 219.

<sup>43</sup> A. Reimann-Czajkowska, *Muzyczne transpozycje Witkacego...*, op. cit., s. 51.

Zdaję sobie sprawę, że prezentowane tu zarzuty bardzo łatwo można odwrócić i wykazać braki metodologiczne, terminologiczne, faktograficzne i bibliograficzne pracom muzykologów zajmujących się problematyką literatury w muzyce. Odniosę się znów do twierdzeń Andrzeja Hejmeja:

Świadomość braku uniwersalnych narzędzi badawczych i wielu związanych z tym niebezpieczeństw, między innymi niemożności bezpośredniego przenoszenia pojęć czy tylko minimalnego zakresu aplikowania jednocześnie identycznej terminologii w badaniach literatury i w badaniach muzyki, z pewnością paraliżuje interdyscyplinarne poczynania<sup>50</sup>.

Z pewnością jedną z szans na przezwycięzenie tego paraliżu byłoby połączenie perspektywy muzykologa i literaturoznawcy, współpraca przedstawicieli obu dyscyplin, stworzenie takich badań interdyscyplinarnych, w których obydwie dyscypliny są sobie równe.

---

<sup>50</sup> A. Hejmej, *Muzyczność...*, op. cit., s. 6.