

R U C H L I T E R A C K I

DWUMIESIĘCZNIK

Rok LVI

Kraków, listopad–grudzień 2015

Zeszyt 6 (333)

Polska Akademia Nauk Oddział w Krakowie
i Wydział Polonistyki UJ

PL ISSN 0035-9602

CZYTANIE PARTYTUR. W STRONĘ PARTYTUROWEGO STYLU ODBIORU TEKSTÓW LITERACKICH*

PIOTR BOGALECKI**

POJĘCIE PARTYTURY (RAZ JESZCZE) W BADANIACH LITERACKICH

Badaczowi decydującemu się podjąć temat już opracowany zarzucać można wtórność i niesamodzielność, intelektualne pasożytnictwo, a w końcu piętnowane onegdaj przez Janusza Sławińskiego „potulne pozostawanie w służbie komunału i dogmatu”¹. Rzecz jasna, motywacje stojące za powstaniem niniejszego artykułu widzieć wolałbym inaczej, postrzegając go jako uzasadnioną próbę eksploracji obszarów peryferyjnych, których rozświetlić nie mogło centralne, mocne światło cennych rozpoznań Anny Martuszewskiej i Andrzeja Hejmeja. Zamierzając

* Praca wykonana w ramach projektu „Wiersze-partytury jako wyzwanie dla literaturoznawstwa: recepcja – reminiscencje – rewizje teoretycznoliterackie (na materiale polskiej poezji 1945–2010)” finansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji nr DEC-2014/15/D/HS2/03006. Autor chciałby podziękować Danucie Ulickiej, Michałowi Mrugałskiemu, Jurijowi Murašovowi, Przemysławowi Strożkowi oraz Galinowi Tihanowi za udział w dyskusji na temat pierwotnej wersji niniejszego tekstu.

** Piotr Bogalecki – dr, adiunkt, Uniwersytet Śląski.

¹ J. Sławiński, *Z poradnika dla doktorantów [w:] tenże, Teksty i teksty*, Kraków 2000, s. 106.

kontynuować ich badania, zdają sobie sprawę, że z pewnego punktu widzenia pomysł ponownego podjęcia tematu związków notacji muzycznej i refleksji o literaturze może jawić się jako niefortunny i nader nieatrakcyjny. Autorka *Tekstu literackiego jako partytury* konstatowała jednak, że w badaniach literackich to ostatnie pojęcie występuje „rzadko i przeważnie nieomal bez umotywowania”², natomiast krakowski komparatysta utyskiwał na mnogość „sytuacji literaturoznawczych, w których pojawia się termin »partytura« w sensie metaforycznym, indywidualnie definiowanym”³. I tak, jeśli zdaniem Hansa Roberta Jaussa „czytelnik wykonuje partyturę tekstu”⁴, zaś samo dzieło literackie można uznać za „partyturę nastawioną na wciąż ponawiany rezonans odczytania”⁵, to badacz ten nie wskazuje bynajmniej na to samo, co Paul Ricoeur porównujący „tekst [...] do zapisu muzycznego, a czytelnika – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury”⁶, obaj zaś znacząco różnią się od Rolanda Barthes’a, któremu uznanie „przestrzeni tekstu (czytelnego)” za „całkowicie porównywalną z muzyczną partyturą (klasyczną)” służy w *S/Z* do wyodrębnienia słynnych, „słyszanych jednocześnie”, pięciu „kodów”⁷. Mimo takich rozbieżności Martuszevska uznała fakt zestawiania tekstu dzieła literackiego z partyturą za zastanawiający, zwłaszcza że pojęcie to dość często używane jest, czasem *implicite*, także w metaliterackich wypowiedziach pisarzy. Można wymienić tu chociażby analizowane przez nią fragmenty notatnika Bolesława Prusa, proponującego przedstawić powieściowy „bieg opisu [...] jak nuty, na kilku liniach”⁸, przypominane przez Hejmeja komentarze i autokomentarze Michela Butora, zdaniem którego „idea tekstu jako partytury prowadzi do nowej koncepcji literatury”⁹, a w końcu estetyczne rozważania Witkacego, który, przyrównując dzieło literackie do dzieła sztuki muzycznej, doszukiwał się w nim „rysunku melodii, jej

² A. Martuszevska, *Tekst dzieła literackiego jako partytura*, „Przestrzenie Teorii” 2005, nr 5, 41–42. Dalej w tekście głównym jako TDL z podaniem numeru strony.

³ A. Hejmej, *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*, Kraków 2012, s. 12. Dalej jako MWL.

⁴ H. R. Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis 1982, s. 145.

⁵ Tenże, *Historia literatury jako prowokacja*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 1999, s. 143–144.

⁶ P. Ricoeur, *Wyjaśnianie i rozumienie*, przeł. K. Rosner [w:] tenże, *Język, tekst, interpretacja. Wybór pism*, wyb. i oprac. K. Rosner, Warszawa 1989, s. 161. W innym miejscu pisze francuski filozof: „Czytanie przypomina wykonywanie partytury muzycznej; oznacza to urzeczywistnienie, odegranie znaczeniowych możliwości tekstu” (tenże, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Cambridge 1981, s. 159).

⁷ R. Barthes, *Partytura* [w:] tenże, *S/Z*, przeł. M. P. Markowski, M. Gołębiewska, Warszawa 1999, s. 65 [tłum. mod.].

⁸ B. Prus, *Kompozycja*, rękopis Bibl. Publ. M. Stoł. Warszawy, sygn. 146 II, książeczka VI (1903), s. 117–118; cyt. za: TDL, s. 41.

⁹ M. Butor, *Improvisations sur Michel Butor. L’écriture en transformations*, Paris 1993, s. 267, cyt. za: MWL, s. 10.

stosunku czasowego (trwania poszczególnych nut)¹⁰. Również i Hejmejowskie wyliczenie typowo literaturoznawczych użyć interesującego nas terminu kontynuować można by stosunkowo długo, by przywołać tu tylko nieuwzględnione przez niego próby tak różnych badaczy, jak Michael Riffaterre¹¹, Avital Ronell¹², John Hillis Miller¹³ czy nasz Edward Balcerzan, zdaniem którego „gotowy tekst sztuki słowa [...] stanowi [...] pewną »partyturę« dla użytkownika”¹⁴. Zgodnie z propozycją tego ostatniego autora wymienione wyżej przykłady rozpatrywać należałoby jako „metafory literaturoznawcze”¹⁵, za Hansem Blumenbergiem doceniając przy tym ich poznawczą wartość¹⁶, a w związku z tym nie obawiając się – jak w nawiązaniu do tytułu wiersza Przybosia napisze Balcerzan – „porwania przez przenośnię”. „Porwania” takie zawsze jednak domagać się będą od teoretyków podjęcia stosownych przedsięwzięć porządkujących i to niezależnie od faktu, że w dyskursie literaturoznawczym, nie od dziś postrzeganym za najbardziej bodaj synkretyczny idiom humanistyki¹⁷, zdążyły one stać się normą. Nie dziwi więc, że mimo wszystko podjęła Martuszevska próbę dokładniejszego porównania „partytury utworu muzycznego” do – jak przyjęła, korzystając z rozróżnienia Ingardena – „graficznego zapisu tekstu dzieła literackiego” [TDL, 44]. Po wyliczeniu szeregu analogii (znakowy charakter, podobny status ontologiczny, możliwość konkretyzacji dźwiękowej, obecność rytmu, linearność, ikoniczność) oraz różnic (odmienny stopień precyzji zapisu, obrazowości, inne obiegi społeczno-kulturowe) sformułowała badaczka spodziewany, ostrożny wniosek, zgodnie z którym chociaż podobieństwa między graficznym zapisem dzieła literackiego „a partyturą muzyczną – też mającą charakter graficzny i znakowy – są chyba niepodważalne, [to – P. B.] traktowanie ujętego *sensu largo* tekstu dzieła literackiego (czyli wszystkich tworzących je znaków i ich znaczeń,

¹⁰ S. I. Witkiewicz, *Dlaczego powieść nie jest dziełem Sztuki Czystej* [w:] tenże, *Bez kompromisu. Pisma krytyczne i publicystyczne*, oprac. J. Degler, Warszawa 1976, s. 175.

¹¹ W odniesieniu do Derridańskiej nierozstrzygalności używał Riffaterre metafory „źle napisanej partytury” (M. Riffaterre, *Syllepsis*, „Critical Inquiry” 1980, nr 6, z. 4, s. 628), w innym zaś miejscu określał lekturę mianem „wykonywania partytury tekstowej” (V. Mishra, *Text, Textuality and Interpretation: An Interview with Michael Riffaterre*, „Southern Review” 1985, nr 18, z. 1, s. 115).

¹² Zob. A. Ronell, *Finitude’s Score. Essays for the End of the Millennium*, Lincoln 1998, s. 1–15.

¹³ Zob. J. Hillis Miller, *O literaturze*, tłum. K. Hoffmann, Poznań 2014, s. 106–111.

¹⁴ E. Balcerzan, *Przez znaki. Granice autonomii sztuki poetyckiej: na materiale polskiej poezji współczesnej*, Poznań 1972, s. 48.

¹⁵ Zob. tenże, *Słowo wstępne (i tu metafora wahadła)* [w:] *Porwani przez przenośnię. O literaturoznawczych metaforach*, red. E. Balcerzan, A. Kwiatkowska, Poznań 2007, s. 9.

¹⁶ „Jako uchwytowania antycypujące” (*Vor-griffe*) umożliwiają jednak metafory „»poruszanie się« w świecie i działanie” (R. Pawlik, *Od pracy pojęcia do pracy metafory. O metaforologii Hansa Blumenberga*, „Kronos” 2013, nr 2, s. 117).

¹⁷ Zob. J. Sławiński, *Problemy literaturoznawczej terminologii* [w:] tenże, *Dzieło – język – tradycja*, Warszawa 1974, s. 218.

niezależnie od sposobu ich zapisu) jako partytury wydaje się jednak pewnego rodzaju nadużyciem” [TDL, 52].

Co najmniej tak samo ostrożny jest w tej kwestii Andrzej Hejmej, dzięki którego *Muzyce w literaturze* komparatystyka wzbogaciła się o pojęcie partytury literackiej. Starannie zdefiniowane i precyzyjne nie ma ono zgoła nic wspólnego z wymienionymi wyżej przykładami literaturoznawczych użyc terminu partytura. Te ostatnie, stanowiące dla Hejmeja „kwestię partytury *sensu largo*” [MWL, 8] czy też „»partytury« bez nut” [MWL, 64], przywołane zostaną na początku jego książki w charakterze materiału do „wstępnego przeglądu zagadnień” [MWL, 8], lecz wraz z kolejnymi stronicami charakteryzowane będą coraz bardziej negatywnie. Określone jako „pomysły interpretacyjne spod znaku [...] »pseudointertekstualności«” staną się one „swoistymi nadużyciami” [MWL, 33], budzącymi „fundamentalne zagrożenie” [MWL, 64], a w końcu zaczną jawić się jako „kompletnie bezużyteczne”, pozbawione wartości naukowej metafory, w wypadku których „tekst literacki zaledwie komuś przypomina tekst muzyczny” [MWL, 111–112]. Nie dziwi zatem, że za cel swojej pracy postawi sobie Hejmej „wyeliminowanie wszelkich metaforycznych uogólnień związanych przygodnie z terminem »partytura«” [MWL, 65] i zaproponowanie „innej możliwości badawczej, która wiąże się z partyturą *sensu stricto*, z najmniej konfliktowym użyciem muzykologicznego terminu w studiach literaturoznawczych” [MWL, 12]. Możliwość taką daje wprowadzenie pojęcia partytury literackiej, definiowanej jako taka „partytura muzyczna, która w pewien sposób implikuje konkretny tekst literacki. W rezultacie zachodzących uwarunkowań intertekstualnych (uwarunkowań strukturalno-genologicznych) okazuje się ona konieczna dla tegoż tekstu jako macierzysty kontekst interpretacyjny” [MWL, 62]. Podkreśla Hejmej, że termin jego autorstwa odnosi się do silnego, „immanentnego związku [tekstu literackiego – P. B.] z partyturą w dosłownym, muzycznym znaczeniu, do jego związku – ostatecznie – z kompozycją muzyczną” [MWL, 43]. Partyturę, literaturę tworzy więc na przykład przedrukowanie kilku taktów z kwartetu Beethovena w *Nieznosnej lekkości bytu* Milana Kundery czy fragment 15. rozdziału *Doktora Faustusa*, stanowiący kunsztowny opis preludium do III aktu *Die Meistersinger von Nürnberg* Wagnera¹⁸. Nazywając tego typu intersemiotyczne cytaty i odniesienia partyturami, pragnie podkreślić Hejmej nie tyle – jak tłumaczy – „wszelkie detale i subtelności [...] muzycznego zapisu niezbędne dla wykonania muzycznego”, ale „aspekt partyturowości danej kompozycji, aspekt ontologiczny” [MWL, 62], zdaniem cytowanego przez niego Jeana-Jacquesa Nattieza stanowiący o „rozpoznawalności konkretnego

¹⁸ Dopowiedzieć należałoby, że w pochodzącej z 1967 roku drobiazgowej analizie tego fragmentu S. P. Scher określił go mianem „partytury werbalnej” (S. P. Scher, *Thomas Mann's 'Verbal Score'. Adrian Leverkühn's Symbolic Confession* [w:] tenże, *Essays on Literature and Music (1967–2004)*, Amsterdam–New York 2004, s. 1).

dzieła muzycznego, i o jego niezmienności w sensie fizycznym”¹⁹. Zauważyć trzeba jednak, że taki, a nie inny, wybór terminologiczny krakowskiego komparatysty budzić może wątpliwości, związane przede wszystkim z problemem ontologii dzieła sztuki muzycznej („partytura literacka” wydaje się odsyłać wyłącznie do notacji, która według wielu estetyk – jak w rozmowie z Edwardem W. Saidem przekonuje Daniel Barenboim – „nie jest przecież utworem”, „nie jest prawdą”²⁰), a także z polskim uzusem językowym (muzycy mówią raczej o „utworze” czy „kompozycji” niż o „partyturze muzycznej”), co skutkuje z jednej strony pominięciem całej problematyki wykonawstwa muzycznego, z drugiej zaś niechcianymi przez Hejmeja asocjacjami (konieczna obecność postaci wykonawcy-interpretatora itd.). Rzecz jasna, autor *Muzyki w literaturze* doskonale zdaje sobie sprawę z zasygnalizowanych problemów i kilkakrotnie doprecyzowuje znaczenie wprowadzonego przez siebie terminu, zaś efekty jego badań – znakomite teksty interpretacyjne – mówią same za siebie. Wydaje się jednak, że za sprawą pewnej stanowczości jego rozróżnień w cień usuniętych zostało przynajmniej kilka frapujących i mniej oczywistych zagadnień związanych z wpływem notacji muzycznej na różnorodne praktyki literackie, jak i na poświęconą im refleksję interpretacyjno-teoretyczną²¹. Tymczasem owe „partyтуры bez nut” mogą jawić się jako fascynujące – przynajmniej na tyle, by bez obaw pochylić się nad ich bielą²².

¹⁹ J. J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris 1987, s. 100, cyt. za: MWL, 62.

²⁰ D. Barenboim, E. W. Said, *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, tłum. A. Laskowski, Warszawa 2008, s. 56, 58. Zdaniem Ingardena, „partytura [...] nie tylko jest różna od utworu muzycznego, ale także nie wchodzi w jego skład, nie tworzy żadnej jego warstwy” (R. Ingarden, *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*, Warszawa 1973, s. 48).

²¹ Niektóre zresztą z nich Hejmej nader kompetentnie omawia, jak dzieje się np. w wypadku interpretacyjnych rozpoznań S. Barańczaka [zob. MWL, 139–168]. Ten ostatni wyraźnie dał się „porwać” zasugerowanej przez M. Białoszewskiego przenośni, stwierdzając, że jego teksty „w większości wypadków należy traktować tylko jako coś w rodzaju partytury”, że są one „niezaprzeczalnie »partyturami« wykonawczymi”, w końcu zaś – że o niektórych z nich można mówić wręcz jako o „dość ścisłej partyturze zachowań foniczno-gestykulacyjnych” (S. Barańczak, *Język poetycki Mirona Białoszewskiego*, Wrocław 1974, s. 87, 90, 97). Zauważyć trzeba, że choć na podstawie samych rozróżnień Hejmeja „metaforyzowanie” takie uznać należałoby za szkodliwe, to dziś – chociażby z punktu widzenia ostatniej książki tego badacza (zob. A. Hejmej, *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*, Kraków 2013) – jawić może się ono jako cenne i prekursorskie wobec intermedialnych odczytań dzieła autora *Obrotów rzeczy*.

²² Aluzyjnie przywołuję tu, rzecz jasna, *Białą mitologię* – najślynniejszy bodaj tekst rehabilitujący obecność metafory w tekstach naukowych (zob. J. Derrida, *Marginsy filozofii*, przeł. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 261–336).

BIAŁE PARTYTURY

Poza pojęciem partytury literackiej sytuuje się dosyć spora grupa tekstów literackich, nieodsyłających, co prawda, do konkretnych dzieł sztuki muzycznej, ale wyraźnie przywołujących samo pojęcie partytury, na przykład na mocy tytułu, podtytułu, motto czy autokomentarza, a także właściwej dla niej obecności wskazówek wykonawczych oraz – jak choćby w *Zaczarowanej drodze* Gałczyńskiego – określeń tempa. Wymogów partytury literackiej nie spełnia zatem na przykład najwyraźniejszy bodaj futurystyczny przejaw zainteresowania notacją muzyczną, jakim są teksty Francesco Cangiullo *Poesia Pentagramata* (1923) i *Novembre* (1924), w których „słowa na wolności” w oryginalny sposób naniesione zostały na pięciolinie. Partyturami literackimi nie są także wiersze, które – jak pisze Johanna Drucker – starają się wcielić w życie „ideę, że stronica tekstu poetyckiego może być skonstruowana według tych samych zasad, co partytura muzyczna”²³, jak na przykład zaprezentowany w 1916 roku przez T. Tzarę, B. Janko i R. Huelsenbecka rozpisany na trzy głosy „wiersz symultaniczny” *L’Amiral cherche une maison à louer*²⁴. Dla tekstów poezji dźwiękowej, które stanowią dla ich wykonawców partyturę w sensie dosłownym – takich, jak na przykład *Ur-Sonate* K. Schwittersa, *Poèmes concrets – Partitions* B.E. Johnsona czy *Poèmes-partitions* B. Heidsiecka – ma Andrzej Hejmej inny termin: „partytura poezji dźwiękowej” [zob. MWL, 111–137]. Tymi ostatnimi nie będą już jednak utwory, które nie zostały, co prawda, napisane „z myślą o ich wykonaniu na głos przez samego autora” [MWL, 112], ale dla których zrozumienia odniesienie do idei partytury wydaje się mimo wszystko istotne. Wśród tekstów tego typu można by wymienić z jednej strony minimalistyczno-konceptualistyczne „partytura słowne” (*word scores*) czy „partytura zdarzeniowe” (*event scores*) Roberta Wattsa i George’a Brechta, a z drugiej takie teksty, jak chociażby „wiersz-partytura” *Den svåra resan* autorstwa twórcy pierwszego manifestu poezji konkretnej Öyvinda Fahlströma. W znakomitym studium poświęconym muzyczności szwedzkiej awangardy Magdalena Wasilewska-Chmura dowodzi, że choć ten ostatni tekst nie jest przeznaczony do wykonania na scenie i „w niewielkim stopniu wykorzystuje elementy notacji muzycznej”, to jednak zawiera „znaczną ilość wskazówek interpretacyjnych, umożliwiających stworzenie koncepcji jego

²³ J. Drucker, *Visual Performance of the Poetic Text* [w:] *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, red. Ch. Bernstein, New York–Oxford 1998, s. 138.

²⁴ Eksperymenty z poetyckim symultaniem mogą jawić się jako jeden z najciekawszych kierunków rozwoju poezji dwudziestowiecznych awangard; Jacques Donguy wymienia w ich kontekście takie nazwiska, jak F. Marinetti, H. Walden, N. Beauduin, H.-M. Barzun czy A. Pétronio (zob. J. Donguy, *Poezja eksperymentalna. Epoka cyfrowa (1953–2007)*, tłum. M. Madej, Gdańsk 2014, s. 124–129). Spośród późniejszych przykładów wierszy symultanicznych na uwagę zasługują teksty Emmetta Williama, autora permutacyjnej *Cellar Song for Five Voices*.

wykonania”²⁵. Poza zakresem terminu partytura literacka pozostanie też słynny *Rzut kośćmi nigdy nie zniesie przypadku*, mimo że jako partyturę proponuje we wstępie czytać go sam Mallarmé, a myśl o zestawieniu partytury i tekstu literackiego rozważał on wielokrotnie, by przypomnieć tu *Hérésies artistiques* czy *La Musique et les lettres*²⁶. Jeżeli zaś w ujęciu Hejmeja za partyturę literacką uznać można uwerturę do *Arwa* Stanisława Czycza, to tylko dlatego, że pojawiają się w niej fragmenty pięciolinii z kilkoma taktami socrealistycznej *Kantaty o Stalinie*, nie zaś z powodu zwracającego uwagę układu tekstu, w którym równocześnie prowadzonych jest nawet sześć osobnych, nakładających się na siebie głosów. Z tego powodu partyturami literackimi nie będą już podobne do *Arwa* „poematy polifoniczne” Czycza, takie jak piąta część *Słów do napisu na zegarze słonecznym*, niezależnie od tego, że w zamierzeniu autora tekst ów przeznaczony miał być „nie do normalnego czytania, lecz do czytania takiego, jak czytane są partytury muzyczne”, jako „materiał do wykonania”²⁷. Do idei partytury interesująco nawiązywać mogą w końcu także i utwory powstałe w środowisku cyfrowym, jak np. jedna z pierwszych powieści hipertekstowych, *Twilight, a Symphony* Michaela Joyce’a, w autorskim zamierzeniu łącząca formę fugi Bacha z muzyką atonalną, co pozwoliło Mariuszowi Pisarskiemu nazwać ją „symfonią, której partyturę autor zostawia czytelnikowi i usuwa się ze sceny, pozostawiając go sam na sam z orkiestrą”²⁸. Nowszymi i ciekawszymi przykładami związków notacji muzycznej i e-literatury są z kolei „polifoniczne”, wykorzystujące układ kolumnowy, hiperteksty Judy Malloy, takie jak *Junction of Several Trails* czy *Concerto for Narrative Data*, w którego opisie powołuje się artystka z jednej strony na formę barokowego *concerto*, z drugiej zaś – na partytury Fluxusu i Johna Cage’a²⁹. Skoro zaś przy tej tradycji jesteśmy, koniecznie należałoby wymienić tu zarówno wzbudzające ogromny rezonans teksty tego ostatniego (np. *45’ for a Speaker* lub *Empty Words*), jak i poezje Jacksona Mac Lowa, w tym utwór *That Wool Hat My Hat?*, zdaniem Drucker stanowiący przykład „wiersza skonstruowanego jako potencjalna partytura wykonawcza”³⁰,

²⁵ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki. Muzyka jako model i tworzywo szwedzkiej poezji późnego modernizmu i awangardy*, Kraków 2011, s. 282.

²⁶ Zob. na ten temat: P. Śniedziewski, *Mallarmé – Norwid. Milczenie i poetycki modernizm we Francji oraz w Polsce*, Poznań 2008, s. 97–98.

²⁷ S. Czycz, [Oto kilka uwag do mojego tutaj tekstu], „Poezja” 1976, nr 7–8, s. 81. Zob. też: M. Wilkołaska-Karpiesz, „Słowa do napisu na zegarze słonecznym V” Stanisława Czycza jako partytura [w:] *W kręgu sztuki edytorskiej*, red. D. Gajc, K. Niepelska, Lublin 2006, s. 152.

²⁸ M. Pisarski, *Czy chcesz o tym usłyszeć... Czytając Michaela Joyce’a* [w:] *Hiperteksty literackie. Literatura i nowe media*, red. M. Pisarski, P. Marecki, Kraków 2011, s. 19–20.

²⁹ J. Malloy, *About “Concerto for Narrative Data”*, dostęp on-line: <http://iowareview.uiowa.edu/TIRW/vol9n2/artworks/concerto/notes.html> (pobrano: 30.10.2013).

³⁰ J. Drucker, dz. cyt., s. 157.

a także prace z cyklu *Gatha*, które również – tym razem zdaniem Helene Aji – „traktowane mogą być zarazem jako teksty werbalne, jak i jako muzyczne partytury”³¹.

PARTYTUROWY STYL ODBIORU – CHARAKTERYSTYKA I PERSPEKTYWY

Wymienione wyżej teksty, które za Dickiem Higginsem określić należałoby mianem intermedii, domagają się, by w ich interpretacji uwzględnić odniesienie do idei i historycznie zmiennego kształtu partytury muzycznej, bez czego pozostają one dla odbiorcy zasadniczo niedostępne. Należałoby zatem podjąć próbę odczytania ich *jako partytur*, przy czym nie chodziłoby, rzecz jasna, o żadną formę rozstrzygnięcia „ontologicznego” (o zaklasyfikowanie ich jako partytur literackich, werbalnych czy jakichkolwiek innych), ale o specyficzny, wymagany przez nie styl odbioru, w którym koncepcje i różnorodne postaci partytur muzycznych funkcjonowałyby jako interpretanty – w znaczeniu, jakie nadał temu pojęciu Michel Riffaterre³². Parafrazując jedną z analiz francuskiego badacza, powiedzieć można, że wynikająca z odniesienia do partytury nietypowość wymienionych wyżej tekstów każdorazowo skłania odbiorcę do poszukiwania odpowiedzialnego za ich kształt tekstu pośredniczącego (interpretanta) i „wyjaśnia się dopiero, gdy czytelnik [go – P. B.] odnajdzie”, przy czym teksty „nie tracą przez to swego dziwnego charakteru”³³. Partyturowy styl odbioru³⁴ oznaczałby zatem podjęcie interpretacji tekstu literackiego na drodze uchwycenia jego podobieństw i analogii nie tyle – jak w propozycji Hejmeja – do (partytur) konkretnych dzieł sztuki muzycznej, ile do samej idei partytury oraz przyjmowanych przez nią kształtów i postaci, a w końcu – co równie istotne – do implikowanych przez te ostatnie modeli lekturowych. Partyturę także bowiem się odczytuje; w wypadku jej naj-

³¹ H. Aji, *Impossible Reversibilities: Jackson Mac Low [w:] The Sound of Poetry. The Poetry of Sound*, red. M. Perloff, C. Dworkin, Chicago–London 2009, s. 154.

³² W ujęciu tym interpretant to „tekst, którego autor używa jako częściowego ekwiwalentu systemu znaków, jaki budował, aby wypowiedzieć na nowo, napisać na nowo intertekst”; czytelnikowi tekstu z kolei „dyktuje” interpretant „jego reguły odszyfrowywania” (M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna. Interpretant*, tłum. K. i J. Falicy, „Pamiętnik Literacki” 1988, z. 1, s. 303, 314 [cyt. mod.]). Por. A. Dziadek, *Obraz jako interpretant [w:] tenże, Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*, Katowice 2011, s. 103–136.

³³ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna...*, dz. cyt., s. 303.

³⁴ Por. M. Głowiński, *Styl odbioru. Szkice o komunikacji literackiej*. Kraków 1977. Projektowany tu styl „partyturowy” mógłby być uznany za dość specyficzną odmianę „muzycznego stylu odbioru” wyodrębnionego przez A. Reimann i obejmującego nie tylko „dokonywanie procesu konkretyzacji dzieła muzycznego wskazanego w tekście” (przypadek partytur literackich Hejmeja), ale także „identyfikowanie muzycznych (również formalnych) implikacji” (A. Reimann, *Muzyczny styl odbioru tekstów literackich. Iwaszkiewicz – Barańczak – Rymkiewicz – Grochowiak*, Poznań 2013, s. 25).

powszechniej przyjętej postaci lektura przebiega w określony, symultaniczny, wertykalno-horyzontalny sposób wymagający nakładania na siebie występujących w utworze głosów i wychwytywania łączących je relacji. W muzyce Zachodu umiejętność ta – zdaniem takich muzykologów, jak Nicolaus Meeüs – stała się „koniecznym uzupełnieniem słuchania”, „może stworzyć sytuację satysfakcjonującego odbioru”, a jeśli idzie o analizę muzyczną – wręcz „zajmuje [...] pozycję uprzywilejowaną”³⁵. Istnienie tego typu sądów wykluczać musi wąskie rozumienie partytury, które onegdaj zarzucała Ingardenowi Zofia Lissa, zwracając uwagę, że w jego teorii nie mieści się „ogromna połać zjawisk, z punktu widzenia doświadczeń XX wieku niewątpliwie uznanych za muzyczne”³⁶. I tak trudno byłoby mówić dziś o partyturze, nie wzięwszy pod uwagę takich zjawisk towarzyszących muzyce powojennej awangardy z aleatoryzmem na czele, jak załamanie się tradycyjnego systemu zapisu, bujny rozwój notacji wizualnej, pojawienia się gatunku muzyki graficznej, a w końcu – jak pisze Bogusław Scheffer – prawdziwej niespodzianki, jaką stała się „autonomia dzieła muzycznego w postaci partytury”³⁷. Niezależnie od tego, że Ingardenowska koncepcja miejsc niedookreślenia pozostaje inspirująca i stanęła u podstaw wielu późniejszych prób konceptualizacji zagadnienia ontologii dzieła muzycznego³⁸, w opisie wymienionych zjawisk fenomenologiczne narzędzia musiały zacząć jawić się jako niewystarczające, a partytury nowej muzyki przyczyniły się do powstania odmiennych ujęć, łączonych z semiotyką i poststrukturalizmem. By ograniczyć się do dwóch tylko przykładów, zwrócili one uwagę Umberto Eco, który swoją refleksję na temat „dzieł w ruchu” nieprzypadkowo przecież rozpoczął od analizy partytur dzieł Stockhausena, Berio, Pousseura i Boleuze’a³⁹; wpłynęły też na Rolanda Barthesa, który w eseju *Od dzieła do tekstu* porównywał ten ostatni do „nowego rodzaju partytury, [która – P. B.] domaga się od czytelnika aktywnej współpracy”⁴⁰.

W kontekście postulowanej przez Hejmeja w jego ostatniej książce komparatystyki intermedialnej zauważyć należałoby, że partytura sama w sobie, jako przestrzenna reprezentacja utworu muzycznego, stanowi interesujący przykład intermedium, łączącego to, co wizualne oraz to, co dźwiękowe, a także, na innym poziomie, to, co muzyczne i to, co językowe. Nie tylko pisząca o „hybrydycznej przestrzeni muzycznej partytury”⁴¹ Avital Ronell akcentuje ową niejednorod-

³⁵ N. Meeüs, *Apologia partytury*, tłum. E. Krupińska, „Muzykalia” 2008, nr 1, s. 5, 7.

³⁶ Z. Lissa, *Uwagi o Ingardenowskiej teorii dzieła muzycznego* [w:] taż, *Wybór pism estetycznych*, Kraków 2008, s. 67.

³⁷ B. Schaeffer, *Partytura współczesna* [w:] tenże, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 178.

³⁸ Zob. M. Poprawski, *Miejsca niedookreślenia dzieła muzycznego*, Poznań 2008.

³⁹ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, przeł. L. Eustachiewicz [i in.], Warszawa 2008, s. 65–98.

⁴⁰ R. Barthes, *Od dzieła do tekstu*, przeł. M. P. Markowski, „Teksty Drugie” 1998, nr 6, s. 193.

⁴¹ A. Ronell, dz. cyt., s. 8.

ność; nawet uznany *The New Grove Dictionary of Music* – który cytuję w tym miejscu z uwagi na ekonomię wywodu, mając świadomość złożoności zagadnienia – definiuje partyturę jako zapis utworu muzycznego, stanowiący „wizualną reprezentację [jego – P. B.] muzycznej organizacji”⁴². Podkreśla się w nim również, że to w tym celu w tradycyjnej postaci partytury połączono leżące nad sobą horyzontalne pięciolinie wertykalnymi liniami taktowymi. Ów charakterystyczny sposób podziału, od którego zresztą nazwę wzięła zarówno łacińska *partitura* (*partiri* – ‘dzielić’), jak i angielskie *score* (staroangielskie *scoru* oznacza ‘nacięcie’), pozwala na symultaniczny zapis wielu tworzących utwór partii/głosów; nieprzypadkowo partytura, jaką znamy, wprowadzona została dopiero w XVI wieku jako odpowiedź na rozwój polifonii, pociągający za sobą postępującą komplikację formy muzycznej. W powstałej w tej sposób postaci (do której póki co ograniczyć muszę dalsze rozważania) przywołuje zatem partytura trzy własności: po pierwsze, stanowi ona tekst do (brzmieniowego) wykonania, po drugie, jako „reprezentacja wizualna” stanowi formę uprzestrzennienia tekstu narracyjnego, po trzecie wreszcie – jest ona zapisem kilku równocześnie prowadzonych głosów. Nieomal w każdym z wyliczonych wcześniej tekstów literackich (wyjątek stanowią przykłady jednogłosowej poezji dźwiękowej, jak *Ur-Sonate*) odnaleźć można wszystkie wymienione części składowe partytury. Ważniejsze wydaje mi się przy tym to, że każda z nich odsyła do istotnego przesunięcia w refleksji o literaturze ostatnich lat, co sprawia, że „partyturowy” styl odbioru dotyczyć może także i takich tekstów literackich, w których odniesienie do utrwalonej w tradycji formy notacji muzycznej nie jest ewidentne, ale – jak u Riffaterre’a, mówiącego w tym kontekście o „niewidocznej bliskości interpretantu”⁴³ – wymaga przedsięwzięcia interpretacyjnych poszukiwań. Pojęcie partytury może więc jawić się jako ważne i obiecujące przede wszystkim dlatego, że skupia ono w sobie trzy istotne tendencje rozwojowe współczesnej literatury i jej teorii.

Obecności instrukcji wykonawczej odpowiada zatem współczesne zainteresowanie performansem i performatywnością, czyli tak zwany „zwrot performatywny”, w którym utwór literacki jawi się przede wszystkim jako tekst do wykonania i najczęściej opisywany jest w odniesieniu do rozmaitych praktyk teatralnych⁴⁴. Jonathan Culler zauważa jednak, że to przypadek dzieła muzycznego, obejmującego „skrypt [czyli partyturę – P.B.] i interpretację”, najlepiej

⁴² D. Charlton, *Score* [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 17, Grove, New York 1995, s. 5.

⁴³ M. Riffaterre, *Semiotyka intertekstualna...*, dz. cyt., s. 304. Za przykład partyturowego stylu odbioru uznać można więc np. przedsięwziętą przez Reimann interesującą analizę *Do siostry* Iwaszkiewicza jako „wstępnej »partytury«, wymagającej doprecyzowania i uzupełnienia terminologicznego, między innymi o informacje na temat dynamiki, tempa, sposobu artykulacji” (A. Reimann, dz. cyt., s. 71).

⁴⁴ Zob. np. M. Karasińska, *Na scenie tekstu* [w:] *Porwani przez przenośnię*, dz. cyt., s. 29–40.

ilustruje fakt, że „mamy dostęp do dzieła poprzez jego [różnorodne – P. B.] wykonania”⁴⁵. Jak się wydaje, to z tego powodu pojęcie partytury obecne jest od lat w nauce o teatrze⁴⁶ i towarzyszyło powstaniu performatyki, której twórca, Richard Schechner, powoływał się m.in. na „partyturę” Jerzego Grotowskiego⁴⁷. Oczywiście, idea realizacji partytury dzieła literackiego nie musi sprowadzać się do wykonania głosowego – choć i to staje się dziś coraz istotniejsze, skąd wzrastające znaczenie poezji dźwiękowej czy słamów poetyckich, a przede wszystkim słuchowisk radiowych czy audio-booków⁴⁸. Idea ta kieruje nas przede wszystkim w stronę odmiennej refleksji nad interpretacją, pojmowaną w bardziej aktywny i dynamiczny, „sprawczy” sposób, który skądinąd wyprowadzać można także i z nieco bardziej nobliwych propozycji teoretycznoliterackich. Jeśli chodzi o autorów polskojęzycznych, powrócić warto byłoby w tym kontekście do pojęcia „projektu wykonawczego” Jerzego Ziomka⁴⁹, a przede wszystkim do reprezentatywnych dla polskiej szkoły komunikacji literackiej rozważań Edwarda Balcerzana. Podczas gdy dla tego pierwszego dyspozycje wykonawcze są na trwałe przypisane do poszczególnych gatunków literackich, to dla Balcerzana mnogość historycznie zmiennych potencjalnych stylów odbiorczych tekstu implikuje wielość jego „jawnych” i „ukrytych” partytur⁵⁰. I tak na przykład „partytura ‘inscenizacji epistemologicznej’ badacza literatury współczesnej nie pokrywa się [...] z partyturą historyka literatury”⁵¹, obie z kolei różnią się od partytury inscenizatora teatralnego czy partytury czytelnika nieprofesjonalnego. W interesującym ujęciu Balcerzana – najpełniej rozwiniętym w książce *Przez znaki*, ale rozważanym także i w kilku innych miejscach⁵² – pojęcie partytury wykazuje ścisły związek z kategorią czytelnika wirtualnego, odsyłającego już

⁴⁵ J. Culler, *Literatura w teorii*, przeł. M. Maryl, Kraków 2013, s. 170. Z uwagi na konieczne odniesienie do uprzednio istniejącego tekstu, ograniczony wskazówkami i instrukcjami kompozytorskimi muzyk-interpretator z pewnego punktu widzenia może jawić się jako figura lepiej odpowiadająca interpretatorowi literatury niż nieodnoszący się do żadnego istniejącego tekstu performer.

⁴⁶ Zob. J. L. Styan, *Partytura dramatu*, przeł. K. Karnowski, „Pamiętnik Literacki” 1976, z. 3, s. 209–249; Z. Raszewski, *Partytura teatralna*, „Pamiętnik Teatralny” 1958, z. 3–4, s. 380–412.

⁴⁷ Zob. R. Schechner, *Performance Theory*, London–New York 2003, s. 46–48.

⁴⁸ Zob. np. M. Damon, *Was That „Different”, „Dissident” or „Dissonant”? Poetry (n) the Public Spear: Slams, Open Readings, and Dissident Traditions* [w:] *Close Listening...*, dz. cyt., s. 324–342.

⁴⁹ Zob. J. Ziomka, *Projekt wykonawczy w dziele literackim a problemy genologiczne* [w:] tenże, *Powinowactwa literatury. Studia i szkice*, Warszawa 1980, s. 102–132.

⁵⁰ E. Balcerzan, *Przez znaki...*, dz. cyt., s. 62.

⁵¹ Tamże, s. 31.

⁵² Interesującą propozycję wysunął Balcerzan w artykule *Popularność literatury a „literatura popularna”*, zwracając uwagę, że „struktura dzieła poetyckiego zawierać w sobie może pewien zespół dyspozycji »partyturalnych«, które określilibyśmy jako gotowość do przyjęcia muzyki, swego rodzaju »nastawienie na synkryzm«” (tenże, *Popularność literatury a „literatura popularna”* [w:] *Problemy socjologii literatury*, red. J. Sławiński, Wrocław 1971, s. 245).

nie do idealnego sposobu odbioru, ale do mnogości, niekoniecznie zamierzonych przez autora, odczytań („Czytelnik wirtualny” to zapis roli dla każdorazowego ‘żywego’ odbiorcy: ‘partytura’ jego ‘zachowania się’ wobec utworu”⁵³). Jak się wydaje, w wypadku Balcerzana przejście pojęcia partytury zaowocowało koncepcją obiecującą i z tego pewnie powodu sukcesywnie udoskonalaną i testowaną; wszak już w 1970 roku za „rzecz najbardziej interesującą” w projektowanej przez siebie poetyce odbioru uznawał badacz „z a p r o g r a m o w a n y w p a r t y t u r z e »roli« czytelnika zespół przewidzianych przez autora [...] r e l a c j i między »czytaniem« a działaniem odbiorcy”⁵⁴.

Dokonująca się w partyturze wizualizacja narracyjnego przeciwieństwa utworu muzycznego przywołuje drugą z zapowiedzianych wyżej tendencji rozwojowych – zachęcający zarówno do „myślenia geograficznego”, jak i do „uprzestrzennienia” języka nauk humanistycznych „zwrot przestrzenny”⁵⁵. Po znaczące w tym kontekście pojęcie partytury sięgnęła Mieke Bal, w nawiązaniu do metafory Marcela Prousta „otwarta partytura twarzy” przeprowadzając konsekwentną „krytykę głosu” i opowiadając się za przestrzennym podejściem do narracji. Partytura przywołuje w tym procesie „zintegrowany [...] obraz percepcji”, w którym „głos, oczy i muzyka [...] towarzyszą sobie”⁵⁶. Na płaszczyźnie artystycznej zwrot przestrzenny wpłynął z pewnością na zainteresowanie oddziaływaniem poezji konkretnej, w której coraz bardziej zaciera się granica pomiędzy poezją wizualną i dźwiękową. Już piętnaście lat temu zauważała Marjorie Perloff, że najbardziej interesujące „nowe wiersze są, w większości wypadków, takie samo wizualne, jak werbalne; muszą być one zatem zarazem *oglądane*, jak i słuchane, co sprawia, że podczas czytania trzeba realizować ich partytury”⁵⁷. Przywołanie w tym kontekście pojęcia partytury daje szansę na rozwiązanie niekończących się interpretacyjnych sporów na temat rzekomej opozycji „poezji dla oka” i „poezji dla ucha”, w Polsce toczonych m.in. w odniesieniu do wspomnianego wcześniej Białoszewskiego. Tekst pojmowany jako partytura istnieje jako zarazem dźwiękowy, jak wizualny, w związku z czym – jak pisze Drucker – „strona staje się

⁵³ Tenże, *Przez znaki...*, dz. cyt., s. 50.

⁵⁴ Tenże, *Perspektywy „poetyki odbioru”* [w:] *Problemy socjologii...*, dz. cyt., s. 95 [wydanie – E. B.].

⁵⁵ Zob. D. Bachmann-Medick, *Cultural turns. Nowe kierunki w naukach o kulturze*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 2012, s. 363–365.

⁵⁶ M. Bal, *Krytyka głosu: otwarta partytura twarzy*, przeł. G. Grochowski, „Teksty Drugie” 2003, nr 4, s. 117.

⁵⁷ M. Perloff, *After Free Verse. The New Nonlinear Poetries* [w:] *Close Listening...*, dz. cyt., s. 106. Podobne sugestie co do lektury swoich dzieł – pozornie nieprzeznaczonych do głośnego wykonania – wysuwają twórcy poezji wizualnej, jak np. Jiri Valoch, który w posłowie do swoich *12 exercices* nazywa je „przede wszystkim partyturami, prawdziwymi instrukcjami dla wzroku, dźwięku, dotyku, myśli itd., ćwiczeniami, które czytelnik powinien wykonać” (cyt. za: J. Donguy, dz. cyt., s. 218).

przestrzenią wykonania”⁵⁸, a układy znaków różnego typu, zastosowane rozwiązania typograficzne, a nawet biel, ewokują sugerowane na różne sposoby jakości brzmieniowe. By ograniczyć się tu do jednego tylko przykładu, wiersze z cyklu *Asymmetries* poprzedził Jackson McLow instrukcją dla czytelników, w której proponuje, by „niezapisane przestrzenie przed, po oraz pomiędzy słowami lub fragmentami słów, pomiędzy wersami, a także przed całym wierszem interpretowane były jako okresy ciszy trwające tyle, ile czas potrzebny do głośnego przeczytania słów wydrukowanych gdziekolwiek nad lub pod nimi”⁵⁹. W innych proponowanych przez poetę metodach lektury przestrzenie te odgrywa się za pomocą prostych instrumentów bądź szeptów; odpowiedni sposób wykonania przyporządkowuje on również rozwiązaniom typograficznym (takim jak rozstrzelenia, cudzoślówy czy wielokrotna repetycja pojedynczego znaku).

Trzeci w końcu element partytury – symultaniczność przynajmniej dwóch głosów – wydaje się wyznaczać kierunek rozwoju awangardowych zjawisk literackich opartych na nielinearności (*nonlinearity*) czy – jak chciałaby Perloff – postlinearności (*postlinearity*)⁶⁰. W tradycyjnym, opartym na druku, obiegu symultaniczność ta przyjmować może nawiązującą do partytury formę organizacji tekstu w paralelnych szpaltach, co – jak pisze Wasilewska-Chmura – „sugeruje jednoczesność (wykonania lub wyobrażenia) odmiennych jakości brzmieniowych” i zmusza do podjęcia wysiłku „mentalnej syntezy całości”⁶¹. Nawet niewielka ilość takich szpalt czy linii (głosów) powodować może lekturową konfuzję; nie ma jednak, jak sądzę, racji Beata Śniecikowska, która, zauważając w wierszach Tytusa Czyżewskiego „dążność do symultanicznej prezentacji zdarzeń i zjawisk”, stawia tezę, że „linearność odbioru literatury jest barierą, której [...] znieść praktycznie nie sposób”⁶². Myślenie o tekstach literackich jako o partyturach wiąże się z przekonaniem, że taki symultaniczny sposób lektury można, do pewnego przynajmniej stopnia, wykształcić⁶³. I tak na przykład opublikowany w 1967 roku wiersz Emmeta Williamsa *resolutions*⁶⁴, składający się z osiemnastu fragmentów wydrukowanych w kolumnach po trzy na każdej stronie, traktować można zarówno jako tradycyjny tekst poetycki, jak i jako trzygłosową partyturę dla głośnej recytacji. Imitując muzyczną formę kanonu, doko-

⁵⁸ J. Druckner, dz. cyt., s. 139.

⁵⁹ J. McLow, *Methods of Reading „Asymmetries”* [w:] *An Anthology of Chance Operations*, red. L. M. Young, J. McLow, New York 1963 [brak numeracji stron i nazwy wydawcy].

⁶⁰ Zob. M. Perloff, dz. cyt., s. 86–110.

⁶¹ M. Wasilewska-Chmura, dz. cyt., s. 334.

⁶² B. Śniecikowska, *Słowo – obraz – dźwięk. Literatura i sztuki wizualne w koncepcjach polskiej awangardy 1918–1939*, Kraków 2005, s. 170.

⁶³ Zob. analizę *ciała* J. Pasierba, w której W. Sadowski śledzi proces powstawania „swoistego symultanimu odbioru”, wynikającego z zastosowania w wierszu układu kolumnowego (W. Sadowski, *Wiersz wolny jako tekst graficzny*, Kraków 2004, s. 209–211).

⁶⁴ E. Williams, *resolutions* [w:] tenże, *The Last French-Fried Potato and Other Poems*, New York 1967, s. 12–17.

nuje Williams permutacyjnych operacji tekstowych, na skutek których w każdym kolejnym wersie na końcu każdej kolumny znajduje się to samo słowo; równoległa recytacja dawałaby zatem specyficzny, polifoniczny efekt zgodności w niezgodności. Efekt ten bez większego trudu uzyskać można także w bezgłośniejszej lekturze, mentalnie nakładając na siebie poszczególne wersy. Można sądzić, że założenia takiej wielotorowej, symultanicznej lektury zdołały w nas już do pewnego stopnia wykształcić teksty cyber- i hipertekstowe, w odniesieniu do których najczęściej mówi się o nielinearności. Wielosekwencyjne, oparte na formie przestrzennej (jaką jest tzw. mapa) i wymagające serii jednostkowych wyborów czytelnika, mogą przypominać one – choć to już jedynie luźna analogia – niektóre partytury muzyki aleatorycznej⁶⁵.

POJĘCIE WĘDRUJĄCE?

Jeżeli za Mieke Bal myślimy dziś o humanistycie w kategoriach wędrówek pojęć, a o tych ostatnich jako o „terytoriach, po których wędrować należy w duchu przygody”⁶⁶, to być może za jedno z nich uznać należałoby i partyturę. Zdaniem holenderskiej badaczki pojęcia – nie tylko te typowo transdyscyplinarne, jak narracja, intencja czy tradycja – stanowią w istocie „miniaturowe teorie, które pod tą postacią pomagają analizować przedmioty, sytuacje, stany i inne teorie” [WP, 47]; są w stanie „działać” [WP, 34] i „robić coś więcej” niż tylko „oznaczają przedmiot” [WP, 47]. Można wierzyć, że próba zobaczenia w partyturze tego typu „działającego” pojęcia – pozwalającego twórczo przeformułowywać pewne opisane już problemy, a nade wszystko w zadowalający sposób analizować i interpretować przedmioty analizy kulturowej, w tym frapujące teksty wymienione w niniejszym artykule – mogłaby przynieść przynajmniej kilka badawczych korzyści, wartych podjętego ryzyka i przewyższającego straty. Pisząc wszak o pojęciu znacznie bardziej wieloznacznym – o pojęciu tekstu – broniła Bal jego przydatności, argumentując, iż „właśnie ze względu na swoją kontrowersyjność, raczej sprzyja ono rozmowie, niż jej przeszkodza” [WP, 51]. Nawet więc jeśli miałyby się okazać, że literaturoznawczy namysł nad pojęciem partytury okaże się przydatny jedynie w odniesieniu do stosunkowo niewielkiej grupy tekstów, sądzić można, że w debacie poświęconej współczesnej, interdyscyplinarnej humanistycie odegrać powinien on swoją partię.

⁶⁵ Z drugiej strony czytelnik-wykonawca hipertekstu bardzo często nie ma dostępu do całościowej koncepcji dzieła, co z kolei przypominać może starszą formę notacji muzyki polifonicznej: obowiązujące w XV–XVI wieku księgi głosowe, w których poszczególne głosy zapisywano oddzielnie, zaś łączny zapis wszystkich głosów w ogóle nie istniał.

⁶⁶ M. Bał, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012, s. 48. Dalej jako WP.

Piotr Bogalecki

READING SCORES: MUSICAL SCORE APPROACH TO THE RECEPTION
OF LITERARY TEXTS

Summary

This article is a continuation of earlier research into the applicability of the concept of musical score in literary studies. Unlike the approaches of Anna Martuszevska, who has compared the ontology of the score and that of the literary work, or Andrzej Hajmej, who has been exploring the links between some literary texts and the corresponding musical compositions, this study focuses on those literary works whose interpretation cannot dispense without taking into account the concept of musical score in general as well as its historical variations and their reception (the diverse reception modes can be treated as Michel Riffaterre's interpretants). The article presents some exemplary texts that require this kind of multimedia reading technique and examines the place of this musical score approach in the context of three key developments in recent critical theory, the performative, the spatial and the post-linear shift (Marjorie Perloff).